



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

García Miranda, C. (1999). *Metacrítica, representación e identidad cultural en la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

Metacrítica, representación e identidad cultural en la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros

Autor:

Carlos Alberto García Miranda

Año:

1999

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

Antonio Gálvez Ronceros, institucionalidad literaria, literaturas emergentes, metacrítica, narrativa negrista.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

García Miranda, C. (1999). *Metacrítica, representación e identidad cultural en la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis presenta como objeto de estudio la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros desde una perspectiva metacrítica y de las llamadas “literaturas emergentes”. En consonancia con esta línea de investigación, la primera parte del trabajo se centra en la recepción crítica de la Narrativa del cincuenta. Lo trabajado se centra en el impacto sobre los marcos de reflexión de la crítica, así como a la revisión del corpus literario oficial. En la segunda parte del trabajo se realiza la recepción crítica de la narrativa de Antonio Gálvez Ronceros. La atención del capítulo se centra en los problemas conceptuales y de perspectiva que la crítica oficial hereda y lleva a cabo sobre la obra de Gálvez Ronceros. Además, se discuten términos como “realismo literario”, “real maravilloso” y “literatura popular”. En la tercera parte se estudian *Los Ermitaños* y *Monólogos desde las tinieblas* desde una perspectiva narratológica y cultural. A partir de estas prácticas literarias se plantean problemas de representación y de identidad cultural.

Palabras Clave: Antonio Gálvez Ronceros, institucionalidad literaria, literaturas emergentes, metacrítica, narrativa negrista.



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Académico Profesional de Literatura



**Metacrítica, representación e identidad cultural en
la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros**

**Presentado por el Bachiller
Carlos Alberto García Miranda**

**Para optar el título profesional de Licenciado en
Literatura**

Lima, 1999



ÍNDICE

- 9 INTRODUCCIÓN
- 12 **PARTE I**
En torno a la recepción crítica de la Narrativa del Cincuenta
- 14 **CAPÍTULO I**
Una aproximación metacrítica a la Narrativa del Cincuenta
- 32 **CAPÍTULO II**
Asedios a los estudios literarios peruanos
- 36 **PARTE II**
La narrativa de Gálvez Ronceros y la crítica
- 38 **CAPÍTULO I**
Edición, fuentes y líneas de interpretación
- 42 **CAPÍTULO II**
Gálvez Ronceros y la Narrativa del Cincuenta
- 46 **CAPÍTULO III**
La narrativa de Gálvez Ronceros y el Grupo Narración
- 50 **CAPÍTULO IV**
La obra de Galvez Ronceros y las tendencias narrativas



001811



61 CAPÍTULO V
Gálvez Ronceros y el Universo Cultural Negro

67 PARTE III
**Representación, escritura/oralidad e identidad cultural en
la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros**

69 CAPÍTULO I
La representación discursiva En *Los Ermitaños*

81 CAPÍTULO II
Oralidad/escritura en *Monólogos desde las tinieblas*

92 CAPÍTULO III
Identidad cultural en *Los Ermitaños* y *Monólogo desde las tinieblas*

117 CONCLUSIONES

122 BIBLIOGRAFÍA





AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Antonio Gálvez Ronceros por haberme acercado a su narrativa, a Miguel Ángel Huamán por orientarme en el albur de la crítica literaria peruana, a Dafre Zapata Pratto por su paciencia, a mis condiscípulos en el Post Grado de Literatura Peruana y Latinoamericana, y a mis padres.



INTRODUCCIÓN

Dos son las inquietudes que estructuran la presente investigación. Por un lado, nuestro interés por desarrollar una práctica metacrítica de la literatura peruana, línea de reflexión poco usual en nuestro medio, tan inclinado a establecer relaciones de verticalidad crítica. Y por otro, explorar en aquellas narrativas que, por sus características tanto formales como discursivas, integran ese grupo de textos que algunos estudiosos llaman «literaturas emergentes», y que se caracterizan por plantear problemas de etnicidad y de representación identitaria.

Ambos intereses surgen de nuestra necesidad por aproximarnos a aquellos espacios de reflexión que involucren problemas relacionados con la institucionalidad literaria y con las literaturas emergentes. El contacto con estos problemas nos permitirá introducirnos en el debate actual de la crítica literaria latinoamericana, que en esta última década se ha orientado hacia estos espacios, tal como se puede denotar en publicaciones de



alcance continental como la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* y en las memorias de distintos eventos académicos.

Participar de ese debate es el objetivo central de esta investigación.

Con esa finalidad hemos determinado dos líneas de reflexión: la recepción crítica de la Narrativa del Cincuenta y la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros. En el primer punto, nuestro interés gira en torno a la importancia que para la crítica literaria nacional constituyó el surgimiento de la Narrativa del Cincuenta. El impacto de su aparición llevó, a un sector, a replantear sus marcos de reflexión, inclinándose por desarrollar una crítica básicamente textualista, donde el problema de la expresión adquirió relevancia. Asimismo, este contacto determinó la revisión del corpus literario, incorporándose prácticas paraliterarias, como la tradición oral y las crónicas. Pero, a su vez, también mostró la distancia que existía entre las producciones narrativas y la recepción crítica. No será sino hasta mediados del setenta en que críticos como Antonio Cornejo Polar y otros, lleguen a formular planteamientos que dotan de sentido a estas producciones. Estos desarrollos son explorados en la primera parte de la investigación.

La segunda línea de reflexión nos permite realizar dos operaciones. En principio, engarzar la discusión de la primera parte, caracterizada por la preeminencia de un enfoque totalizador, con un evento particular. En la recepción crítica de la narrativa de



Antonio Gálvez Ronceros se manifiestan muchos de los problemas conceptuales y de perspectiva que ciertos sectores han heredado de los modelos o prácticas críticas anteriores a los de la década del cincuenta. Nos referimos, principalmente, al impresionismo crítico y al uso de la historiografía literaria. De otro lado, también nos permite discutir nociones como «realismo literario», «real maravilloso» y «literatura popular». Estos contenidos constituyen la segunda parte del estudio.

La segunda operación está ligada a nuestro interés por aproximarnos a las literaturas emergentes. En este plano exploramos narratológica y culturalmente la narrativa negrista de Antonio Gálvez Ronceros, conformada por *Los Ermitaños* (1962) y *Monólogo desde las tinieblas* (1975). El objetivo de esta tercera parte, es plantear los problemas de representación y de identidad cultural que subyacen en estas prácticas literarias.

Y concluimos con una bibliografía bastante extensa sobre la producción narrativa de Gálvez Ronceros, la crítica que se ha escrito a la fecha sobre su obra, los estudios y artículos sobre la Narrativa del Cincuenta, y una bibliografía complementaria.

En general, estos son los puntos a desarrollar en el presente trabajo. Cabe remarcar su carácter exploratorio. Una exploración hacia la interioridad de un cuerpo que se resiste a contemplarse en el espejo biselado de la crítica. También a sentir sus partes más externas.





CAPÍTULO I

UNA APROXIMACIÓN METACRÍTICA A LA NARRATIVA DEL CINCUENTA¹

Hasta los años treinta era relativamente fácil distinguir la orientación asumida en los estudios literarios peruanos. Se trataba de fundar un corpus principalmente letrado, es decir, una historia de la literatura que se iniciara en un pasado sin memoria escrita, pero que sirviera para fijar los contenidos de un presente letrado y, asimismo, prefigurara sus narrativas. De aquel presente letrado surgirían los signos de la identidad peruana (indígena y mestiza) cuyos orígenes literarios serían resemantizados en una retórica política esencialista que, bajo la impronta y elocuencia del positivismo idealista, buscaría una imagen identitaria que habría de ser elaborada en sus marcos ideológicos. Se suponía que este proceso implicaría la entrada del Perú en la Modernidad.

Este proyecto fue asumido por un grupo de estudiosos (José

¹El concepto de Narrativa del Cincuenta se diferencia del de Generación del Cincuenta, en que con el primero no distinguimos escritores sino textos. Este nuevo concepto nos resulta más operativo para los usos de nuestra interpretación, que de hecho se circunscribe a los textos aparecidos en esa década, cuya influencia formal, como veremos más adelante, se expande hasta la década del ochenta.



de la Riva-Agüero, José Carlos Mariátegui, Luis Alberto Sánchez, Alberto Tauro del Pino, Augusto Tamayo Vargas y Raúl Porras Barrenechea), que fundamentaron sus planteamientos en las teorías de la historia literaria. En general, siguieron la orientación clásica, es decir, concibieron la historia literaria como parte de la historia de un país, y ubicaron los acontecimientos literarios paralelamente a los sociales y políticos, facilitando así la fijación de sus relaciones. Este modelo decimonónico, de estirpe romántica, estaba inspirado en autores como De Sanctis, Lanson, Menéndez Pelayo e Hipólito Taine, principalmente. Con estos contenidos fue que se asumió la tarea de configurar un corpus. Aunque sus pretensiones fueron científicas, en el diseño del corpus tuvieron preponderancia criterios empíricos exteriores al fenómeno literario. Uno de estos criterios fue el de establecer que en la literatura se debía manifestar la exigencia política de una autonomía nacional, pasando a ser la literatura un instrumento de la ideología progresista dominante en la época. Otro criterio fue el de focalizar las periodizaciones y el mismo fenómeno literario desde la perspectiva del autor. De este modo, la articulación del corpus con su entorno se realizó fijando a los individuos, antes que a las condiciones histórico-sociales que hicieron posible sus prácticas textuales y determinaron su sentido. A esto habría que agregar el hecho de que en su práctica no existió una verdadera preocupación por organizar en periodos la literatura peruana, sino sólo de demarcarlos empíricamente. José Carlos Mariátegui, por ejemplo,



si bien establece la no organicidad de la literatura peruana, en contraposición a la tesis de Riva-Agüero, y su articulación no mecánica con la sociedad (MARIÁTEGUI [1928] 1989: 229-250), no incluye a la literatura quechua pre ni poshispánica ni reconoce los aportes nacionales del barroco colonial (Lunarejo), configurando así, antes que periodos, vertientes literarias (colonial, cosmopolita y nacional). Del mismo modo, Luis Alberto Sánchez, junto a Riva-Agüero y Ventura García Calderón, estructura su periodización sobre la base de criterios heterogéneos sustentados en la literatura, historia, aspectos cronológicos y nominalistas, que revelan su actitud empírica ante el fenómeno literario (GARCÍA-BEDOYA: 1990: 31-47).

Poco después estas narrativas se verán cuestionadas por una serie de textos que desde la periferia deslegitimarán la hegemonía de sus signos identitarios. El desplazamiento de las obras de Ciro Alegría del centro de la reflexión crítica ocasionada por la irrupción de los libros de José María Arguedas y Mario Vargas Llosa ilustra este proceso. Pero este desplazamiento fue generado no sólo por esas prácticas deslegitimadoras, sino también por el surgimiento de otros grupos de estudiosos de la literatura peruana que llevarían adelante un ambicioso proyecto de modernización del discurso crítico. Dentro de este proceso van a incorporar una serie de líneas de interpretación inicialmente enmarcadas dentro de la estilística idealista, para posteriormente asumir los estudios socio-históricos de tendencia marxista, como son los de George



Lukács, el marxismo estructuralista de Louis Althusser y Lucien Goldmann, y últimamente la crítica postcolonial y los Estudios Culturales.

La principal consecuencia de este proceso será la ampliación del corpus literario. En este recorrido se incorporará a casi todas las prácticas textuales periféricas, inclusive a las crónicas y a los relatos orales, aunque trasvasados a la escritura. Sin embargo, esta apertura democrática no pudo dejar de lado las narrativas anteriores. Así, se continuará con la búsqueda de una identidad nacional a través de la literatura, reemplazando sus signos identitarios (indígena y mestizo) por el de heterogeneidad, concepto surgido del diálogo entre el análisis de textos y los procesos sociales. De esta manera, se volvía a estructurar un modelo de representación discursiva en donde se asumía a la narrativa de la identidad -que en este nuevo contexto se configura como una metanarrativa- como una manera de acceder a la Modernidad.

LA CRÍTICA ESTILÍSTICA, HISTÓRICA Y SOCIOLÓGICA EN LA NARRATIVA DEL CINCUENTA

En la década del cincuenta se inician una serie de procesos de modernización en la sociedad y cultura peruana. En este último plano destacan los de la reflexión crítica y la narrativa. Tal como se



vio líneas arriba, este proceso realizado por un grupo de estudiosos permitió incorporar modelos interpretativos alternos a la historiografía literaria que había hegemonizado el hacer crítico durante el medio siglo anterior". Un poco antes se inicia el de la narrativa (básicamente con José María Arguedas), en cuyo desarrollo se redefiniría el estatuto del indigenismo y surgiría la narrativa urbana.

Es en el contacto con esta narrativa que los críticos consolidarán su proceso de modernización. Textos como *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas o *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa, les permitirán reorientar el canon e incrementar el corpus de la narrativa peruana.

Estos grupos de estudiosos surgen en tres momentos. El primero en la década del treinta con los trabajos de José Jiménez Borja (1901) y Estuardo Núñez (1908), que darían inicio a la crítica filológica. El segundo se produce en la década del cincuenta con Luis Jaime Cisneros (1921), seguido de Alberto Escobar (1928), José Miguel Oviedo (1934), Mario Castro Arenas (1934) y Armando Zubizarreta (1935). Ellos desarrollarían la tendencia filológica, usando la estilística idealista de Dámaso Alonso y Leo Spitzer como método de análisis literario.

El tercer momento se empieza a formular a mediados de la década del setenta y ochenta con los ensayos sobre narrativa peruana de Antonio Cornejo Polar (1936), Alejandro Losada (1938) y Tomás Escajadillo (1939). Este grupo de estudiosos busca



establecer una relación entre literatura y sociedad, intentando explicar los procesos culturales a partir de la literatura, usando para ello conceptos provenientes de tendencias críticas neomarxistas. A este grupo se adscribe también Luis Fernando Vidal (1943), Miguel Gutiérrez (1940) y Mirko Lauer (1942).

Es en este marco donde se desarrollará la reflexión en torno a la narrativa del cincuenta, tema del presente estudio. En los siguientes acápites se profundizará en los puntos hasta aquí desglosados partiendo del análisis de tres textos que consideramos centrales de la discusión sobre este proceso narrativo, pues sus planteamientos han permitido elaborar la agenda problemática. Nos referimos al prólogo de la antología *La Narración en el Perú* de Alberto Escobar, que influenciará enormemente en la crítica posterior; el ensayo "La literatura peruana del siglo XX: 1900-1965" de Estuardo Núñez; y el artículo "Hipótesis sobre la narrativa peruana última" de Antonio Cornejo Polar.

1. ALBERTO ESCOBAR Y LA CRÍTICA ESTILÍSTICA

En el prólogo a la antología *La Narración en el Perú* de Alberto Escobar (1956) es posible evidenciar la utilización de la estilística idealista como método de análisis textual. Este procedimiento parte de la idea de que el lenguaje literario es un sistema de comunicación especial (desviado) respecto a la norma. Desde esta perspectiva, su objetivo será explicar cómo se origina ese desvío,



para lo cual establece una hipótesis donde afirma que el desvío es originado por las particularidades psíquicas que revelan y traducen la originalidad individual. De este modo, es en los datos lingüísticos en donde se revela esa originalidad. Para demostrar esto la estilística elaboró una serie de métodos, entre los que destaca el de Leo Spitzer. Este método plantea que a partir de un rasgo idiomático, una alteración en la norma lingüística en el texto, se puede interpretar un rasgo psíquico del autor, el cual se habrá de corresponder con la sensibilidad de la época.

En *La narración...* se sigue una línea de interpretación estilística en tanto coincide con la idea de la autonomía del lenguaje literario, es decir, en que la literatura puede ser explicada a través de la literatura. Esto se evidencia en el hecho de que sus fuentes son textos (cuentos, novelas, relatos míticos) no fenómenos sociales ni históricos. Al respecto, escribe Escobar:

El criterio adoptado procura superar las dificultades inherentes a la naturaleza del trabajo, combinando, en la medida de lo posible, las apreciaciones de la crítica con resultados obtenidos tras prudente revisión de obras menos difundidas. Advertirá el lector que la antología está basada en un concepto lato de lo que solemos entender por una narración, concepto que no concuerda con ninguna de las definiciones ensayadas por la preceptiva literaria. Es así como pueden ir unidos en este libro el mito indígena, la versión de un milagro, el relato de un acontecimiento notable, leyendas populares y tradiciones, que participan por igual del mismo derecho que asiste al cuento literario. Y advertirá que si hemos reparado en la obra de quienes preferentemente cultivaron la narración, no hemos sido menos solícitos para juzgar la de quienes por particulares circunstancias se dedicaron a ella en forma esporádica, aunque legando importante contribución. Nuestro propósito, como se



desprende del título del libro, ha sido preparar una antología de narraciones antes que una selección de autores; y con menos propiedad aún se la podría considerar antología de cuentistas (XVII).

Asimismo, existe en *La narración...* la necesidad de buscar un origen al desvío lingüístico que constituye la narrativa peruana. Este origen no va a ser buscado en la historia, sino fundamentalmente en un rasgo textual: el realismo. En efecto, Escobar asume que el realismo constituye la dominante en el proceso formativo de nuestra narrativa, tal como se denota en la siguiente cita:

A quien esté familiarizado con ella (la narrativa peruana), o a quien tenga oportunidad de leer la selección que hemos preparado, le será fácil convenir en el predominio de la realidad, del realismo como factor dominante de esta porción literaria peruana (XXIV).

Esta operación evidentemente reduccionista, pues es factible discutirla tanto desde los relatos míticos como desde la narrativa arguediana (LOSADA: 1976), es explicable sólo si la entendemos en su contexto. Se trataba de dotar a la crítica literaria de una cierta especificidad, para lo cual se adoptó la estilística como método de análisis, la que exigía autonomizar el lenguaje literario y encontrarle un origen. Y esto es lo que realiza Escobar en *La narración...* aunque para ello tenga que caer en reduccionismos, homogenizando el proceso narrativo peruano.



A partir de la utilización de este procedimiento analítico es que Escobar inicia la reflexión en torno a la narrativa del cincuenta. En su prólogo establece fundamentalmente dos líneas de interpretación. En la primera la ubica dentro del proceso de la narrativa peruana, insertando sus contenidos en la tradición (realista), pues ellos “no reniegan de las pautas fijadas hasta hoy en el proceso de elaboración de la literatura nacional”(XXIII). En la segunda, plateará su diferenciación con respecto a la narrativa de otras décadas, afirmando que en ellos se puede observar “la existencia de una narrativa con impulsos propios; con intereses que le son afines, con características que amplían el círculo de sus proyecciones y propósitos, tan limitados hasta hace apenas unos años” (XIII). Con estos elementos de juicio Escobar fijará una serie de características referidas tanto a los textos como a los autores. Con relación a los textos planteará que en ellos “se advierte la dispersión de sus preferencias temáticas que redundan en el abandono de programas agotados; una inclinación creciente por asuntos urbanos, preferidos a causa del predominio de lo rural; un deseo notorio de aprovechar la experiencia ganada por escritores peruanos de otras generaciones y por autores extranjeros” (XIII) Y en torno a los autores observará “un mayor sentido del oficio literario como vocación y responsabilidad; y la comprensión de la necesidad de conocer el sistema lingüístico para conseguir, precisamente, convertirlo en instrumento de la facultad creadora” (XIII).



El grupo de escritores a los que se refiere Escobar, que vendría a constituir el primer corpus de la narrativa del cincuenta, estuvo conformada por José Durand (1925), Luis Alberto Ratto (1930), Julio Ramón Ribeyro (1929), Sebastián Salazar Bondy (1924), Enrique Congrains (1932), Glauco Machado (seudónimo de Julio Machado Cabello, 1924-1952), Eleodoro Vargas Vicuña (1924-1997), Rubén Sueldo Guevara (1926) y Carlos Eduardo Zavaleta (1928).

De esta manera, *La narración...* se instaura como un modelo de interpretación que, aplicada a la narrativa peruana, reordena la agenda problemática planteada en otras décadas. Asimismo, ha influenciado enormemente en la crítica posterior, tal es el caso de Luis Jaime Cisneros, quien en *Fisonomía actual de la narrativa peruana* (1971) también resalta el valor que los narradores del cincuenta otorgan al trabajo sobre el lenguaje. Desde su perspectiva, el trabajo de estos escritores sobre este punto ha determinado que sus escritos alcancen una precisión y economía lingüística poco usual en la narrativa peruana, haciéndolos, además, narradores objetivos, que presentan:

(...) su experiencia vivida, cuando no ofrece su imaginación como si fuera su experiencia. Dicho de otro modo, los lectores ya no le vemos la cara al autor con la frecuencia con que todavía le vemos en un relato de principios de siglo. Tampoco le oímos la voz como en los relatos modernistas. Ahora vemos los hechos, sin comentario. Y como lo vemos, la sensación de nuestra proximidad a ellos (o sea, la situación vital de los mismos) confiere al relato perspectivas singulares. Somos los lectores parte necesaria de la narración contemporánea. Ya no



estamos ante el autor, sino ante el relato: y el relato es no sólo tema, sino lenguaje. Aún cuando el autor nos haga testigos de una intimidad individual, perdemos hoy la conciencia de su labor mediadora: topamos de golpe con esa intimidad, la tocamos, nos revestimos de su asco o de su dolor; ahí está. Esto puede considerarse como síntoma general de la narración de estos últimos años (: 65).

También es notoria la influencia de Escobar en los planteamientos de Mario Castro Arenas vertidos en *La novela peruana* (1967). En ella coincide con Escobar al señalar que en la narrativa del cincuenta (que Castro Arenas nomina Neorrealismo) se produce el desplazamiento de la temática indigenista e incursiona de manera plena la narrativa urbana, caracterizada por el uso de las técnicas narrativas. Al respecto, señala Castro Arenas:

La novela peruana no fue extraña al influjo de este fenómeno social (se refiere a las migraciones). Desplazando a la problemática rural enmohecida por la estandarización de tipos y de modos de expresión, la problemática urbana arribó a la novela coincidiendo con la asimilación local de las nuevas técnicas narrativas. El drama del serrano inmigrante, su *modus vivendi* en un mundo oscilante entre la gran ciudad donde trabaja y la miserable choza de esteras donde mora, su promiscuidad forzada, inevitable, con una comparsa de extraños traficantes, delincuentes, locos, charlatanes y falsos agitadores sociales, determina una vasta perspectiva narrativa abierta a la emoción de los nuevos novelistas (: 259).

Así, es posible establecer líneas de lectura similares a las de Escobar en el grueso del corpus crítico existente en torno a la narrativa del cincuenta.



2. ESTUARDO NÚÑEZ Y LA CRÍTICA HISTÓRICA

En su libro *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)* Estuardo Núñez (1965) realiza un recorrido diacrónico del proceso histórico peruano. En este recorrido construye una cronología de autores, libros, temas y géneros literarios. Del mismo modo, desarrolla interpretaciones de textos, deteniéndose en los medios expresivos y contraponiéndolos con el contexto histórico y social donde se producen.

A partir de este marco de reflexión es que Núñez elabora un balance de la producción narrativa peruana de la década del cincuenta hasta mediados del sesenta.

Su balance contempla tres temas centrales. El primero referido a la superación del tópico indigenista, aspecto que ya ha sido planteado por la crítica anterior (Escobar, Cisneros, entre otros). Al respecto, escribe Núñez:

Los nuevos prosadores del Perú -reaccionando contra la fatigante réplica fragmentada de la realidad- han superado ya el marco del campo y la aldea indígena como tópico y asunto literario, el paisaje y su dominio absorbente, el folklore pintoresco, lo superficial y rígido que había en un regionalismo programático y un tanto forzado y artificioso (con su jerga hispano-quechua, etc.) y el mensaje social "dirigido" y sin matices (: 148-149).

Un segundo tema es el de las técnicas narrativas. Núñez asume que los narradores regionalistas habían socializado una serie de temas vinculados con el discurso indigenista y las



reclamaciones sociales. Los nuevos narradores van a socializar los medios de expresión, según afirma en la siguiente cita:

(...) Los narradores regionalistas, incluyendo a López Albújar en los comienzos de dicha tendencia, a Francisco Vegas Seminario en los finales de esa dirección y también en parte a Ciro Alegría -al introducir éste el narrador invisible-, cumplieron una misión laudable al socializar los temas o asuntos, al reflejar el drama social y las aspiraciones colectivas y al expresar un anhelo de progreso social. Empero, dejaron a las generaciones posteriores otra tarea igualmente valiosa, la de socializar la técnica y los medios expresivos, esto es, la tarea emprendida por Arguedas y otros nuevos autores -Vargas Vicuña, Ribeyro, Zavaleta, Vargas Llosa, etc.- a destruir la omnisciencia del autor y destronarlo de su actitud rectora, y permitir que el propio personaje actuara -en primera persona, frente al lector y que éste tuviera contacto con los arcanos de su mundo más íntimo y profundo, gracias a nuevos recursos de lenguaje y al monólogo interior (: 148).

Dentro de este contexto, Nuñez declara que con las técnicas narrativas los autores dejan de lado el naturalismo y pasan a desarrollar una narrativa expresionista:

En cuanto a la técnica de exposición -en lo espacial-, el narrador establece un contrapunto entre el mundo de la creación y el mundo real. Se reelabora, se recrea expresivamente la realidad y se abandona la técnica de la simple captación de los hechos reales. Se ha superado el naturalismo unilateral y se tiende a un expresionismo por el que se tamiza la realidad captada (: 149).

Asimismo, anuncia una serie de procedimientos técnicos instrumentalizados por estos nuevos narradores:



El narrador adopta nuevos procedimientos de expresión antes desusados o desconocidos: la alusión indirecta y sugerente (por medio de la secuencia narrativa) en vez del tradicional sistema de la presentación sucesiva o directa (por medio de recursos descriptivos); el monólogo interior o “escritura de autómeta”, aunque algunas veces -sobre todo en el cuento- incurre en despreocupación o desconocimiento de los elementos esenciales del relato (:149).

El tercer tema tratado por Núñez es el referido a la profesionalización del escritor, tema abundantemente tratado por la crítica, y que ha sido ligado al proceso de modernización generado en la década del cincuenta:

El escritor se profesionaliza y deja de ser un mero diletante o creador eventual o esporádico. Lo exige así su conciencia del papel que desempeña en la sociedad y la exigencia de su “oficio”, esto es, su función de realizar arte con el lenguaje, realidad gramatical y psicológica (:149).

Dentro de los temas desarrollados por Núñez, cabe destacar una línea de reflexión que nos resulta sumamente interesante. Se trata de la distinción que nuestro autor realiza entre la realidad social o “mundo real” y el discurso literario o “mundo de la creación”. En varios momentos de su exposición señala que dicho discurso “reelabora” el mundo real a partir de una concepción artística de la literatura, donde el lenguaje asume un papel relevante. Entonces, desde su perspectiva, no es la referencia la dominante en esta narrativas, sino la exposición, el carácter diegético de su discurso.



De esta manera, Núñez se distancia de la noción mimética que el grueso de los críticos, al establecer como dominante en el proceso el surgimiento de una literatura realista, tenían de esta narrativa.

3. ANTONIO CORNEJO POLAR Y LA CRÍTICA SOCIOLOGICA

En *Hipótesis sobre la narrativa última*, Antonio Cornejo Polar (1989) empieza planteando la relación entre literatura y sociedad, aspecto central en su exposición y que lo vincula a los modelos analíticos socio-históricos de inspiración marxista. Posteriormente, asumirá dos de las tesis centrales de Alberto Escobar. La primera referida a que en la narrativa del cincuenta se evidencia el agotamiento del “vigoroso y extenso desarrollo del indigenismo tradicional” (: 257), y en la segunda, asume que, como producto de este evento, se genera la disgregación y fragmentación de esta narrativa.

A partir de esto llegará a la siguiente tesis: “el signo más notable de la narrativa del cincuenta es su decidido afán de modernización” (: 258), que se establecería en dos niveles. El primero en el estrictamente literario, señalando la “competencia de los narradores, la modernización de su estructura, lenguaje y función de los relatos” (: 258). Y el segundo, en los cambios que se



suscitan en el aparato de producción editorial y cultural que sostiene al escrito.

En este último punto Cornejo Polar fijará el primer fracaso del proyecto de modernización asumido por los escritores del cincuenta: la búsqueda de profesionalismo que implicaba el viejo sueño romántico de vivir de la literatura se veía desorientada por la poca respuesta que encontró en la sociedad, siendo una prueba palpable de ello la crisis de proyectos editoriales como los de *Populibros*.

De otro lado, Cornejo Polar también plantea que este proceso de modernización de la narrativa tiene su correlato en el acelerado proceso de modernización producido en esos años en la sociedad peruana, potenciada esencialmente por una política económica exportadora que, si bien en un inicio representó una salida y alternativa al país, a la larga determinó la agudización de la crisis y las contradicciones sociales. Este proceso también se manifestaría en el plano literario, agudizando los conflictos de esta narrativa, que no tardarían en “artificializarse y perder consistencia al adelantarse a un sistema productivo que repite sin mayores modificaciones su arcaísmo” (: 261). De esta situación, Cornejo Polar establece que los narradores extraerán algunos aspectos importantes para su desarrollo, como son la especialización del quehacer literario, la opción por la perspectiva del relato antes que la totalidad, y la fragmentación y asimilación de una serie de temas



relacionados con los niveles sociales más golpeados por la crisis y fuera del proceso de modernización seguido en esa década.

Más adelante Cornejo Polar desarrolla un tema central en su reflexión: las tendencias indigenista y urbana. Desde su perspectiva, en la práctica ambas tendencias se desdibujan y adquieren correspondencias, planteándose sus diferencias por contrastes (Mario Vargas Llosa/José María Arguedas).

A partir de estos planteamientos se organiza esta narrativa en tres discursos:

a) El utópico y apocalíptico, representado por Arguedas y caracterizado por reproducir la conflictividad del referente y la perspectiva con que se revela, y que en última instancia corresponde a las contradicciones del entorno social.

b) El nuevo orden, representado por Vargas Llosa, que se caracteriza por presentar el caos como un orden alternativo, es decir, en él se pretende ordenar la serie de conflictos sociales producidos por la modernidad oligarca. Al interior de este proceso también se señala el surgimiento de la novela de entretenimiento.

c) El espacio discursivo donde se articula la novela del lenguaje, el relato fantástico, la novela introspectiva y, sobre todo, la narrativa popular, representada por el Grupo Narración. En este Grupo, señala Cornejo Polar, "se puede observar el surgimiento y primera consolidación de una línea narrativa diferente, explícitamente sustentada en el marxismo, que afina y perfecciona el concepto de praxis del relato social, otorgándole una perspectiva



popular” (: 273). Dentro de esta última corriente reconoce a Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez, Antonio Gálvez Ronceros, Augusto Higa y Roberto Reyes Tarazona. Asimismo, señala como escritores muy cercanos a Luis Urteaga Cabrera, Luis Fernando Vidal y Gregorio Martínez.

De esta manera, Cornejo Polar realiza en torno a la narrativa del cincuenta dos operaciones. En la primera, incorpora dentro de la reflexión el análisis textual en diálogo con las teorías socio-históricas de filiación marxista. Y en la segunda, amplía el corpus narrativo, incrementándolo notablemente la cantidad de escritores reconocidos.

Estas dos operaciones van a traer como consecuencia que se asuma la narrativa del cincuenta como un proceso no solamente de índole literaria, sino también social y cultural que trasciende la década, prolongándose hasta finales del setenta. Así, queda también diluido el concepto romántico de generación de narradores del cincuenta, pasando a operar el concepto de narrativa, pues ya no se trata de un grupo de escritores, sino de la construcción de una nueva estructura narrativa, en cuya representación discursiva se organiza un sistema de signos que renueva la escritura y la perspectiva crítica en torno a la narrativa peruana.



CAPÍTULO II

ASEDIOS A LOS ESTUDIOS LITERARIOS PERUANOS

El proceso de redefinición del estatuto de la literatura peruana que empieza a formularse a mediados de la década del cincuenta, tal como fue señalado en los capítulos anteriores, desarrolló una crítica básicamente textual.

Sin embargo, a pesar de iniciar este proceso, mantuvieron ciertos vínculos con proyectos anteriores. De un modo general, se volvió a insistir en la historización del recorrido literario, así como en la identificación de este fenómeno con el problema de la nacionalidad. Más aún, en la base de algunas de sus argumentaciones se insistía en concebir a la literatura como un reflejo de la realidad.

Lo que sí resultó importante fue la elaboración de una renovada agenda problemática donde se incorporaron conceptos como el de heterogeneidad cultural o sujeto colonial, y temas como el migrante, la literatura oral. Todos estos serían desarrollados por



la reflexión crítica de los estudios poscoloniales, y los estudios culturales.

Estas disciplinas comienzan a plantearse a mediados de la década del ochenta en las investigaciones de Antonio Cornejo Polar, Julio Ortega y Raúl Bueno, y los peruanistas William Rowe y Rolena Adorno.

Los estudios poscoloniales fueron potenciados por las investigaciones en torno a las crónicas. El análisis de estas fuentes, que tradicionalmente pertenecían a la práctica histórica, al incorporarse al corpus literario no sólo va a remover sus estatutos, sino que reorientará la agenda hacia temáticas de alcance multidisciplinario, como el Otro, colonizado/colonizador y la subalternidad cultural.

De otro lado, los estudios culturales empiezan a formularse a partir de una serie de procesos, como son la relativización de los marcos de reflexión de las ciencias sociales, la crisis del estructuralismo y las teorías del lenguaje, y el surgimiento de la posmodernidad como fenómeno que deslegitima una serie de valores y contenidos de la modernidad. En este marco, los estudios culturales buscan establecer una teoría del análisis cultural. Para ello incorporan en el discurso crítico terminologías analíticas como “práctica cultural”, “lenguaje del borde” y “literatura de contacto”. Su objetivo es generar, a partir de la práctica cultural (literatura, crítica, folclore, cine) categorías que especifiquen el espacio cultural peruano y latinoamericano.



Estas tendencias van a agudizar las contradicciones de los diferentes sistemas interpretativos que sustentaban las narrativas y metanarrativas fundadas a inicio de siglo, produciendo nuevas narrativas como el de heterogeneidad cultural, hibridez, diferencia, exterioridad y sujeto plural. Pero aún mantienen vínculos con anteriores paradigmas, tal como se señaló al inicio de este capítulo.

De hecho, esta situación define muchas cosas, entre ellas el alcance de la crítica literaria peruana, que a nuestro entender sigue subordinada a los condicionamientos de una cierta lectura de la historia y filiación política.





PARTE II
LA NARRATIVA DE GÁLVEZ RONCEROS Y LA CRÍTICA





CAPÍTULO I

EDICIÓN, FUENTES Y LÍNEAS DE INTERPRETACIÓN

El corpus narrativo de Antonio Gálvez Ronceros (Chincha, 1932) se inicia en 1962 con la publicación de *Los Ermitaños* (1962)¹, breve libro de consta de siete relatos, siendo *Joche* el más antologado por la crítica. Sobre el proceso de elaboración de esta ópera prima el autor ha declarado lo siguiente:

Este libro empezó a generarse en la segunda mitad de la década del cincuenta. Yo era aún estudiante de La Cantuta, donde empecé a hacer mis primeras cosas en narrativa. Algunos de los cuentos que escribí en esa época (allá por 1962) integran el volumen que titulé *Los Ermitaños*. Antes que fueran reunidos en libro, algunos cuentos fueron publicados en *El Dominical* de *El Comercio* (EL COMERCIO: 1987).

Trece años después aparece *Monólogo desde las Tinieblas* (1975)², libro con el cual alcanzó gran notoriedad entre el público y

¹ *Los Ermitaños* se reeditó en 1986, en el sello editorial Colmillo Blanco. Lima.

² *Monólogo desde las tinieblas* ha tenido dos reediciones. La primera en 1986, realizada por la Municipalidad de Lima Metropolitana, en su serie Munilibros. Y la segunda, en 1999, bajo el sello de la editorial PEISA. Ambas ediciones fueron hechas en Lima. En esta última se agregaron seis relatos: *Murmuraciones en el Portón*, *Ñito*, *El Encuentro*, *Una yegua parada en dos patas*, *¡Ni que fuera inorante!*, y *El pino de Goyo Corrales*.



la crítica. La edición de este texto fue posible gracias a la intervención de José Antonio Bravo, novelista destacado y en aquella época miembro del consejo editorial del sello Inti Sol, después de que se frustrara su edición en la editorial Milla Batres. Una crónica de la época recoge de la siguiente manera la aparición del libro:

Con coctelito en el Crillón (se refiere al lujoso Hotel Crillón), papel fino en estos tiempos de penuria para editores, dibujos del propio autor (hechos bien y con gusto) y mucho blanco, se ha lanzado a la venta un libro lleno de negros. Negros de Chincha, además. El autor, hombre de esa tierra si bien no de ese color, se llama Antonio Gálvez Ronceros y este es su segunda obra literaria (S/A: 1975).

Posteriormente publica *Historias para reunir a los hombres* (1988), donde compila veintitrés textos aparecidos en el diario *La Voz* de Lima. Al respecto, el autor ha declarado:

La mayoría de los veintitrés cuentos que integran el libro fue escrito entre setiembre del '86 y febrero del '87 y publicados a lo largo de este periodo en el diario limeño *La Voz*. Ocurre que un amigo, Manuel Miguel del Priego, editorialista del mencionado diario, me invitó a colaborar con artículos. Yo le consulté la posibilidad de hacerlo con cuentos breves y la idea lo entusiasmó. Adquirí el compromiso de publicar semanalmente un cuento, lo que me condujo a escribir cada semana. Fueron apareciendo en la sección editorial, en una columna que tenía el título *Jaque Mate*. De los ocho cuentos restantes que están en el libro, hay dos del '87, después de setiembre; otros dos del '82; uno de enero del '88; uno del '63; y dos reelaboraciones hechas en el '86 a partir de textos que vienen del '63 y del '85. Las reelaboraciones son los cuentos *Hambrientos* y *Muñecos*. Por lo demás, el compromiso adquirido con el diario *La Voz* me permitió escribir otros cuentos que no recojo en este libro porque



escapan a la unidad del mismo. Pienso que un libro no debe de ser un “cajón de sastre”; debe tener una unidad de tono, de atmósfera, de personajes y de tema. Sólo así podrá acercarse todo el libro a esa ventajosa imagen unitaria que ofrece la novela, por mucho que ésta contenga historias colaterales a la historia central (CHIRINOS: 1988).

Por último, edita *Aventuras en el Candor* (1989), libro que reúne veintiún relatos anteriormente publicados en diarios. A este breve corpus habría que agregar algunos relatos publicados en revistas y periódicos, y el fragmento de novela *Soldados de la Amargura* (NARRACIÓN: 1971).

Asimismo, se puede señalar la traducción de sus cuentos *Octubre* (inglés), *El animal está en casa* (alemán) y *Joche* (griego), y los dos premios literarios obtenidos a lo largo de su carrera: 1er y 2^{do} premios en el concurso de cuentos organizado por la Asociación Universitaria Nisei del Perú en 1974, y el 1er premio en el concurso organizado por la Municipalidad de Lima en 1982.

La recepción crítica en torno a la narrativa de Antonio Gálvez Ronceros se realiza a través de cuatro fuentes. La primera está constituida por artículos y libros que tratan sobre la narrativa peruana del cincuenta, y en las cuales se establecen juicios de valor con respecto a las obras de Gálvez Ronceros, así como su ubicación en alguna de las tendencias y etapas del proceso. El corpus de esta fuente crítica abarca un periodo de treinta y tres años (1964-1999). La segunda se refiere a los artículos y reseñas sobre la narrativa de Gálvez Ronceros. Estas datan desde 1962 hasta 1999. La tercera se compone de las notas que acompañan su selección en antologías.



Este corpus comprende treinta años (1963-1994). Y por último, tenemos las entrevistas concedidas por el autor a diferentes diarios y revistas. El corpus de esta fuente cubre nueve años (1983-1992) (para todas las fuentes críticas ver bibliografía sobre el autor).

En el corpus general de estas fuentes es posible fijar una serie de líneas de interpretación a partir de las cuales se ha tratado de explicar los contenidos de la narrativa de Gálvez Ronceros. Estas líneas interpretativas se caracterizan por su diversidad y por estar centradas, básicamente, en *Los Ermitaños* y *Monólogo desde las tinieblas*, y pueden ser formuladas de la siguiente manera:

- a) La inserción de la obra de Gálvez Ronceros en el proceso de la narrativa del cincuenta.
- b) Los planteamientos del Grupo Narración y la influencia que tuvo en su narrativa.
- c) Las distintas corrientes narrativas a las que se le ha tratado de asimilar.
- d) Las interrelaciones existentes entre su narrativa y el universo cultural de los negros habitantes del valle de Chíncha, en el sur de Lima, Perú.

En los siguientes acápite desarrollaremos con amplitud cada uno de estas líneas de interpretación.



CAPÍTULO II

GALVEZ RONCEROS Y LA NARRATIVA DEL CINCUENTA

En 1977 se publica *Poesía y narración en el Perú (1960-1977)* (GONZÁLEZ VIGIL: 1997). Fundamentalmente, se trata de un artículo panorámico, donde la información bibliográfica se antepone a cualquier intento de análisis del proceso literario peruano. Al parecer, su objetivo es ofrecer un resumen de lo que diferentes sectores de la crítica han planteado con respecto al tema.

En torno a la narrativa del cincuenta asumirá la idea, implícita en Alberto Escobar y con más claridad en Luis Jaime Cisneros, Mario Castro Arenas y Francisco Carrillo, de que en este proceso se moderniza la narrativa peruana:

Antes del '50, los aportes de Valdelomar, Diez Canseco, Ciro Alegría y Arguedas son decisivos, pero no quiebran esencialmente la prosa decimonónica (de cuño romántico y realista). La asimilación de la narrativa contemporánea (gestada en la segunda mitad del siglo XIX y espléndidamente consumada en el lapso de 1910-1940, en Europa y USA) empieza a concretarse con la llamada "Generación del '50" y el Arguedas de los años '50 y '60, hasta plasmarse por completo en *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (:10).



Asimismo, coincidirá con José Miguel Oviedo en establecer como punto de inflexión en el proceso el año 1968, aunque Oviedo se haya referido al proceso poético y no al narrativo. Sin embargo, González Vigil lo asume como una de las fuentes, junto a Leonidas Cevallos y Alberto Escobar, para su propuesta demarcatoria, que señala un segundo momento en el proceso narrativo de la década del cincuenta. En este ámbito establecerá dos instancias: el Grupo Narración y el Grupo Trilce de Trujillo. En el primero situará, junto a Oswaldo Reynoso, a Antonio Gálvez Ronceros:

(...) y Antonio Gálvez Ronceros (1935) (sic), quien asomaba en 1963 (*Los Ermitaños*) (sic) para mostrarse más nítidamente en 1975 (*Monólogo desde las Tinieblas*) (: 11).

De esta manera, Gálvez Ronceros es incorporado dentro del segundo grupo de narradores del cincuenta, siendo los primeros Julio Ramón Ribeyro, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Eduardo Zavaleta, Sebastián Salazar Bondy y Mario Vargas Llosa.

Cabe mencionar la imprecisión de algunos datos establecidos en la cita anterior. En primer término, Gálvez Ronceros nació en 1932 y no en 1935 como afirma González Vigil. Y en segundo término, *Los Ermitaños* se publicó en 1962 y no en 1963.

En dos artículos posteriores, González Vigil cambiará de opinión con respecto a la ubicación de la obra de Gálvez Ronceros. En el primero (1990) lo incluye en la generación del 45/50:



Hacia 1945, de ahí que sea preferible hablar del 45 (y no del cincuenta, como suele hacerse), brotó una hornada de poetas de valía que enriquecieron las líneas ya establecidas entre 1910-1940 (...) De mayor trascendencia para nuestra historia literaria ha sido el aporte de los narradores, en tanto lograron fundar nuestra nueva narrativa, con los recursos y las perspectivas propias de esta centuria y ya no del siglo XIX. Así cuajó el Realismo Maravilloso con Eleodoro Vargas Vicuña (*Nahuín* 1953), Antonio Gálvez Ronceros (...) paralelamente a la maduración de Arguedas (: 180-181).

En el segundo artículo (1993) reformulará el planteamiento anterior, pues esta vez ubicará a Gálvez Ronceros en una posición intermedia entre la década del cincuenta y sesenta:

Dos importantes narradores representan el tránsito entre el '50 y el brote generacional de fines de los años '60: Antonio Gálvez Ronceros y Oswaldo Reynoso (: 25).

Estos tres artículos nos dan una idea de cómo se ha tratado de insertar cronológicamente la obra de Gálvez Ronceros en el proceso narrativo del '50, la cual puede resumirse en los siguientes puntos:

- a) Se lo ubica en un segundo momento del proceso (1968).
- b) Forma parte de la generación 45/50.
- c) Se lo ubica en un punto intermedio entre el '50 y el '60.

Esta variabilidad cronológica responde, desde nuestra perspectiva, al poco rigor crítico con que González Vigil enfrenta el problema. Al parecer, en estos artículos no existe la intención de organizar el corpus de la producción narrativa que nos ocupa, sino de clasificarla sobre la base de criterios empíricos y verticales, que



hacen de su marcos de reflexión -la historiografía literaria-, una mero recuento de nombres y fechas.



001811



CAPÍTULO III

LA NARRATIVA DE GÁLVEZ RONCEROS Y EL GRUPO NARRACIÓN

A mediados de la década del sesenta un grupo de escritores, entre los que destacaban Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez y Eleodoro Vargas Vicuña, edita una revista llamada *Narración*. Esta publicación se distinguía de otras de su género, como *Mar del Sur* o *El Dominical* del diario *El Comercio*, por tratar de situarse en una posición alternativa a las publicaciones literarias que representaban a los grupos de poder económico del país. Esto último los llevó a desarrollar, partiendo de las tesis maoístas del arte y del realismo crítico, prácticas narrativas, como el testimonio y la crónica social, que tenían como finalidad evidenciar la situación social y política de los sectores marginales y empobrecidos de la sociedad peruana.

Antonio Gálvez Ronceros participa en la edición del segundo número de *Narración* (1971), que llegó a tener tres (1966, 1971 y 1974). Al respecto, el autor declaró:



Cuando llego a participar en la revista *Narración* ya el grupo se había constituido, digamos que me sumé a él, como después lo haría Gregorio Martínez. Ya se había publicado el primer número, y departía diariamente con los fundadores en el Palermo. Los motores del grupo y la revista fueron Miguel Gutiérrez y Oswaldo Reynoso. Ahora bien, lo que el Grupo proponía era cultivar una narrativa no desligada de la realidad. Lo que publicamos allí no cumplía con los postulados del Grupo, salvo las crónicas sobre Cobriza y Ayacucho, ya que pensábamos en esas crónicas como un vehículo que conectara al escritor con cierto tipo de lucha.

Yo siempre vi al Grupo como una realización a futuro, pero creo que le lección que me ha dejado es que el escritor, de una u otra manera, debe de estar ligado y vinculado a su entorno (HULERIG, ENRIQUE Y RABÍ, ALONSO: 1990).

Del mismo modo, en una entrevista, al preguntársele si mantenía los postulados que asumieron los integrantes del Grupo, Gálvez Ronceros afirmó:

Por supuesto. Entre ellos la denuncia del estado de postración y miseria en que en una sociedad como la nuestra se encuentran las mayorías y en consecuencia una adhesión abierta y franca hacia los esfuerzos que realizan estas mayorías por encontrar un trato digno a su condición humana (VALENZUELA, JORGE: 1986).

Por su parte, la crítica también ha señalado en diferentes momentos las relaciones existentes entre la obra de Gálvez Ronceros y las propuestas del Grupo *Narración*. Antonio Cornejo Polar, por ejemplo, ha puesto en evidencia estas relaciones, aunque de manera general, asumiendo que ambas desarrollan una tendencia narrativa en la década del cincuenta que él denomina literatura popular, a la cual nos referiremos más adelante.



Asimismo, otros críticos han señalado de manera más específica la existencia de estas vinculaciones en su producción narrativa más reciente. Con respecto a *Historias para reunir a los hombres*, Ismael Pinto (1988) afirmará que:

(...) quieren ser terrible denuncia, toma de posición y profesión de fe ideológica. Y, finalmente, suponemos, instrumento que contribuya a “cambiar el modelo” de sociedad en que vivimos.

Creemos que Gálvez Ronceros ha seguido el camino inverso de la gente de Narración. Por mencionar un solo nombre: Miguel Gutiérrez, que ha abordado nuevamente la literatura como literatura; como discurso narrativo no sometido a tal o cual determinado interés político ideológico. El resultado final de ese discurso, lo que él diga, sus múltiples lecturas y formas de abordarlo es otra cosa.

El maniqueísmo ideológico, transformado en texto literario, con su moraleja incluida sólo conlleva a que el discurso literario quede transformado en panfleto político. Ello, a pesar de las bondades del narrador, el dominio de la técnica, de lo kafkiano de algunos textos o lo gratuito de otros.

Y sobre *Aventuras en el Candor*, Marcos Suárez Simich (1990) escribirá lo siguiente:

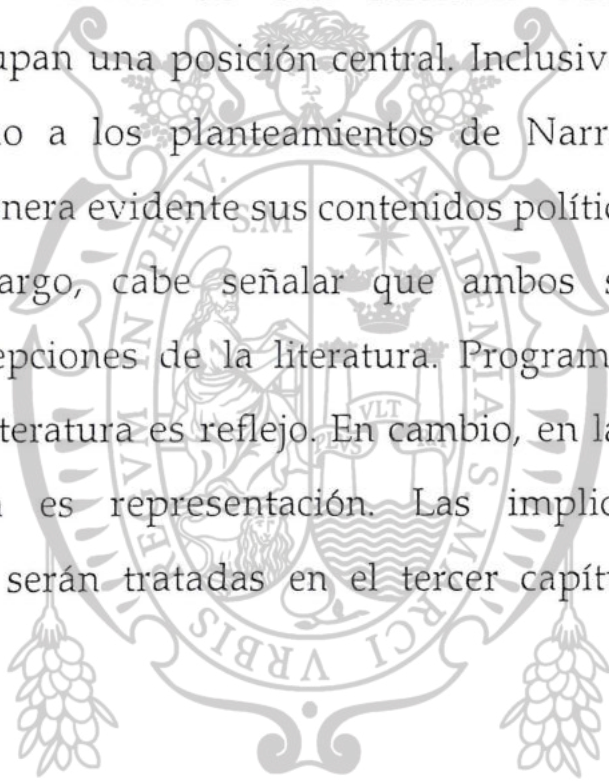
Otro elemento que abona en la calidad de estos relatos es el uso del lenguaje. Gálvez Ronceros perteneció al Grupo Narración, un grupo de escritores que a fines de los '60 le dieron un importante impulso a la narrativa peruana y cuya vigencia es todavía actual entre los jóvenes narradores. Entre los aportes de este grupo estuvo la preocupación por el lenguaje, lo que los críticos llamaron coloquialismo. Es decir, la transposición literaria de los elementos del habla popular en los textos narrativos, no como un mero hecho decorativo, sino como parte de un intento destinado a plasmar el universo de los sectores populares urbanos rurales que ellos escogieron como tema. En *Aventuras...* se repite esta experiencia. Junto con el humor, la



crítica, la utilización de recursos narrativos, el libro se vertebra en el uso de un lenguaje marcadamente popular que el narrador usa para lograr sus objetivos.

De este modo, es posible afirmar que existen relaciones temáticas y discursivas entre los planteamientos del Grupo Narración y la obra de Gálvez Ronceros. Temáticamente coinciden en trabajar sobre un referente marginal; y discursivamente, en proponer una lectura de este referente donde los sujetos marginales ocupan una posición central. Inclusive, en *Historias...*, el más cercano a los planteamientos de Narración, se puede denotar de manera evidente sus contenidos políticos.

Sin embargo, cabe señalar que ambos se sustentan en distintas concepciones de la literatura. Programáticamente, para Narración la literatura es reflejo. En cambio, en la obra de Gálvez Ronceros ésta es representación. Las implicancias de esta diferenciación serán tratadas en el tercer capítulo del presente estudio.





CAPÍTULO IV

LA OBRA DE GÁLVEZ RONCEROS Y LAS TENDENCIAS

NARRATIVAS

Desde la publicación de *Los Ermitaños* la obra de Gálvez Ronceros ha sido asimilada a una serie de corrientes o tendencias narrativas. Francisco Carrillo, por ejemplo, en una de sus antologías (1966) lo incorporará a la tendencia regionalista, la cual se inicia, según Carrillo:

(...) con Manuel Beingolea; se disfraza de ambiente modernista con Ventura García Calderón, logran plenitud con *El Caballero Carmelo* de Valdelomar y los *Cuentos Andinos* de López Albújar, y se poetiza con las narraciones de José María Arguedas. Esta corriente que intenta retratar nuestro paisaje en movimiento, nuestras costumbres adheridas a la tradición de la tierra y la historia, es la más variada, la que reúne mayor número de cultivadores y los más logrados. Inagotable, vigente, aún los más recientes se inician en ella (: 6)

Y sobre Gálvez Ronceros afirmará que:

El cuento regional ha ganado una nueva dimensión con *Los Ermitaños*. Situaciones, imágenes, lenguaje, cuidadosamente seleccionados, se logran para presentar diferentes aspectos de la vida cotidiana alrededor de un eje unificador, el humor. No es



costumbrismo ni broma fácil. Tras el episodio como fondo serio, una clara caracterización del personaje. La trama existe –G. R. Es hábil, además, en la sobria utilización de las técnicas modernas de estilo- y la sabe llevar a una conclusión que revela madurez narrativa. Entre los recientemente aparecidos, él está entre quienes llevan una más clara y prometedora voluntad de trabajo (:180).

En una línea interpretativa cercana a la anterior, encontramos un conjunto de artículos pertenecientes a distintas épocas donde se enfatiza el carácter realista de la escritura de Gálvez Ronceros. En uno de los primeros (S/A: 1962) se afirma, con respecto a *Los Ermitaños*, que:

Los siete cuentos del libro son de la provincia. Tratan de reflejar la vida de la provincia costeña del Perú, y lo hacen aprovechando elementos cotidianos, casi intrascendentes, de la existencia simple pero llena de humanidad, de personajes rurales que Antonio Gálvez rescata con gran capacidad aprehensiva; le bastan breves indicios objetivos, o el uso del diálogo, para hacer vivir en el relato personajes que se mueven en un limitado mundo cultural.

Por su parte, Abelardo Oquendo en su artículo *Siete cuentos y un recuerdo* (1963), también referido a *Los Ermitaños*, planteará que:

Es obvio que la rotunda salud, la visión realista y burlona, la comunión popular que constituyen los ingredientes básicos de la personalidad literaria que sus siete cuentos revelan son muy propios de Gálvez, pero esa solidez con que empieza no hubiera sido la misma sin una guía atinada y cuidadosa.



Asimismo, Augusto Tamayo Vargas en su *Literatura Peruana* (1992), en la sección referida al realismo supérstite, donde ubica a Miguel Gutiérrez, Augusto Higa, Max Silva Tuesta y Carlos Thorne, escribirá que la narrativa de Gálvez Ronceros, así como los citados,

(...) buscan popularidad de la realidad peruana, en este caso del sector costeño con influencia negra. *Octubre* figura en las antologías del cuento peruano contemporáneo como ejemplo de esa especialísima literatura de Gálvez que se basa mayormente en una forma particular del uso del lenguaje. Él dice que su narrativa es una adhesión a “la gesta humilde”. En términos generales se trata de mostrar la vida de un sector social y racial. Su narración no tiende al deleite, sino a lo que produce asombro o rechazo. Primero fue la colección *Los Ermitaños*, en 1962. Después vendría *Monólogo desde las Tinieblas*, que tuvo singular impacto en los jóvenes escritores del Perú. Publica, en 1988, *Historias para reunir a los hombres*, donde el autor sostiene que escribe sobre “un proyecto político” para la realidad peruana, pero con un lenguaje peculiar. Podemos decir que con Gálvez Ronceros se inicia la narrativa de la negritud en el Perú, donde se une la leyenda al idioma en forma particulares y la fantasía creadora de un narrador *sui generis* (: 918).

Otra de las tendencias narrativas a la que se adscribe a la obra de Gálvez Ronceros es el Realismo Mágico. Ricardo González Vigil en su artículo *La narrativa peruana después de 1950* (1984) organiza el proceso en cinco tendencias narrativas: el Realismo Mágico, el Neorrealismo, la Literatura Fantástica, el Experimentalismo y la revalorización de la sub-literatura. Es en la primera tendencia donde incluirá a Gálvez Ronceros, junto a



Gregorio Martínez y Luis Fernando Vidal, señalados como un caso (costeños) del Realismo Maravilloso en el Perú:

Antonio Gálvez Ronceros (1935) es el representante más típico de esta labor (se refiere al Realismo Mágico), ya que los otros autores que vamos a mencionar poseen una tendencia creadora básicamente Neorrealista y acuden al Realismo Maravilloso en algunos relatos para pintar ciertos personajes y creencias (alude a Gregorio Martínez, César Calvo y Luis Fernando Vidal). Interesante en *Los Ermitaños* (1963), Gálvez Ronceros se ha perfilado como uno de nuestros mejores escritores en actividad a partir de *Monólogo desde las Tinieblas* (1975), uno de los créditos mayores del grupo de la revista *Narración* (: 237-238).

Una cuarta tendencia narrativa en la que se incluye a Gálvez Ronceros es la Literatura Popular. El primero en señalar este carácter es Antonio Cornejo Polar en su artículo *Hipótesis sobre la narrativa peruana última* (1989). Como se estableció en el capítulo anterior, en el presente artículo Cornejo Polar realizará dos operaciones. En la primera incorporará dentro de la reflexión crítica en torno a la narrativa del cincuenta el análisis socio-histórico de filiación marxista estructuralista (Althusser, Goldmann), y en la segunda ampliará el marco de reflexión teórica (sociología, historia, análisis textual) y el corpus narrativo. En este proceso, al abordar el tema de las tendencias narrativas, fijará la existencia de una vertiente popular, donde incluirá como uno de los más representativos a Gálvez Ronceros, observando que:



(...) la explicitéz, fuerza e incisividad de la crítica social, de una parte, y el empeño por hacer coincidir la perspectiva del relato con la índole popular de sus referentes, de otro (evidenciado en las obras de Miguel Gutiérrez y Oswaldo Reynoso), anuncian el desarrollo posterior, más maduro pero todavía en pleno proceso de perfeccionamiento, de una narrativa popular, tal como se aprecia en las obras de Antonio Gálvez Ronceros (: 274).

Esta incorporación está mediatizada por la reflexión que desarrolla Cornejo Polar en torno al Grupo Narración en el que, afirma Cornejo Polar.

(...) se puede observar el surgimiento y primera consolidación de una narrativa diferente, explícitamente sustentada en el marxismo, que afina y perfecciona el concepto de praxis del relato social otorgándole una perspectiva popular (: 273).

En esta misma línea interpretativa se encuentra Paúl Llaque Minguillo. En su artículo *Tres nuevas antologías del cuento peruano* (1985) asume en general los planteamientos vertidos en torno a la narrativa de Gálvez Ronceros, aunque focalizados desde su perspectiva. Él establece que hacia 1975 los discursos que fundaron la narrativa del cincuenta (narrativa urbana) empiezan a retorizarse, originando un movimiento de retorno hacia las provincias. Este proceso se llevará adelante incorporando elementos como la marginalidad y una mayor conciencia de los recursos narrativos y lingüísticos (técnicas narrativas y oralidad) generados en el proceso anterior, conformado así uno de los



perfiles de la llamada literatura popular planteada por Antonio Cornejo Polar:

1975 puede ser considerado como un año especialmente fértil y decisivo para el posterior desarrollo de la narrativa peruana. Los escritores y los lectores se sienten un tanto exhaustos de encontrar en los textos demasiada avenida limeña y no poca técnica novedosa que, entonces, ya no lo era y que más bien empezaba a retorizarse; hay que indagar en la provincia, pero ahora en la marginalidad; hay que encontrar en la Lima bulliciosa otros espacios menos epidérmicos. Los libros publicados, en el año citado, por Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez se preocupan por el personaje negro campesino de la costa sur, cuyo acercamiento se peculiariza por la experimentación lingüística que, osada, tratará de aprehender la forma y la sintaxis del habla negro. Estos narradores, pertenecientes al Grupo Narración, de claras orientaciones marxista-leninistas, otros del mismo y algunos que, no pertenecientes a Narración, comparten la misma actitud de dotar al relato de una perspectiva popular homóloga al espacio que refieren, erigen toda una vertiente que a estas alturas es ya algo más que una realidad: Augusto Higa Oshiro, Omar Ames, Luis Fernando Vidal, Roberto Reyes Tarazona y, últimamente, Hildebrando Pérez Huaranca (: 226).

Por su parte, Luis Fernando Vidal en *La ciudad en la narrativa peruana* (1986) también comparte la idea de que la narrativa de Gálvez Ronceros se adscribe a la corriente popular:

Los narradores de nuestras más recientes promociones adoptan la visión y la explicación de su ciudad desde el punto de vista de los sectores populares, cuando no de los grupos marginales. Su opción, por ende, no es la del disgusto exquisito frente a una ciudad encanallada, sino más bien la generación de un espacio donde se patentiza un orden social espurio y alienante. El proyecto narrativo opera sobre la base del deslinde de lo que entiende saludable para la constitución de la conciencia popular: valores en los que hay que distinguir lo que



propende la consecución de tal nivel de conciencia, de lo que puede retardarlo o alienarlo. El trabajo de los narradores como Antonio Gálvez Ronceros, Augusto Higa, Roberto Reyes Tarazona, Cronwell Jara y Mario Choy se ubica en esta vertiente (: 24).

Finalmente, tenemos a Manuel Velázquez Rojas, quien en su artículo *Panorama de la generación del '50* (1988) planteará una clasificación de los narradores del cincuenta, ubicando a Gálvez Ronceros entre los de tendencia urbana.

Los narradores de la Generación del '50. Según mi criterio, pueden clasificarse en: a) urbanos; b) neoindigenistas; y c) imaginistas. Entre los primeros citaremos al destacado cuentista Julio Ramón Ribeyro, a los novelistas Eduardo Congrains (sic), Oswaldo Reynoso, Antonio Gálvez Ronceros, José Bravo Amézaga, José Hidalgo y Miguel Gutiérrez. Entre los neoindigenistas al consagrado Eleodoro Vargas Vicuña, Tulio Carrasco, Carlos Eduardo Zavaleta, Rubén Sueldo Guevara y otros. Y entre los imaginistas, nuevamente a Julio Ramón Ribeyro, Felipe Buendía, Luis León y el que escribe estas líneas (: 53)

Esta clasificación adolece de algunas falencias. En primer lugar, Gálvez Ronceros no ha publicado ninguna novela, salvo el fragmento *Soldados de la Amargura* (1981), que algunos críticos, como Luis Fernando Vidal, han asumido como un relato, pues mantiene una estructura cuentística. Lo cierto es que el grueso de su producción está constituido por relatos. En ese sentido, no se sustenta la idea de que Gálvez Ronceros pueda ser entendido como novelista. En segundo lugar, tampoco se sustenta la tesis de incorporar a Gálvez Ronceros en el grupo de escritores urbanos.



Esto requeriría deslindar con lo que la mayoría de críticos sostienen con respecto al autor de *Los Ermitaños*.

Después de haber determinado las diferentes corrientes narrativas a las que se ha adscrito la obra de Gálvez Ronceros, podemos enumerar algunos puntos de discusión que atañen al conjunto de tendencias.

1. En primer término, vemos que es claro el carácter fundacional que cada una de estas corrientes se arroga. En efecto, los distintos críticos enuncian sus juicios sin considerar a los otros, desarrollando así líneas de reflexión aisladas unas de otras. La consecuencia principal de este proceder es que se anula toda posibilidad de discusión, que de producirse enriquecería el contenido de los planteamientos.

2. En segundo término, en la base de sus argumentaciones, cada una de estas tendencias asume acríticamente conceptos que por su carácter problemático están en discusión. Tal es el caso del realismo. Definitivamente, en la actualidad resulta insostenible aceptarlo como una corriente literaria que busca reproducir de manera objetiva los hechos y fenómenos reales que se dan en la sociedad contemporánea, de acuerdo como se la formuló en el siglo XIX. Después de la Teoría del Reflejo establecida por George Lukács, del debate que se produjo al respecto en el seno de la Escuela de Frankfurt, con Theodor Adorno y Walter Benjamin, de



los aportes de Louis Althusser, Lucien Goldmann, los neomarxistas Terry Eagleton, Pierre Macherey y Frederic Jameson, y, sobre todo, del psicoanálisis lacaniano, se podría afirmar que la observación directa e inmediata de un hecho está sujeta a una serie de condicionamientos ideológicos, y que un texto no es una copia o un reflejo de la realidad, sino una representación discursiva de lo Real, es decir, un efecto de realidad.

Estos desarrollos no son considerados por los críticos que estudian la tendencia narrativa realista. Ellos, al parecer, asumen una comprensión empírica del concepto, muy cercana a la que se tuvo en el siglo XIX.

El caso del concepto de lo Real Maravilloso o Realismo Mágico es similar, pues también es motivo de discusión. Para su inventor, Alejo Carpentier, lo Real Maravilloso es, sobre todo, un acto de fe muy común en el imaginario colectivo latinoamericano (CARPENTIER: 1949). José Antonio Bravo, por su parte, supone que lo Real Maravilloso latinoamericano es una especie de género literario, cuya preceptiva se caracteriza por sus paisajes exóticos, personajes exagerados y hechos extraordinarios (BRAVO: 1984). Y desde otra perspectiva, Walter Mignolo plantea que es equívoco intentar definir lo Real Maravilloso, porque éste no es un concepto analítico, sino étnico, por lo tanto está determinado por su contexto de uso. Así, lo Real Maravilloso resumiría un efecto producido por la coexistencia de dos narraciones: la representación de la razón mítica y la mítica de la razón (MIGNOLO: 1986).



Por su parte, Ricardo González Vigil, el enunciador de esta tendencia en la narrativa peruana, la asume como “una versión desde adentro”, una manifestación cultural alterna a la occidental. Esta conceptualización es muy cercana a la planteada por Carpentier, pues ambas implican considerar lo Real Maravilloso como una estética y ontología latinoamericana.

Con respecto a la narrativa popular, empezaremos sosteniendo que es un concepto ligado a la reflexión en torno a la cultura popular, la que, como fenómeno social es fácilmente identificable, pero no cuando se trata de definirla o delimitar sus contextos de uso. Según William Rowe (1993) existen tres formulaciones de lo popular. La primera, surgida en los ámbitos del romanticismo, la entiende como una cultura rural constantemente amenazada por el progreso moderno. Es decir, se asume que su pureza se degrada cuando hace contacto con la cultura occidental. El problema de este planteamiento es que reduce lo popular a un sentimiento de nostalgia por un pasado estático, y no reconoce que en la dinámica social ambas culturas (tradicional y moderna) conviven. La segunda, supone que lo popular sólo puede afirmarse como una variedad de la cultura de masas, desechando la posibilidad de que puedan desarrollarse como modelos culturales alternativos al occidental. Esto último es planteado como posible por la tercera formulación de lo popular. Según ésta, las clases oprimidas, subalternas o tradicionales pueden ser capaces de construir proyectos culturales



emancipadores y utópicos, a partir del cual podrían imaginar sistemas sociales particulares.

La anterior formulación domina la idea de narrativa popular a la que se adscribe a Gálvez Ronceros. Pero los defensores de esta tendencia en Perú no se interrogan sobre la problemática inherente a la conceptualización de lo popular. Por ejemplo, el hecho de ubicarse en una posición privilegiada ideal desde donde actúan y promueven un futuro alternativo es insostenible en la dinámica social.

Y sobre la tendencia urbana, diríamos que su problema es determinar hasta qué punto un fenómeno literario puede ser definido en los estrechos márgenes urbanísticos.

3. El tercer punto de discusión, ligado a los anteriores, puede ser formulado de la siguiente manera: en su base, todas estas tendencias narrativas se sustentan en una concepción mimética de la literatura. Es desde esta perspectiva que procesan los textos de Gálvez Ronceros, asumiendo que su narrativa refleja las vivencias de un entorno social y cultural.

Nuestra tesis es contraria a este planteamiento. Nosotros entendemos que la obra de Gálvez Ronceros es una representación discursiva, por tanto sujeta a condicionamientos ideológicos, de un entorno cultural perteneciente a una minoría étnica. Él inserta en la dinámica de la ficción literaria a estos sujetos sociales, interpretando sus comportamientos y manifestaciones culturales.



CAPÍTULO V

GÁLVEZ RONCEROS Y EL UNIVERSO CULTURAL NEGRO

Las interrelaciones existentes entre la narrativa de Gálvez Ronceros y el Universo Cultural Negro de los habitantes del valle de Chincha, al sur de Lima, han sido subrayadas en varios momentos por la crítica. En general, se puede establecer dos planteamientos al respecto, ambos sustentados en la interpretación de *Los Ermitaños* y, en mayor medida de *Monólogo desde las Tinieblas*.

El primero, asume que en las obras de Gálvez Ronceros se describe un entorno social y cultural específico. Desde esta perspectiva, al:

(...) libro de Gálvez no hay que verlo o leerlo (sino sería traicionarlo), como una parcela de relatos o como un conjunto de relatos, sino como un todo vital, como un pedazo de tierra del Perú, con todos sus volcanes, negros, burros y piedras lanzándose unos contra otros, pero a la vez integrándose en una forma de epopeya, donde la palabra "negro" suena a necesidad de liberación (J. C. 1975).



este modo, ellos insistieron en el carácter realista y fundador de su narrativa, pues revela, de manera “auténtica”, un espacio referencial que hasta antes de su aparición en la escena literaria nacional había sido representado de modo superficial.

Tratar de reproducir -escribirá Raúl Vargas Vega- el hablar del negro ha sido un intento localista y floklorista varias veces perseguido. Pero allí quedaba. En el nivel de la lengua, era simple registro; en el de la literatura, simple argucia llamativa, pictoresquismo de baja estatura. Gálvez Ronceros ha buceado en el estilo negro y crea un lenguaje legítimo cuya trascendencia está en la significación prístina y en su poder de transmisión del espíritu y la cultura negro-campesina. (VARGAS VEGA: 1975).

El punto central de estas argumentaciones gira en torno al lenguaje de carácter oral ensayado en *Monólogo...*, cuya elaboración no es entendida como una invención del autor, sino como una descripción de los materiales existentes.

Este planteamiento será cuestionado -implícitamente, pues nunca hubo un debate al respecto- por otro sector de la crítica. Ana María Portugal (1975), adscrita a esta última tendencia, escribirá que Gálvez Ronceros:

(...) ha querido situarse no fuera del personaje, sino dentro de él, para de esta manera participar carnalmente de su experiencia vital. El personaje de *Monólogo...* es el negro campesino que habita en el sur de la costa peruana. De ahí que su hábitat esté lleno de referencias a un universo religioso, y bucólico muy especial. Pero el fundamento de estos relatos está en el lenguaje que no ha sido construido para captar o imitar, sino para reproducir un habla peculiar, un habla negra capaz de introducirnos en un dimensión nueva, que sólo es posible



cuando el creador abandona toda postura esquemática para acercarse con naturalidad a sus personajes.

Estos críticos, además asumen que Gálvez Ronceros propone una nueva manera de incursionar en el realismo, donde es posible establecer concatenaciones entre la materialidad de lo popular y las formas expresivas universales.

Al igual que el anterior planteamiento, aquí la noción de lenguaje también juega un papel primordial. Para ellos el habla utilizado en *Monólogo...* es un artefacto verbal, una representación de un entorno social y cultural.

Así, ambos planteamientos se contraponen, estableciéndose una dicotomía muy similar a la de mimesis y diégesis. Pero lo interesante es que esta contraposición ha potenciado otra, formulado dentro de los ámbitos de la crítica cultural.

Una de estas interpretaciones, entiende que *Monólogos...* es un texto transcultural, inserto en la línea de reflexión de Angel Rama, propulsor de esta teoría. Al respecto, María Cuba Manrique (1999) afirmará que:

Monólogo desde las Tinieblas es el testimonio de un proyecto de integración peruana de las regiones aisladas a la modernidad, vista desde un ángulo diferente al que proponen los proyectos desarrollistas de imposición de valores de las culturas centralistas hacia las marginales.

En esta obra el autor concibe una integración cultural sin desintegración de valores de las culturas aisladas, sino más bien como un proceso de enriquecimiento mutuo a través de la transculturización. Se constata esto en el habla de los campesinos negros chinchanos, amalgama de formas fonéticas de diferente



procedencia, pero, a la vez, con características peculiares. También se confirma esto en el uso del léxico y formas idiomáticas que traducen una cosmovisión y una forma peculiar de ver el mundo (: 45).

En contraposición, Carlos Orihuela (1996) establecerá que *Monólogo... es:*

(...) un texto típico de heterogeneidad cultural peruana, protagonizada por un sujeto emisor letrado, urbano y escritural, y un sujeto referencial oral, rural e iletrado. Su diferencia frente al indigenismo radica precisamente en que su referente cultural aparece constituido esta vez por una etnia marginal distinta y considerablemente minoritaria: la comunidad de agricultores negros de la costa sur del Perú, representación, en este caso, del habitante negro peruano. Este elemento, como veremos, determina la esencia discursiva y el sentido ideológico que justifica dicha operación creativa (: 380-381).


Estos planteamientos proponen visiones encontradas de *Monólogo...* Una la entiende como un texto de carácter mestizo o híbrido (transculturación), otra como conflictivo y diferenciado (heterogeneidad) (Ver SCHIMIDT: 1996).

En general, las formulaciones en torno a la interacción existente entre la narrativa de Gálvez Ronceros y el entorno cultural de un minoría étnica son diversas. Los planteamientos arriba señalados evidencian, una vez más, las dificultades que la crítica ha tenido que enfrentar al interpretar los textos de Gálvez Ronceros. En la mayoría de los casos, debido al empirismo crítico con que han operativizado algunos conceptos como lengua, habla, texto o autor, donde han tomado en cuenta los desarrollos existentes al respecto. Pero sí resulta sumamente interesante la



línea de reflexión abierta por los trabajos de María Cuba Manrique y Carlos Orihuela, pues insertan la discusión sobre *Monólogo...* en un nivel de crítica bastante actual





PARTE III
REPRESENTACIÓN, ESCRITURA/ORALIDAD E IDENTIDAD
CULTURAL EN LA NARRATIVA NEGRISTA DE ANTONIO
GÁLVEZ RONCEROS



CAPÍTULO I

LA REPRESENTACIÓN DISCURSIVA EN *LOS ERMITAÑOS*

En *Fronteras del relato* (GENETTE: 1966) al diluirse los límites entre la Mimesis y Diégesis, Narración y Descripción, y Narración y Discurso, se disuelve también uno de los temas centrales de las poéticas realistas del siglo XIX. Desde esta perspectiva, las novelas de Balzac o Flaubert no imitan o describen un entorno social, su narrativa “representa”. Es decir, genera una “ilusión” (Genette) o produce un “efecto de realidad” (Barthes). Estos planteamientos han contribuido a desarrollar distintas líneas de reflexión en torno al concepto de representación, que desde Lubbock, pasando por Genette y Auerbach, ha constituido uno de los principales tópicos de la narratología.

Una de estas líneas de reflexión es la que elabora Martínez Bonati (1980), quien afirma que:

La representación o imagen funciona adecuadamente sólo cuando es confundida con su objeto. La representación es una entidad cuya eficiente actualidad, paradójicamente, coincide con su colapso. Cuando una representación funcione como



representación, no es entendida como representación, sino como el propio objeto representado (: 24).

De esta manera, la representación se produce cuando la relación entre representante y representado es interdependiente y activa, de tal modo “que el primero constituye una entidad mediadora capaz de concretizar una solución discursiva que, en el plano de la expresión artística, se afirme como un sustituto del segundo que, sin embargo, continúa ausente” (REIS, CARLOS y LOPES, ANA CRISTINA: 1995: 227).

En *Los Ermitaños* (1962)¹ es posible distinguir esa misma relación. Por ello no sorprende que un amplio sector de la crítica la halla calificado de realista.

Para determinar con mayor precisión el carácter de la representación en estos siete relatos, circunscribiremos esta noción a las de focalización, modo y distancia, que a continuación pasamos a desarrollar.

FOCALIZACIÓN

La focalización es un término propuesto por Gerard Genette (1972), similar al de foco de la narración, punto de vista, visión, restricción de campo o foco narrativo utilizado por otros autores. Este concepto genettiano puede ser definido como

¹ En lo sucesivo se consultará, para todos los casos, la edición de 1962.



La representación de la información diegética que se encuentra al alcance de un determinado campo de conciencia, ya sea el de un personaje de la historia, ya el del narrador heterodiegético; consecuentemente, la focalización, además de condicionar la cantidad de información vehiculada (eventos, personajes, espacios, etc.), condiciona su cualidad, para traducir, por así decirlo, cierta posición afectiva, ideológica, moral y ética con relación a esa información. De ahí que la focalización deba ser considerada un procedimiento crucial de las estrategias de representación que rigen la configuración discursiva de la historia (REIS, CARLOS y LOPES, ANA CRISTINA: 99-100).

Esta focalización puede manifestarse de tres maneras: externa, interna y omnisciente. La primera se refiere a la representación de elementos materiales y observables de un personaje y sus acciones. La segunda, al punto de vista de un personaje que participa de las acciones narrativas. Y la última, constituye la focalización cero, es decir, aquella que corresponde al narrador omnisciente, el que “está detrás de la historia” y domina toda la historia.

En el conjunto de relatos que componen *Los Ermitaños*, encontramos distintos tipos de focalizaciones. En *Joche*, domina la focalización interna. La historia es narrada por un personaje que, de manera fragmentada, nos relata la causa de la muerte de su amigo *Joche*, y también, las circunstancias de su velorio y su entierro.

Lo supimos en la madrugada, pero en la mañanita entramos a verlo. Nos metimos por atrás, por el corral, y encontramos a su madre lagrimeando en la cocina: no sabíamos si era por el *Joche* o por el humo del fogón. “Está en el cuarto, muchachos”, nos dijo. Y antes de que diéramos un paso, nos vimos cada uno con una torrejita caliente en la mano. Nosotros no queríamos comer nada, ni siquiera torrejitas, aunque fueran



dulces y de zapallo, como nos dijo, animándonos, luego de ver que no queríamos. Pero, no porque las habíamos recibido sino porque ya nos estaban quemando, tuvimos que hacer como que íbamos a comerlas: enfriándonos con soplidos, fuimos al cuarto a mirar al Joche. Estaba tendido en el suelo, sobre una estera, boca arriba, con los ojos abiertos mirando a un mismo sitio. "Parece vivo", nos dijimos. Y cuando nos agachamos para tocarlo, aparecieron, por el pasadizo, un as mujeres vestidas de negro diciendo que no molestáramos al angelito. "Queremos tocarlo nomás", dijimos. Pero las mujeres nos botaron de la casa (9).

Es necesario aclarar que el personaje narrador no enuncia su historia en 1^{ra} persona, sino que la colectiviza. De este modo, el narrador de *Joche* escapa a la distinción de Genette.

Por su parte, en *El Animal está en casa*, nos encontramos con una focalización externa.

Cerca del mediodía, mientras Ricardón seguía reposando bajo la enramada de la casa, un gallinazo apareció en lo alto. Dio vueltas alrededor y bajó. Distante, estuvo largo tiempo observando hasta que decidió acercarse. Saltando, saltando, llegó a la enramada y se detuvo. Nadie había reparado en él. Y de pronto, como si hubiera pisado un resorte de extremada sensibilidad, dio un gigantesco salto por encima de los peones y cayó sobre Ricardón. En el acto, con un descontrolado movimiento de cuello le descargó una retahíla de picotazos. Gritó Ricardón y se asustaron los peones. El animal, espantado, se alejó volando con rapidez (52).

Lo mismo ocurre en *El Desaparecido*:

Cuando don Isaías estaba hundiendo el pico, sintió chocar la punta con algo que se quebró. Borracho empedernido, supuso una tinaja de vino enterrada en año lejanísimo. Y temió por su contenido. Rápida y hábilmente empezó a escarbar la tierra: poco a poco fue emergiendo el vientre rojizo de una gran tinaja



de barro cocido. Pero en lugar de ver derramarse por la rotura el esperado líquido oscuro, vio derramarse –completamente maravillado- chorros de monedas amarillas. Había dado de bruces con un tesoro (63).

Y también en *La Cena*:

La mujer acababa de vaciar hasta el último poco de comida sobre dos hondas vasijas puestas sobre la mesa y ahora volvía a su sitio. Al instante, Melitón se abalanzó y, sin el acostumbrado “vengan a comer”, metió las manazas y comenzó a devorar los relucientes trozos de carne. Entonces la mujer masculló de rabia: “Como siempre, cholo mísero”. Sin embargo, su apagado rostro se iluminó con un brillo de satisfacción. Se dijo: “¡Tu misma hambre te fregará”!

En otro relato, *Sombreros*, se intercalan la focalización externa:

Recostado en un poste, un hombre -sombbrero de grueso paño a la cabeza- se balancea en medio de la calle, como doblándose. Exprime de continuo los párpados y estira minuciosamente los labios, buscando coherencia y convicción a unas palabras dichas a sí mismo. Se aparta, tambaleante; abre las piernas y las hunde en la acera; se ajusta la cintura y empieza a caminar (31)

Y la focalización interna:

¡Anoche me robaron otro sombrero! Y en el mismo lugar de siempre: ¡en esa plazuela maldita! Hay ahí un desconocido que me ha agarrado de su hijo. ¡Quince sombreros perdidos en sólo nomás dos años! Como para abrir una tienda y esperar que caigan las sonajas de la mano, echadito de barriga ¿Quién será el malamaña que se ha armado a costa de mis borracheras? ¡Porque borracho nomás me lo quitan! (32)



MODO²

El modo se refiere al tipo de discurso que utiliza el narrador, también cómo éste relata los hechos y con qué palabras los narra. En ese sentido, se trata de “interrogarse sobre ¿cómo se reproduce verbalmente lo acontecido? ¿que discurso verbal origina?” (POZUELO YVANCOS 1989: 250-251). En este marco de reflexión, los teóricos han señalado la existencia de dos discursos: el directo y el indirecto. El primero se refiere al discurso que se realiza en los diálogos y los monólogos, donde se utilizan las palabras del personaje. En el segundo,

El narrador no abdica de su estatuto de sujeto de la enunciación: selecciona, resume e interpreta el habla y/o los pensamientos de los personajes, operando una serie de conversiones al nivel de los tiempos verbales, de la categoría lingüística de persona y de las locuciones adverbiales de tiempo y de lugar. La voz del personaje es introducida en la narración mediante una fuerte subordinación sintáctico-semántica, que da origen a un relato esencialmente informativo, mediatizado, sin carácter “teatral” y actualizador del discurso directo: “Hablaban, sin embargo, sabiendo que las palabras nada significaban en la conversación que los cuatro mantenían. Conversación que era sostenida por actitudes y gestos, por inflexiones y miradas por sonrisas y bruscos enmudecimientos” (L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, pág. 45) (REIS, CARLOS y LOPES, ANA CRISTINA : 198)

Y el discurso indirecto libre, que se caracteriza por ser de naturaleza híbrida, donde “la voz del personaje penetra en la estructura formal del discurso del narrador, como si ambos hablaran al unísono haciendo emerger una voz dual” (198).

² Según G. Genette, el modo abarca también a la focalización (REIS, CARLOS y LOPES, ANA: 145).



Los discursos utilizados en *Los Ermitaños* (1962) son variados. En *La Compra* encontramos un ejemplo de discurso indirecto,

Florencio estaba embriagado medianamente, durante la noche una lucidez perfecta le mantuvo frescas las ideas de Jacinto. En la madrugada pudo dormir y soñó su muerte, originada por una caída del burro... Sosegado, sobre el jumento, transitaba por un camino. Voió, de pronto, hacia delante y quedó tirado, quieto, palidísimo. Sus ojos, abiertos y fijos, aún veían. El animal había cambiado al instante: cubierto con un manto negro, mostraba cuatro patas descarnadas; una filuda guadaña apuntaba hacia atrás, desde el pescuezo. El animal lo observaba, de soslayo, con enorme sonrisa siniestra colocada en una blanquísima calavera larga... Aterrado despertó y se precipitó al corral. Amanecía: bosquejábanse los objetos. Florencio distinguió al animal, cogió un palo y le otorgó una pródiga ringlera de golpes sobre el lomo. Acezando trágica y ridículamente, quedó apoyado en un muro, extenuado. Miró de reojo al cuadrúpedo y espetó:

¡Desgraciado, un mal día me matas de verdad! (42-43)

Y también el directo,

(...)Y esto es lo que me revienta. También me revienta un capricho: tomar en la ciudad. ¡No sé qué ley le he agarrado a esas cantina! Aquí, en las chacras, no es lo mismo. Allá es otra cosa. Y como para venir a mi casa hay un solo un camino que arranca desde esa plazuela enana, siempre que me emborracho no paso de ese lugar. Se me traban las piernas, como si estuviesen maneadas, y tengo que aventarme a descansar ahí. ¿A descansar dije? ¡A dormir será! Porque ahí nomás me hundo en un banco, hasta el amanecer, roncando como un marrano. Cuando despierto, ya no hay sombrero: me lo han robado... (: 32).

En los restantes relatos se usará en forma variada cada uno de estos discursos (*La Compra*, el discurso directo e indirecto; en *El Animal está en casa*, el discurso indirecto; en *El Desaparecido*, el



discurso indirecto; en *La Cena*, el indirecto y el directo; y en *El Buche*, el directo).

DISTANCIA

La distancia, como concepto narratológico, se caracteriza por ser, ante todo, una “posición específica del sujeto de la enunciación con relación a la historia” (REIS, CARLOS y LOPES, ANA CRISTINA: 68). Las aplicaciones de este concepto se distribuyen en varios dominios (perspectiva narrativa, voz, tiempo de la narración). Una de ellas es la de representación. En este dominio se destaca la ejecución de dos técnicas: el *showing* y el *telling*, ambos establecidos por Henry James y Percy Lubbock. En el *showing*,

El narrador reduce la distancia que lo separa de la historia: el narrador tiende entonces a desvanecer las señales de su presencia y a representar de forma marcadamente dramatizada los eventos de la historia, privilegiando los diálogos de los personajes que surgen controlados en cuanto a su ritmo de desarrollo y a los discursos que los integran; complementariamente, el *showing* se ha de concretizar por el recurso a la visión de uno de los personajes incrustados en la acción, como confirmación definitiva de ese doble esfuerzo de aproximación a la historia y de ocultación del narrador. Así se consigue un estadio de refinamiento que puede sintetizarse del siguiente modo: “El arte de la ficción sólo comienza cuando el novelista entiende su historia como algo para mostrar, exhibido de tal modo que se lo contara a sí mismo (Lubbock, 1939: 62) (: 68).

Con respecto al *telling*, contrariamente al *showing*, esta técnica



Traduce el incremento de la distancia del narrador con relación a lo que se relata; predomina entonces la tendencia reductora que caracteriza a la omnisciencia narrativa en cuanto estrategia de representación selectiva: "Es importante entender la comprensión por encima de todo como una consecuencia del punto de vista distanciado del narrador con relación a la acción narrada. El estilo de informe que es propio de la narración comprensiva desvía la imaginación del lector del material narrado y lo orienta hacia el narrador" (Stanzel, 1971: 46) (: 68).

En *Los Ermitaños* existe en la mayoría de relatos una alternancia del uso de estas dos técnicas. *El Buche* utiliza el *Showing* en forma de diálogos. En verdad, todo el relato se construye a partir de dos diálogos. El primero se produce entre un personaje anónimo y *El Buche*:

- Buche, ¿no sientes frío?

- No

- Yo sí, hombre

- ¿No será de miedo?

- ¡De miedo!... ¿Crees que soy maricón?

- Eso lo veremos más de un ratito

- Ya verás.

- ¡Mira! Se han sentado a la mesa. Van a empezar a comer.

Entonces, debe ser como las ocho.

- Más o menos. Pásame un cigarro, ¿quieres? (81)

Y el segundo, entre el mismo personaje anónimo y otro, también anónimo.

- ¿Y tú por qué estás acá? Mala suerte como todos, seguramente.

- ¡Que mala suerte! ¡Ah, pero me las va a pagar toditas juntas!

- ¿Quién?



- Uno que le dicen el Buche. ¿Lo conoces?
- No
- Mejor, porque te hubiera fregado como a mí.
- ¿Te vendió?
- Más que eso... ¡Me cojudió! (85).

Lo mismo ocurre en Joche, donde el *showing* es dominante:

Nosotros nos quedamos todavía, andando como locos por las afueras del cementerio. Y cuando de regreso pasamos frente a la casa del sepulturero, oscurecidos por las sombras del anochecer, vimos adentro a Vicente Torres y al sepulturero y a todos saltando y riendo de borracho. Los tres hemos llegado cerca de nuestras casas. Bajo el pacaé del camino nos hemos despedido. Y entonces yo me he venido a casa pensando en muchas cosas: en el padre del Joche, que ni asomó por el cementerio y la gente dizque se ha escondido de un hombre que lo busca para matarlo; en el Joche, que con sus doce años, uno más que nosotros, se ha ido para siempre; en que tú me castigarás por no haber venido estos días; pero más que todo, madre, en que ojalá yo tenga esas manos del Joche, para tirarles piedras a su padre, al caporal y a toda esa mala gente, con esa puntería que él tenía para traerse abajo cernícalos y lechuzas (27)

De otro lado, en *Sombreros* se intercalan tanto el *showing* y el *telling*. El primero se denota en el siguiente párrafo:

Castañean los dientes; tiemblan las palabras, se quiebran; y la tertulia callejera y la de los bares se apagan. Hay luego por las calles un tránsito apurado de cuerpos rígidos, que acaba prontamente tras el cierre asustadizo de puertas y ventanas. La ciudad se desampara.

Sobre la ciudad está la niebla. Lentamente, sin premura, baja hasta besar el piso de las calles, y allí se duerme, recostada en las paredes (36)

Y el segundo, en el siguiente diálogo:



- Oye, Melesio, el malamaña no aparece todavía y ya me estoy cansando.
- Aguanta un poco más, Esteban. Ya no tardará en aparecer.
- Esta banca es muy dura. Me ha acalambrado las piernas.
- A mí también. Pero hay que esperar.
- Mi pescuezo me duele. Voy a acomodarme.
- No Esteban, vas a espantar al malamaña. Por ahí debe estar tanteándonos (36).

En general, en el desarrollo de las historias de los otros relatos (*La compra*, *El animal está en casa*, *El desaparecido*, y *La cena*) existe la preeminencia del *showing*.

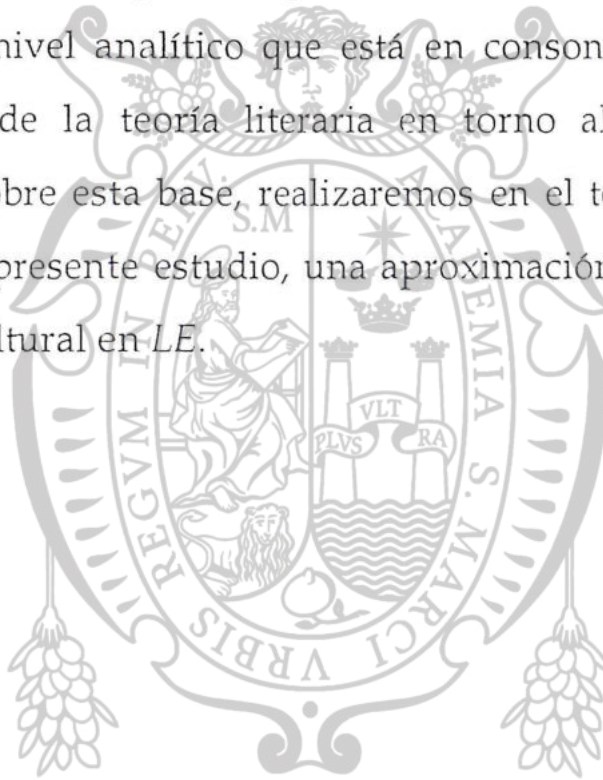
De esta manera, es posible distinguir en *Los Ermitaños* la utilización de una gama de recursos narrativos como las focalizaciones interna y externa, el discurso directo y discurso indirecto, y, con respecto a la distancia, tanto el *telling* como el *showing*. Con estos componentes los narradores construyen un sistema de representación de su entorno referencial.

Así, vemos que en este nivel existen dos aspectos. Por un lado, la necesidad de representar un espacio cultural rural, y por otro, la utilización de técnicas narrativas de vanguardia, con los cuales se trata de representar el referente. En efecto, el conjunto de estrategias narrativas evidencia la intención diseñar espacios referenciales que representan aquello que la crítica ha denominado “Universo Cultural Negro” o la negritud afroperuana.



Estos contenidos, establecen que en *LE* nos encontramos no con una reproducción del referente, como cierto sector de la crítica durante décadas ha venido estableciendo, sino con una representación discursiva, producido en el plano ficcional, de un espacio cultural específico (las comunidades rurales del valle de Chincha, Perú).

Tal distinción, nos permite plantear la reflexión sobre esta narrativa, en un nivel analítico que está en consonancia con los actuales aportes de la teoría literaria en torno al tema de la representación. Sobre esta base, realizaremos en el tercer capítulo de esta parte del presente estudio, una aproximación al problema de la identidad cultural en *LE*.





CAPÍTULO II

ORALIDAD/ESCRITURA EN MONÓLOGOS DESDE LAS TINIEBLAS

Monólogo desde las tinieblas (en adelante *MDT*) (1999)³ forma parte de esos de textos, o prácticas textuales, que los seguidores de los estudios culturales han llamado “literatura de contacto” o “literatura del borde”. Esto se debe a que en sus veintitrés relatos existe una marcada intención de elaborar imágenes identitarias de un entorno social y cultural específico: los habitantes negros del valle de Chincha en la costa sur peruana.

En el presente acápite, vamos a explorar los rasgos de oralidad presentes en la escritura de los veintitrés relatos que conforman *MDT*.

RASGOS DE ORALIDAD EN LA NARRATIVA DE *MDT*

MDT forma parte de ese grupo de textos que buscaron ficcionalizar sobre las diferentes culturas rurales de América

³ En lo sucesivo, para todos los comentarios y análisis se usará como fuente la última edición (Peisa 1999)



Latina. Tal es el caso de las obras de José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo y Joao Guimaraes Rosa.

Como sucedió con las obras de los escritores arriba mencionados, *MDT* viene a plantear también en su escritura las relaciones existentes entre el arte literario y lo popular. Algunos escritores inmersos en esta problemática, como el caso de Gregorio Martínez en *Canto de Sirena* (1977), han utilizado una serie de materiales para apropiarse del discurso popular, ya sea entrevistas con informantes y grabaciones magnetofónicas. Otros, como Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955), buscarán lo popular a través de su escritura, de recrear una manera de hablar y narrar historias amparándose en sus recuerdos de infancia, en su experiencia como integrante de esa comunidad cultural y en el contacto permanente con ellos. Gálvez Ronceros guarda relación con esta última forma de apropiación de lo popular. Esto lo ha dejado entrever en diferentes declaraciones periodísticas.

De esta manera, *MDT* no constituye una reproducción de los contenidos culturales de la referida comunidad, sino una representación artística de la misma. En este proceso, Gálvez Ronceros utilizará una serie de recursos narrativos. En este acápite, desarrollaremos aquellos que se refieran a los rasgos orales.



1. EL DIÁLOGO

En *MDT* la oralidad se manifiesta a través de dos estrategias de representación: el diálogo y el monólogo. La primera, definida desde el punto de vista narratológico,

se encuentra estrechamente relacionado con el discurso del personaje y con el concepto de escena. Al optar por una estrategia de representación próxima a la representación dramática, el narrador disimula su presencia, dando la palabra a los personajes. La reproducción fiel del diálogo entre los personajes implica la utilización del discurso citado, o, en terminología tradicional, del discurso directo: surge entonces la escena, momento de dramatización de la narrativa que constituye el intento más próximo de imitación, en el plano del discurso, de la duración de los eventos diegéticos (REIS, CARLOS y LOPES, ANA CRISTINA 1995: 62).

En *MDT* el diálogo se presenta en relatos como *¡Miera!*:

-Patora, tú que sabe equirbí, hame una cadta pa mandásela hata la Punta e la Ila a ese caporá Basaldúa, que nuetá y sie sia ido pallá depué quiabló mal de mí. Yo te vue decí qué vas a poné en er pepé.
- Ya, tata, vua trae papé y lápice -dijo la hija.

También en *La cólera*:

-Y te juro que me diuna cólera, ay peruna cólera que no se me pasaba.
-Oye, ¿y cómo e la cólera? -dijo el otro.
-La cólera e como mascá piera, como mascá arena...



Y en *Etoy ronca*:

-Compaire -dijo más adelante la negra mirando al negro por el rabillo del ojo-, el camino ta solito.

Siguieron avanzando y la negra nuevamente habló:

-Compaire, yo lo tengo miedo a uté.

-¿Ujú? -dijo el negro, esta vez también sin mirarla.

Asimismo, en otros relatos como *Palomita*, *Jutito*, *Ya ta dicho*, *El carnet*, *Octubre*, *Murmuraciones en el portón*, *Ñito*, y *El encuentro*.

En la mayoría de los diálogos se estructura una situación conflictiva. En *Miera* se establece el conflicto entre el caporal Basaldúa y el negro don Andrés, sustentado en un agravio verbal que Basaldúa había proferido en contra del negro don Andrés. Este agravio no se especifica en la lectura, sólo se señala que el caporal Basaldúa “se había puesto a hablar cosas feas” del negro don Andrés.

En *Palomita* nos encontramos con un personaje negro y otros no-negros (en el relato no se señala su condición), quienes comparan al negro con un gallinazo que surcaba en ese momento el cielo. Por su parte, en *Jutito* el conflicto se estructura en torno al agravio que profiere Jutito en contra de su padrino el negro Vallumbrosio. Jutito lo llama “Mitey cuca”, que según se señala en la nota al pie de página de la primera y segunda edición, significa lo siguiente: Mitey, mister; y Cuca, órgano sexual femenino. En *Ya ta dicho*, se plantea el conflicto con relación a la imposibilidad del negro Froilán de hablar correctamente el castellano.



Con respecto a *El Carnet*, el conflicto se realiza en torno a la figura de un negro enfrentado a la autoridad de un policía, quien le reclama un carnet de identidad. En *Octubre*, también encontramos a un negro enfrentado contra la autoridad y los valores institucionales. En *Ñito* se desarrolla el conflicto de un niño, *Ñito*, quien no entiende un entorno social que insistentemente trata de interpretar. *El Encuentro* plantea el conflicto de identidad de un niño, *Raulitio*, a quien le habían dicho que los negros eran gallinazos.

Estos conflictos se realizan en el plano verbal. Se trata de agravios, insultos, llamadas de atención y censuras, cuya resolución se realiza en este mismo plano. Por ejemplo, en *Miera* se trata de una carta, en *Palomita* de una frase "ni que yo fuera palomita", en *Jutito* se termina con un diálogo entre el compaire Juto y Jutito, en *Ya ta dicho* con la frase que da título al relato, en *El Carnet* con la imposibilidad de entendimiento del guardia y el negro, en *Octubre* con la frase "quién es ese sacrílego que está orinando al señor", que produce la huida del negro.



2. EL MONODIÁLOGO

En lo que respecta al monólogo, diremos que no se trata específicamente del monólogo interior, caracterizado por ser una corriente o flujo de conciencia. En *MDT* nos encontramos con un tipo de monólogo denominado por Ángel Rama monodílogo. Esta estrategia narrativa se define como

Uno de los procedimientos narrativos destinados fundamentalmente a reconocer y aproximarse –a través de la ficcionalización de un discurso oral popular– a las perspectivas, los modos de pensamiento y de expresión, los elementos del imaginario, característicos de culturas regionales, internas, rurales y semiaisladas de América Latina: la sertanera en el caso de Guimarães Rosa, la jaliscense en el de Rulfo y la guaraní-paraguaya en el de Roa Bastos. Al mismo tiempo, la modalidad monodialógica les permite poner en escena y problematizar las formas de contacto de estas culturas con horizontes culturales originalmente ajenos –el de la modernidad, el de la gran ciudad y el ancho mundo, también el de la letra– a los que ellas se ven enfrentadas en esa dialéctica de intercambio, apropiación, resistencia y confrontación propia de la dinámica transcultural (PACHECO: 1992: 122).

Esta estrategia narrativa domina los relatos *Así dile*, *Rezador*, *El mar, el machete y los hombres*, *La creación del mundo*, *Putilla* y *Monólogo para Jutito*.

Estos relatos se caracterizan por transmitir un saber etnocultural. En *Así dile*, por ejemplo, a través del reclamo que hace el narrador a alguien no determinado en el texto, se elabora una tipología del habitante de ese espacio cultural. Este habitante debe ser competente para trabajar la tierra, su mujer también lo debe ser para las labores domésticas, ambos deben diferenciarse de los animales, no deben tener relación con la brujería y sus hijos deben



ser bien criados. En *El Rezador*, se nos presenta un rito: el rezo a los niños que padecen de "susto". En *La creación del mundo* se narra el mito cristiano de la creación del mundo. Están todos sus elementos. La variación está dada en el nivel de la expresión. La Génesis bíblica es narrada recurriendo a los giros fonéticos propios de la comunidad lingüística a la que pertenece narrador, incorporando en la historia una serie de topónimos y referencias a la fauna y flora de la región. En *Putilla*, se nos presenta otro rito, caracterizado por el uso de un ave, la putía, para atraer a la mujer amada. Y en *Monólogo para Jutito*, se narra la vida de un poblador. A través del monodialogo del narrador con Jutito se trasmite una serie de conocimientos con respecto a la competencia que tiene y tendrá Jutito en su vida como poblador de esa región.

En casi todos los relatos el saber que nos trasmite está relativizado. En *Así dile*, la tipología del habitante, por lo menos en algunos de sus puntos, es utópica, pues no se corresponde con la conducta de los otros personajes del libro. Jutito, por ejemplo, no es un niño que respete a sus mayores. Asimismo, existen personajes que recurren a la brujería u otras prácticas similares para lograr sus fines, como ocurre en *Putilla*. De esta manera, se puede establecer que en el relato existe una doble intencionalidad. La primera, y más evidente, es el escarnio, por decir lo menos, que realiza el narrador de ese personaje ausente, porque éste no cumple con la tipología o ese "debe ser", que el narrador reclama. Y la segunda, es la que se produce en el nivel intertextual, pues al



no corresponder la conducta de los personajes del libro con la tipología, el escarnio también se dirige a ellos, e inclusive, al mismo narrador de *Así dile*. En ese sentido, la situación del narrador es la del sujeto frente al espejo. El reclamo que éste hace al personaje ausente, es el reclamo que hace a su imagen en el espejo, es decir, a sí mismo. Este efecto irónico, pues el que se burla es también el objeto de burla, recorre todos los relatos que conforman *MDT*.

Con respecto al *Rezador*, el rito al ser presentado en una situación embarazosa, donde el rezador tiene que liar con gallinas y patos mientras realiza el rito, relativiza sus contenidos, caricaturizándolo. Y en *La creación del mundo*, después de narrarnos cómo surgió el mundo, termina afirmando: “Dicen, pue, quel mundo y el hombre aparecieron po la voluntá de Dio. Humm... Si será verdá” (: 61). De esta manera, al poner en duda todo lo narrado, logra relativizar sus contenidos. En *Putilla*, luego de describir el procedimiento que se debe seguir para obtener la putía y lograr el hechizo, termina con una frase bastante ambigua: “Pero nadie se engañe. Mujé que se va con quien tiene putía nue lo mimo que la que se va con quien tiene dinero: una se enamora del hombre que tiene putía, la ota del dinero que tiene el hombre” (: 73). En ambos casos la obtención del amor está mediatizado por la tenencia de algo: putía o dinero. Pero no está clara la idea del engaño. Su efecto es ambiguo en el sentido de que no se determina



si el uso de la putía es efectivo en tanto obtención del amor de la mujer, o si es como el dinero, que la enajena.

3. FONETIZACIÓN DE LA ESCRITURA

Otra rasgo oral evidente en *MDT* es la fonetización de su escritura. Sus similitudes con la estructura fonética de habla de los pobladores de la comunidad negra de Chincha han sido estudiadas por la lingüista María del Carmen Cuba. En su artículo *Monólogo desde las tinieblas: lengua, literatura y cosmovisión de los negros de Chincha* (1999), establece que

En los relatos, la escritura de la voz de los personajes (que en algunos llegan a ser la voz del narrador) tiene una representación casi fonética, recurso que utiliza Gálvez para alcanzar con mayor éxito sus propósitos de “integración”. La forma de habla de estos pobladores tiene muchos rasgos identificatorios con la de la etnia negra y, por su condición social de los hablantes, este dialecto o forma de habla también posee muchos otros rasgos encontrados en el “habla popular”. Además, la tarea similar de los campesinos negros de la costa con la de los campesinos de la sierra ha ocasionado contactos en su dialecto y costumbres, dando como resultado una mezcla de rasgos. Es por esta razón que en la forma de habla (así como también en la cultura) no existen características exclusivas de la etnia negra. Muchos rasgos de las poblaciones indígenas y de las masas populares, en general, están presentes en forma de amalgama, ya sea en el aspecto fonético o en el léxico, como también en las frases idiomáticas (: 39).

En su investigación, Cuba determina una serie de fenómenos fonéticos vinculados al habla popular en general, al habla popular



de la costa, al habla popular de la sierra, al habla exclusiva de los negros, y al habla del grupo étnico negro chinchano.

El primer fenómeno señalado, se refiere a las reconstituciones silábicas (mierda/miera), la reducción del grupo consonántico (piedra/piera), y las epéntesis, fenómeno que se produce cuando los hablante incorporan una vocal al final de la palabra al terminar en consonante (lápiz/lápice). El segundo fenómeno se manifiesta en las elisiones del texto, tales como el de la /s/ al final de la sílaba o la palabra (pastora/patora), de la /r/ también al final de la sílaba o palabra (mandársela/ mandásela), y de la /y/, casi siempre después de la /í/ (semilla/semía). Asimismo, este fenómeno se denota en el uso de la /g/ por la /b/ (revuelto/ reguerto), y de la metátesis, que se produce cuando un hablante modifica la posición de las consonantes dentro de una palabra (escribir/ equirbí).

El tercer fenómeno se evidencia en el uso de la /x/ por la /f/ (afuera/[axuéra] ajuera), y del reforzamiento de la /w/ con la preposición de la velar oclusiva sonora (huevo/ guevo). El cuarto por el uso de la /r/ en reemplazo de la /l/ (diabla/ diabra), de la /r/ por la /d/ (puedo/puerio), de la /r/ por la /rr/ (herramienta/ heramienta), y reducciones de grupos consonánticos (hombre/ hombre). Y el quinto, se denota en el reforzamiento de la vocal acentuada (palabra/ palaibra), también de la consonante oclusiva (diputado/ diputra). Del mismo modo, este fenómeno aparece en la elisión de la /d/ en la última sílaba delante de vocal



y elisión silábica (madrugada/ madrugá), y el uso de la /d/ por la /g/ (suegra/suedra) (Cuba 1999: 9-12).

Sobre este último rasgo, Cuba lo asume como un rasgo propio de la etnia negra chinchana, pero en su libro *El castellano hablado en Chincha* (CUBA 1996), donde ya no se basa en MDT sino en informantes nativos de la zona, no se encuentra dicho rasgo. Esto supone que el refuerzo de la consonante oclusiva surge de las necesidades expresivas del narrador, es decir, de su carácter diegético.

De otro lado, es necesario remarcar el sentido y la importancia cultural que, en la dinámica de los relatos, adquieren estos fenómenos fonéticos. En todas las escenas de conflicto cultural entre los negros y no-negros el uso del habla fonética determina el desenlace de la historia, donde son los personajes negros quienes salen airoso. Por otra parte, a través del uso de este lenguaje fonetizado se legitiman, en el plano escritural, una serie de toponimios, referencias geográficas y giros dialectales. De esta manera, el narrador nos trasmite un saber sobre el entorno cultural específico. Un saber que, al sustentarse en un conocimiento cabal del lenguaje oral, se desarrolla en diferentes niveles, que involucra lo social, histórico y religioso.



CAPÍTULO III

IDENTIDAD CULTURAL EN LOS ERMITAÑOS Y MONÓLOGO DESDE LAS TINIEBLAS

ARQUEOLOGÍA DE LA NARRATIVA NEGRA EN EL PERÚ

Los negros llegaron al Perú en el siglo XVI con los conquistadores españoles. Tuvieron que pasar más de cuatro siglos para que se hicieran presentes en el proceso de la narrativa peruana. Su inserción en la dinámica literaria la inicia, fundamentalmente, Felipe Pardo y Aliaga con sus sátiras. En la narrativa lo hace Enrique López Albújar con su novela *Matalaché* (1928). Esta novela, como lo afirma Antonio Cornejo Polar (1989), es una novela de tesis, donde se intenta demostrar que el amor es capaz de romper las barreras sociales y étnicas. Los personajes, José Manuel y María Luz, se inscriben en la tradición romántica de las novelas de folletín de la época. Pero, a la vez, supera las limitaciones del género al poner en evidencia una serie de contradicciones sociales y económicas vigentes en aquellos años.

Antes, otros escritores interesados en el tema del negro son José Gálvez con su libro *Una Lima que se va* (1921) y José Diez



Canseco con *Estampas Mulatas* (1925). Estos autores conformarían el primer grupo que insertó al personaje negro en la narrativa peruana. Esta práctica continuará en textos como *Duelo de Caballeros* (ALEGRÍA, CIRO: 1965), *El Sexto* (ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA: 1961), y *Conversación en la Catedral* (VARGAS LLOSA, MARIO: 1969).

Un segundo ciclo de autores lo conformarían Antonio Gálvez Ronceros con el grueso de su producción narrativa (*Los Ermitaños*, *Monólogos desde las Tinieblas*), Gregorio Martínez con *Tierra de Caléndula* (1975) y *Canto de Sirena* (1977) y Luis Fernando Vidal con *Sahumerio* (1981). En ellos, el personaje negro, aparte de ocupar una posición central en las historias, se caracterizará porque su acercamiento hacia estos sujetos sociales es mayor que en el ciclo anterior.

IDENTIDAD, CULTURA E IDEOLOGÍA EN LOS ERMITAÑOS

En el primer capítulo de esta tercera parte habíamos establecido que en *Los Ermitaños* (GÁLVEZ RONCEROS: 1962) (en adelante *LE*) existe una serie de narradores interesados en representar un entorno social específico. En este proceso, al utilizar las técnicas narrativas de vanguardia para dar a conocer este espacio referencial, se adopta un comportamiento identitario conocido como transculturación.



La transculturación es un concepto planteado en primera instancia por el etnólogo cubano Fernando Ortiz, pero desarrollado en el ámbito literario por crítico uruguayo Angel Rama. Según Friedhelm Schimidt (1996)

El punto de partida de la teoría de Rama es la descripción del conflicto entre el vanguardismo y regionalismo, que forma la parte introductoria del artículo "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana, de 1974, y (con pocos cambios) de su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). Para Rama, la introducción de nuevas formas literarias por parte de los vanguardistas durante la segunda mitad de los años 30, que al mismo tiempo disponían de los circuitos de difusión, significa, en un primer momento, "la cancelación del movimiento narrativo regionalista" (Rama 1982: 203). Son tres las respuestas de los regionalistas a la presión modernizadora: la aceptación absoluta de las nuevas formas literarias; la rigidez cultural, que rechaza toda aportación nueva; o lo que Rama define como la "plasticidad cultural" de una producción literaria que integra las nuevas estructuras formales sin renunciar a sus propias tradiciones. Es esta última tendencia a la que él llama literatura de la transculturación (: 37).

De esta manera, Gálvez Ronceros vendría a engrosar las filas de los "narradores de la transculturación", tal como denominó Angel Rama a ese grupo de narradores que en la década del cincuenta trataron de diferenciarse a los novelistas regionalistas.

Ahora bien, es necesario remarcar que el concepto de transculturación, al implicar un proceso de representación discursiva, no un reflejo, desarrolla en su base ciertos rasgos utópicos. Es decir, los narradores, a través de diferentes técnicas, elaboran una imagen de un referente específico que está sujeto a determinados condicionamientos ideológicos.



En el caso de Gálvez Ronceros, el espacio referencial construido, en el ámbito formal, responde al proceso de modernización discursiva iniciada en la década del cincuenta por sectores ideológicamente progresistas de la sociedad peruana.

En ese sentido, Gálvez Ronceros realiza en *LE* un proceso de racionalización del discurso cultural propio de una minoría étnica. Para ello diseña un narrador básico interesado en los aspectos sociales del referente. En este plano se estructura un modelo social donde la centralidad narrativa está dominada por los personajes marginales. Pueden ser niños pobres explotados, ladrones, borrachos y campesinos. Estos sujetos sociales elaboran discursos que tienden a establecer relaciones horizontales con aquellos sujetos que no pertenecen a su entorno referencial.

En el relato *La compra* (:39-47) se evidencia esta relación. Se trata de un sujeto marginal que tiene en su casa un saco de dinero, y que un día decide cambiar su burro por un carro. Al ir a comprar el auto es maltratado por los vendedores que, por su aspecto descuidado en el vestir, no lo reconocen como un comprador. Es echado humillantemente del establecimiento. Dolido por esa afrenta, Florencio, el personaje principal de esta historia, regresó mostrándole el saco lleno de dinero, haciéndoles ver que se habían equivocado con él, pues sí era un comprador. Al final, como castigo por la afrenta, Florencio se niega a comprar el auto ante los ruegos de los vendedores.



Este conflicto social, sustentado en la discriminación, se realiza en el grueso de los relatos. En todos ellos, los sujetos marginales terminan imponiéndose, si bien no obteniendo el reconocimiento social, legitimando sus costumbres o modos de vivir y pensar. Este rasgo legitimador es el que nutre la visión utópica que plantea la lectura de *LE*, pues se producen en el marco de una representación ficcional.

CONFLICTIVIDAD ÉTNICA, IDENTIDAD Y HETEROGENEIDAD CULTURAL EN *MONÓLOGO DESDE LAS TINIEBLAS*

El conjunto de relatos que conforman *Monólogo desde las tinieblas* (en adelante *MDT*) (GÁLVEZ RONCEROS: 1999) plantea una serie de temas relacionados con la problemática cultural y étnica de la comunidad negra peruana habitante en la zona de Chincha. Estos temas se formulan a través de dos tipos de conflicto étnico: el que se produce entre personajes negros, y entre personajes negros y no negros.

1. CONFLICTO ENTRE PERSONAJES NEGROS

Este conflicto se desarrolla en relatos como *Así dile*, *Burra negra*, *Jutito*, *Ñito*, *Una yegua parada en dos patas*, *El pino de Goyo Corrales*. En estos textos se enuncian varias formas de conflicto relacionados con la raza. El primero es el agravio que emite un



personaje negro a otro que tienen su misma condición. En *Jutito*, el conflicto se produce entre el negro Vallumbrosio y su ahijado Jutito, porque éste le había dicho “una temenda lisura” a su padrino. El insulto proferido era “Mitey cuca”, que significa señor vagina, según consta en la nota al pie de página de la primera edición del libro. El desagravio nunca se produce porque, al subirse a un árbol, el padre de Jutito, el negro Juto, no logra reprimirlo. Así, el insulto, que en el contexto cultural de donde surge puede ser calificado de muy grave, pues ofende la masculinidad del personaje, queda irresuelto por la habilidad de Jutito para subirse rápidamente a un árbol. En realidad, se trata de la construcción de una escena cómica donde se relativiza la gravedad del insulto. Este carácter cómico, que se estructura a partir de la situación misma donde se producen los eventos (el negro Vallumbrosio que va a quejarse ante su compadre porque su hijo le ha llamado señor vagina), es reforzada por la caricaturización de la familia de Jutito, conformada por Juto, su padre, Juta, su madre, y Jutilicia, su hermana, así como por la descripción de la fisonomía de los personajes: “Puso los ojos de vaca, la nariz de toro”, “-Güeno -dijo Juto; torció el cuello, apuntó los dientes hacia el fondo de la casa”, “Vallumbrosio, que se hallaba con el ceño endurecido, apretó la jeta en señal de afirmación” (: 39-45).

Esto también ocurre en *Así dile*. En todo el monodialogo, el narrador profiere una serie de insultos contra un personaje cuya



condición racial no es fijada en el texto, pero que por las referencias del relato y la relación de horizontalidad que establece con el narrador, es posible asumir que se trate de alguien semejante. Los motivos del agravio no se establecen en el relato. Tampoco se logra un enfrentamiento directo con el personaje a quien se insulta, sino a través de la intermediación de un tercero, anónimo, quien sería el encargado de transmitir las afrentas del narrador. Aparte de las implicancias planteadas en el capítulo anterior, en este relato nuevamente nos encontramos con un conflicto irresuelto. Asimismo, con el uso de humor, manifestado a través de la mofa y el escarnio con el que agrade el narrador, como elemento relativizador de los contenidos del relato.

Lo mismo ocurre en *¡Miera!*, donde el negro don Andrés, al enterarse de que el caporal Basaldúa (de quien no se fija su condición racial en el texto, pero el narrador lo asume como semejante, pues mantiene una relación horizontal con él) había estado hablando “cosas feas” de él, va en su búsqueda, pero al no encontrarlo decide enviarle una carta. En esa carta, escrita por su hija Patora, el negro don Andrés le dice: “que su boca es una miera, que su diente es una miera, su palabra un montón de miera... Miera esa mula que monta. Miera su epuela. Miera su rebenque. Miera esa cotumbe e miera diandá mirando tabajo ajeno...” (: 10). De esta manera, el agravio de que fue objeto don Andrés es respondido con otro bastante agresivo. El efecto humorístico se produce con la afirmación final del relato: “-Oye, Patora -dijo finalmente-, quítale



un poco e miera a ese papé" (: 10). De esta manera, al igual que el relato anterior, se relativiza el contenido agresivo de la carta.

El segundo es el agravio que produce un personaje negro contra sí mismo. Esta forma de enunciar el conflicto es la más dramática, pues implica el reconocimiento del propio negro como objeto de burla, escarnio e insulto. En *Burra negra*, nos encontramos con una negra que enuncia como forma de insulto, la palabra "negra" a su burra blanca. Y en *Una yegua parada en dos patas*, vemos a otra negra, ante un supuesto desprecio hacia ella, afirmar: "¡Aaaraj, ni que yo juera nera pa bailá con neros! (: 104). Pero la dramaticidad de este reconocimiento es relativizada nuevamente por el humor, puesto de manifiesto en la situación donde se realiza en evento. La negra emite el insulto a su burra llevada por la situación donde se encuentra, que es el de no poder hacer que la burra vaya más rápido. Esto la lleva a fustigar a la burra con insultos como "mardrita" y "negra". El efecto humorístico se da cuando se revela la marca de identidad de la burra, que es el ser blanca. Y la afirmación de la otra negra surge como respuesta a una supuesta agresión, la negra creía que los hombres habían huido para no bailar con ella, cuando en verdad lo habían hecho por temor a que se caiga otra pared. En último dato produce el efecto humorístico, junto con el conocimiento de que ella también era negra, además de las descripciones caricaturescas que el narrador hace de los personajes.



Y el tercero se refiere a los estereotipos con que desde el exterior se le asocia comúnmente a los negros. En *Ñito*, la historia gira en torno a la interpretación que realiza Ñito, un niño, de dos personajes negros en una plaza. El niño, por el tono de voz de uno de los personajes, asume que se va a pelear con el otro. En realidad se trata de una confusión, pues tal personaje, apodado “voz de buro”, tenía una voz muy ronca, y cada vez que hablaba parecía que discutía a gritos. Este rasgo del personaje negro, la voz muy ronca, constituye uno de los estereotipos con el que se le suele vincular. Y en *El pino de Goyo Corrales*, se plantea el estereotipo del negro gallinazo y brujo. A diferencia de los que ocurre en *Ñito*, donde no se cuestiona el estereotipo, sino más bien se le refuerza, en *El pino...* sí se le cuestiona. Fundamentalmente, la historia se presenta como un conjunto de secuencias narrativas que pretenden desvirtuar una creencia popular con respecto a Goyo Corrales: “que Goyo Corrale e un diablo, su casa, la mansión diun diablo; su mujé, una diabra; susijos, losijos diuna patreja de diabros; y los que etuvimos en su fieta, susayudantes, e decí diabros tamién” (: 123). Esta creencia surge de un malentendido sobre un suceso ocurrido en el transcurso de una fiesta ofrecida por Goyo Corrales en el patio de su casa junto a un enorme pino. Del pino, en medio de la noche, cayó sobre la mesa un gallinazo. Los concurrentes creyeron, al principio, que se trataba de una bruja, pero luego, al acercarse vieron que era un gallinazo muerto. Eso es lo que en verdad había pasado, y no lo que la creencia popular decía: “que en la fieta de



Goyo Corrale hubo una burja”, y que todos habían “bailado con ella”, la cual se había quedado “mueta cuando bailaba calata encima de la mesa” (: 122).

2. CONFLICTO ENTRE NEGROS Y NO-NEGROS

Este segundo tipo de conflicto étnico se manifiesta en relatos como *Palomita*, *El carnet*, *Octubre*, *Murmuraciones en el portón*, *El encuentro*, y *¡Ni que yo fuera inorante!*. En esta serie de relatos el uso del humor y el lenguaje como un recurso que permite invertir situaciones de discriminación racial, agravios y estereotipos es más enfático. En *Palomita* se nos presenta la situación de un personaje negro que es objeto de burla de otros personajes no-negros. Estos últimos lo comparan con un gallinazo, otro de los estereotipos relacionados con el negro. La respuesta del negro revierte la situación: “Entonces el negro, desviando la comparación hacia otra (ave) más digna, replicó: -Aaaraj... Ni que yo fuese palomita” (: 37). Por su parte, en *El carnet*, nos encontramos con un policía que, al parecer, pretende imponer su autoridad a un negro anciano que transita con un atado de paja por la placita de la hacienda. Interrogado sobre su carnet de identidad, el negro, al no tenerlo, trata de explicar confusamente por qué no lo tiene. Al final, el policía, al no conseguir una respuesta clara del anciano, lo deja ir dándose por vencido. Así, las dificultades expresivas del negro sirven para salir airoso de su conflicto con la autoridad similar se plantea en *Octubre*. Un negro ebrio se pone a



medio de una calle poco transitada. Orina tanto que llama la atención de un guardia. Se produce entonces el primer conflicto, del cual el negro sale airoso, cuando el policía se muestra incapaz de lograr que guarde su miembro viril. El negro vuelve a mear en la calle. Aparece otro policía. Se produce otra discusión. Esta vez el negro no logra librarse del policía. Y, ante el tumulto que se había formado a su alrededor, decide huir. Luego, al llegar a las afueras de la ciudad, el negro continuó orinando. En este conflicto, si bien no logra la performance de los otros relatos, su huida e insistencia en seguir orinando dan muestra de su rebeldía y resistencia ante la autoridad.

En *Murmuraciones en el portón*, se produce una variante con respecto a lo establecido en los textos anteriores. En este relato es el negro el que agrede. Se narra el momento en el que un negro ve bajar de un automóvil a un tipo blanco, alto, flaco y cuarentón. Luego de que el hombre alto entra en la casa de los dueños de la fábrica donde el negro trabaja, éste le pregunta a un peón, personaje no negro, sobre la identidad del tipo. El peón le dice que se trata del esposo de la hija del dueño, y que su nombre es Juan Carlos Alejandro Rey de la Romaña López de García. Sorprendido, el negro exclama: “¡Ah su mmmare! Cuál de esos será su papá” (: 78). De esta manera, el negro ridiculiza el noble apellido del yerno del dueño de la fábrica.

Por su parte, en *El Encuentro*, nos vemos nuevamente con el estereotipo del gallinazo. Raulitio, un niño, se queda muy



impresionado con lo que escuchó decir sobre los negros en una fiesta. Unos hombres habían afirmado que los negros son gallinazos. Raulitio, como era negro, en su inocencia pensó que era cierto, y al encontrarse con su padre le pregunta si encuentra en él algo que no sea humano, que sea de gallinazo. El padre le dice que no es cierto, explicándole que esa es la forma como algunos discriminan a los negros por su color. Luego Raulitio le cuenta, muy asustado, que también escuchó decir a unas mujeres que cuando un negro muere se convierte en gallinazo. Esta vez el padre le dice:

-No, Raulitio. Nuay razón pa que te asutes. Eso no e verdá. Ni en la vida ni en la muerte ni depué de muerto lo neros somo gainazos. Ese porbe gainazo que vites, siempre jue gainazo. Y lo neros dede que nacemo hata depué de muerto seguimo siendo gente. Esa mujere querian asutate pa divetise, poque tuavía ere muy chiquito. Una forma de burlase. Pero ya irás aprendiendo que en eta vida hay gente a la que le moleta que haya gente con la coló nera. Son los que conjunden la ocuridá del día con la ocuridá e la noche. A vece el sol po un momentito deja de alumbá como debe sé poque la nubes lo tapan. Eso no tiene impotancia poquel día sigue ahí. Son como los animale, porbecitos, quial ve quel día ocurece, creen que e la noche y se asutan. A esa porbe gente hay que ponele la lu en el corazón, paque susojos no le ocurecan el mundo (: 99).

En este relato, la manera como se revierte el agravio no es a través del humor, sino de la censura moral. Desde la perspectiva del padre, el hecho de que los no negros califiquen a los negros como gallinazos, convierte a aquellos en “animales”.



En el caso de *¡Ni que yo fuera inorante!*, se retoma el humor como elemento que permite desagraviar al personaje negro. El relato es un monodílogo enunciado por un niño, donde se narra el encuentro del negro don Maíto y un hombre que pretendía comprarle su cabra. En este encuentro el niño escucha decir al hombre que todos los negros son ignorantes. Luego va donde su padre y le cuenta la historia. El hombre le ofrece treinta soles por la cabra a don Maíto, éste responde “¡ni que fuera inorante!”, y le propone venderle la cabra en veinte soles. El hombre, a escondidas, se dice a sí mismo: “Parece que los neros saben contá solo hata veinte y creen que veinte e lo másimo, que ahí acaba lo números. ¡Son inorantes!”. Luego le dio dos billetes de diez soles a don Maíto. Éste no acepto diciendo que no quería billetes sino monedas de sol. Ante esto, el hombre nuevamente se dijo a sí mismo: “Los neros no solo aprenden a contá solo hata veinte. Cuando se trata e dinero sólo pueen contá en monedas diun só. ¡Son inorantes!”. Entonces se dispuso a entregarle las monedas. Cuando don Maíto vio las monedas no las aceptó, diciendo que no eran de un sol. Por última vez el hombre se dijo así mismo: “Lo neros no conocen monedas siun só. ¿Cómo, pue, voy a podé comprarle a ete nero ese chivito? ¡Lo neros son inorantes!. Y se fue. Poco después don Maíto le dice a su cabra: “¿Tú tamién creíte, comuese hombe e mala apuranza, que yo te iba a vendé? ¡Ni que yo fuera inorante!” (: 111-114)



IDENTIDAD NEGRA

Estos conflictos étnicos nos remiten al problema de la identidad en *MDT*. ¿Cómo se identifican estos personajes? Inmersos en una amalgama de prejuicios y estereotipos relacionados con su condición de negros, estos personajes construyen un discurso identitario conflictivo. Este conflicto se realiza en dos planos. Primero, cuando el personaje negro se ve enfrentado con la censura proveniente desde el exterior. En este plano usa como un instrumento de defensa de su identidad un lenguaje fonetizado. Este lenguaje les permite oponerse a los no negros. Es un instrumento de resistencia cultural con el cual transmiten una serie de conocimientos sobre su cultura. Y también les sirve como instrumento de defensa ante los agravios de que son objeto. Asimismo, tenemos el uso del humor, que articula una serie de estrategias que permite invertir las situaciones que al inicio se les presentan contrarias. Más aún, en algunos casos crean, o fuerzan, relaciones horizontales con los personajes no negros. En el caso de *El Encuentro*, por ejemplo, se usan las mismas burlas y agravios, como decir que los negros son gallinazos, para ubicarse moralmente por encima de aquellos que los agreden.

El segundo, se realiza cuando el personaje negro se ve enfrentado a miembros de su propia comunidad. Aquí, el carácter conflictivo de su identidad alcanza niveles de hondo dramatismo. Un caso es el que se propone en *Burra negra*, donde resulta patético encontrar a un personaje que usa su condición racial como un



instrumento de agravio hacia otros, en este caso una burra. Es decir, en la conciencia del personaje se ha desarrollado una imagen de sí mismo como algo insultante. Lo mismo ocurre en *Una yegua parada en dos patas*. La afirmación de la negra, sobre que no bailarían con negros, porque no se consideraba negra, también revela el dramatismo de los sujetos al aceptar como un acto despectivo su condición racial.

La frase que podría sintetizar la actuación de los personajes negros en torno a su conflictiva identidad podría ser la siguiente: Yo soy negro, pero no me gustan los negros. De este modo, vemos que, por un lado, los negros asumen su identidad a través del uso de un lenguaje fonetizado, que es la manera como definen que su espacio cultural con respecto a los espacios del blanco o de los no-negros. Más aún en ningún relato encontramos indicios de querer transformar esta situación y, por ejemplo, pretender hablar como blancos. Y por otro, la asunción de que lo negro constituye un elemento de agravio y censura.

Así, vemos que en *MDT* el problema de identidad se manifiesta a través de dos acciones contrarias: defensa y rechazo. Defensa de una imagen identitaria que cotidianamente se enfrenta a censuras por su condición racial surgidas tanto desde el exterior como al interior de su comunidad. Y rechazo a identificarse como de tal condición cuando se encuentran entre sus congéneres.



HETEROGENEIDAD CULTURAL

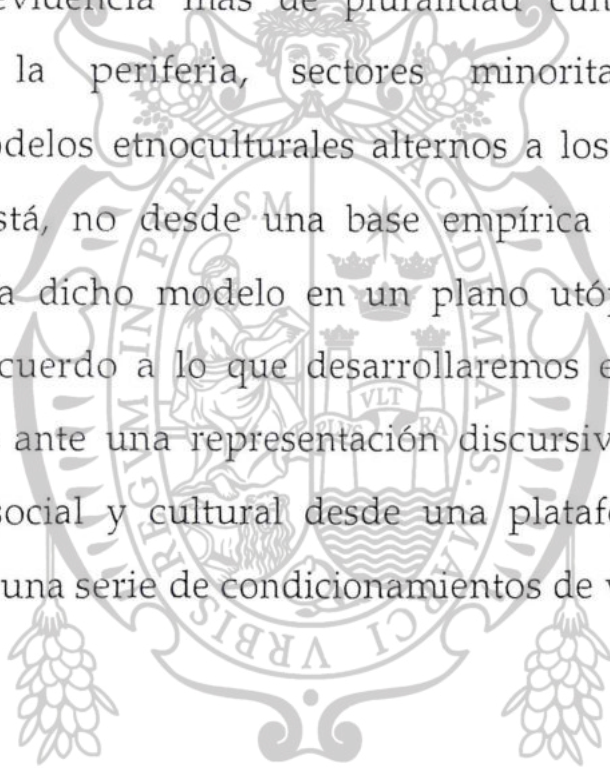
Esta conflictividad identitaria estructura también un sistema social y cultural segregado. En efecto, los habitantes negros viven en un mundo alterno al de los blancos y no-negros. Cuando el negro incursiona en el mundo de los blancos, como en *El carnet* y *Octubre*, aquél se presenta como un forastero al que la autoridad tiene que vigilar. En los dos relatos mencionados el conflicto se realiza entre un negro y los policías. Y en ambos casos, como explicamos líneas arriba, el negro apela a alguna característica de su condición racial - lenguaje, naturaleza- para salir airoso del conflicto. El mundo de los no-negros se presenta difusamente en los relatos. Esto se debe a que, generalmente, es él quien narra las historias (*Burra negra*, *¡Miera!*, *Rezador*, *La cólera*, *Etoy ronca*, *Palomita*, *Jutito*, *El carnet*, *Octubre*, *Murmuraciones en el portón*, *Ñito*, *Una yegua parada en dos patas*). Pero por algunos datos, como que uno de ellos fue el que vio a la negra que llamó negra a su burra blanca o fue el peón que acompaña al negro en *Murmuraciones en el portón*, sabemos que desarrollan algunas labores similares a la de los negros y que comparten su espacio geográfico.

Estos rasgos relacionan a MDT con el modelo de la heterogeneidad cultural planteado por Antonio Cornejo Polar (1982). Este modelo supone la existencia de una pluralidad etnocultural en la esfera social y cultural de los pueblos latinoamericanos. Asimismo, establece la coexistencia conflictiva entre dos o más culturas. En el caso del indigenismo peruano,



fenómeno de donde surgió este modelo, las culturas en conflicto son la del mundo andino y el mundo occidental. En el caso de *MDT*, las culturas en conflicto o «contacto» serían la de la comunidad negra y el mundo letrado, espacio donde coexisten tanto los personajes blancos como los no-negros.

Planteadas las cosas desde esta perspectiva, *MDT* vendría a constituir una evidencia más de pluralidad cultural peruana, donde, desde la periferia, sectores minoritarios estarían proponiendo modelos etnoculturales alternos a los hegemónicos. Aunque claro está, no desde una base empírica sino ficcional, instancia que fija dicho modelo en un plano utópico. En otras palabras, y de acuerdo a lo que desarrollaremos en el siguiente acápite, estamos ante una representación discursiva que modela una estructura social y cultural desde una plataforma literaria, artística, sujeta a una serie de condicionamientos de varia índole.



SOBRE LOS MODELOS DE IDENTIDAD CULTURAL EN LA NARRATIVA NEGRISTA⁴ DE ANTONIO GÁLVEZ RONCEROS

Tanto en *LE* como en *MDT* hemos encontrado modelos de representación identitarias ligados a los planteados por Ángel Rama (Transculturación cultural), el primero, y Antonio Cornejo

⁴ La distinción de narrativa negrista en el conjunto de libros publicados por Gálvez Ronceros, obedece a criterios operativos. Los otros libros (*Historias...* y *Aventuras...*) están ubicados en un espacio referencial que no es el que nos interesa explorar en esta oportunidad.



Polar (Heterogeneidad cultural), el segundo. El interés del presente acápite es explorar estos contenidos a través de la fijación del Autor Implícito, su carácter de intermediario cultural y la base utópica que sostiene a los modelos culturales arriba mencionados.

1. EL AUTOR IMPLÍCITO EN *LE* Y *MDT*

La narratología establece que en el proceso enunciación-recepción el texto narrativo realiza, en el plano discursivo, diferentes convenios o «pactos narrativos» con el lector, fijados a través de una serie de conceptos que resaltan en carácter diegético de la ficción literaria. Uno de ellos es el concepto de Autor Implícito, que es definido por Seymour Chatman (1990) como aquél que es «reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador -insiste Chatman-, sino más bien el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieran a estos personajes en estas palabras o imágenes. A diferencia del narrador, el Autor Implícito no puede contarnos nada. El o mejor dicho, ello no tiene voz, ni medio de comunicación directas. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todo los medios que ha escogido para enseñarnos» (: 159).

Esta noción de Autor Implícito se corresponde con el de «escriba oficial» de Wayne Booth o el «destinador» de Cesare



Segre. En ambos casos es el lector o «destinatario» el que construye a partir del texto una imagen de dicho Autor Implícito.

En la narrativa negrista de Gálvez Ronceros el Autor Implícito sería construido a partir de los siguientes rasgos: a) la identificación con el mundo representado, es decir, el referente cultural de la minoría étnica chinchana; b) su competencia sobre las características lingüísticas, comportamiento social y cultura del referente; y c) se asume como intermediario cultural.

La identificación se pone en evidencia de dos maneras. La primera, en el hecho de que el autor opte por escribir sobre personajes pertenecientes a una minoría étnica. Y segundo, en los relatos donde existen conflictos entre negros y blancos o no-negros, en general apelando al humor, es el negro el que sale airoso del conflicto, existiendo además una intención de reivindicación social y cultural.

La competencia se revela en su dominio del espacio referencial y el tratamiento del lenguaje. Y el papel de intermediario cultural en el contacto cultural que establecen sus narradores.

Estos rasgos configuran la imagen de un Autor Implícito que actúa como un intelectual interesado en racionalizar, a través de la ficción literaria, los contenidos de una cultura básicamente oral.



2. EL INTERMEDIARIO CULTURAL

Este Autor Implícito es el que diseña una serie de narradores a través de los cuales se pretende dar cuenta del referente cultural que en conjunto estructuran la narrativa negrita de Gálvez Ronceros.

En el capítulo dedicado a la representación discursiva en *LE*, establecimos que en ella se utilizan una serie de estrategias narrativas, con el cual se construía un sistema de representación del espacio referencial arriba señalado. A través de estas estrategias se narraban historias donde se resaltaba los conflictos sociales de los personajes. A parte de esto, llamaba la atención el uso de técnicas narrativas. En el caso de *MDT*, encontramos también a varios narradores. El primero se refiere a aquel narrador heterodiegético que domina la narración de la mayoría de relatos, y que se caracteriza por establecer una visión bastante externa del referente. El segundo, es el narrador homodiegético que testifica la verosimilitud de las historias, asumiendo el rol de personaje secundario en la acción narrativa. Y el último, es el narrador autodiegético que narra la historia desde una focalización interna. Estos narradores constituyen estrategias narrativas con las cuales el Autor Implícito se aproxima a los contenidos étnicos y culturales del referente.

En ambos libros el comportamiento del Autor Implícito es el de un intermediario cultural, pues media entre el espacio cultural de una minoría étnica y un espacio cultural distinto y externo al de



dicha etnia. La distinción se establece en torno a los pares oralidad/escritura, negro/blanco, campo/urbe, marginalidad social/centralidad social, y percepción mágica del mundo/percepción racional del mundo.

Tal mediación se produce a través de la estructuración de un sistema de representación ficcional del referente étnico. Este sistema logra articularse a partir de dos componentes. Primero, la instrumentalización de una serie de estrategias narrativas, como se denota en gran medida en *LE*. Y segundo, y el conocimiento sobre las particularidades lingüísticas, que se demuestra en la competencia para reproducir y producir nuevos giros dialectales propias de la etnia. Asimismo, en este último punto, se manifiesta también el conocimiento tanto de sus contenidos como de sus conflictos sociales y culturales.

De esta manera, el Autor Implícito desarrolla un proceso de racionalización de los contenidos empíricos de la etnia, estructurando, en el plano ficcional, determinados modelos de representación identitaria como la transculturación y la heterogeneidad.

3. MODELOS DE REPRESENTACIÓN CULTURAL E IDEOLOGÍA

En el proceso de racionalización arriba mencionado, el Autor Implícito realiza, a parte de estructurar modelos de identificación



cultural, una serie de inversiones de aquellos valores discursivos que la tradición literaria había otorgado al sujeto negro. Uno de ellos es su incompetencia escritural, donde siempre han sido reducidos a los ámbitos de la oralidad, jerárquicamente subordinada a la escritura. Este rasgo es asumido por el Autor Implícito, pero invierte su valor: desde su perspectiva, la oralidad negra constituye un rasgo de poder discursivo. Es a través de este rasgo que los personajes negros logran salir airoso de sus conflictos sociales y etnoculturales. Lo mismo ocurre con la caricaturización de su aspecto físico. En varios relatos de *MDT* el personaje negro es presentado de manera caricaturesca, pues se le exageran sus rasgos físicos y sus desplazamientos motores. Este aspecto, que la tradición narrativa utilizaba para subordinar al negro, en estos relatos se las usa para establecer diferencias entre el negro y los otros. No se trata aquí de subordinación, sino de diferenciación. Y por último mencionaríamos el humor, forma popular de expresión que en *MDT* es utilizada como un medio de resistencia cultural frente a otros grupos sociales y culturales, y de relativización de sus propios contenidos.

Desde esta perspectiva, el Autor Implícito realiza una práctica deconstructiva de las jerarquías y valores a los que la tradición literaria ha sometido al negro. Y es a partir de esta práctica que se logra fijar en la dinámica narrativa los modelos culturales de Transculturación y Heterogeneidad.



Esta práctica deconstructiva es la que otorga un carácter utópico a la narrativa negrista desarrollada por el Autor Implícito. En el caso de *LE*, tal como vimos al inicio de este capítulo, en los conflictos sociales, sustentados en la discriminación, los sujetos marginales terminan imponiéndose, si bien no obteniendo el reconocimiento social, legitimando sus costumbres o modos de vivir y pensar. Y en *MDL*, con la apelación a la oralidad y al humor, los personajes logran salir airosos de los conflictos sociales y etnoculturales en los que se ven envueltos, legitimando también sus particularidades.

A su vez, esta inversión de jerarquías y valores se realiza desde una posición externa al referente. En efecto, en el grueso de los relatos el que narra casi siempre es un narrador heterodiegético, y las perspectivas son externas. Al respecto, Carlos Orihuela (1996) establece que *MDT*

Se trata, sin duda, de un texto que no llega a superar dicho exteriorismo. Sin embargo, su desarrollo formal y, en general, su proyecto estético, ofrece peculiaridades que requieren aclaraciones adicionales. Nos estaríamos refiriendo, en especial, al esfuerzo precisamente por atenuar, a través del diseño formal del texto, lo que venimos reconociendo como condición distante del emisor frente al referente afroperuano. Sus variadas voces narrativas, por mencionar una de sus características relevantes, no delatan otra tensión que la de la lucha entre un yo hegemónico distanciado inevitablemente y un esfuerzo por establecer una voz testimonial desde el interior mismo de su referente. Así, lo que podría suponerse, según el título, como el monólogo del habitante negro -discurso que habría sido transcrito y diseñado bajo la plantilla del llamado género testimonial- resulta en verdad el monólogo de un hablante no-negro de investidura múltiple que pretende develar



de las maneras más testimoniales posibles, las tinieblas dentro de las cuales vive su propia historia un grupo de peruanos agricultores de origen africano. El trabajo formal, el esfuerzo creativo que se materializa en un texto inusual en nuestra literatura, se justifica así mediante la auscultación de las cualidades mismas del lenguaje, la estructura del relato y el análisis cultural (: 382-383).

Esta condición exteriorista de su discurso, junto con los rasgos deconstructivos de sus contenidos, hace que los modelos culturales que en ella se construyen tengan también un carácter utópico. Utópico, en el sentido de que esta inversión de valores que se realiza en la textura narrativa constituyen preocupaciones de Autor Implícito materializados en la dinámica ficcional, que es su soporte, la cual no necesariamente se ha de corresponder con las que se realizan en el plano empírico. De hecho, esto determina que se establezca la relación entre el plano de la ficción y el plano empírico a través de la ideología. En efecto, aquellos modelos de representación cultural evidenciados líneas arriba, son potenciados por las perspectivas ideológicas que enmarcan los contenidos de la narrativa de Gálvez Ronceros.

Esto último abre una nueva línea analítica en la reflexión sobre esta narrativa. Es decir, se plantea el estudio de la ideología en el proceso de construcción de estos modelos de representación cultural. En una futura investigación, el desarrollo de esta línea completará, no queda duda, lo planteado en el presente estudio, que es la fijación del carácter diegético de la narrativa de Gálvez Ronceros -no asumida por el grueso de la crítica- y el



encauzamiento de su análisis en el ámbito de los estudios culturales.





CONCLUSIONES

1. El proceso de redefinición del estatuto de la literatura peruana que empieza a formularse a mediados de la década del cincuenta desarrolló una crítica básicamente textual. Pero, a pesar de iniciar este proceso, mantuvieron ciertos vínculos con proyectos anteriores. De un modo general, se volvió a insistir en la historización del recorrido literario, así como en la identificación de este fenómeno con el problema de la nacionalidad. Más aún, en la base de algunas de sus argumentaciones se insistía en concebir a la literatura como un reflejo de la realidad. Lo que sí resultó importante fue la elaboración de una renovada agenda problemática donde se incorporó conceptos como el de heterogeneidad cultural o sujeto colonial, y temas como el migrante, la literatura oral.



vanguardia, adoptando, de este modo, un comportamiento identitario conocido como transculturación

Por su parte, *Monólogo desde las tinieblas* constituye una representación artística de la misma comunidad afroperuana referida en *Los Ermitaños*, los habitantes negros del valle de Chíncha, localizado en la costa sur del Perú. En el plano de la expresión, Gálvez Ronceros utilizará una serie de recursos narrativos, destacando aquellos que se refieran a los rasgos orales (diálogo, monodiálogo y fonetización de la escritura). Y en el plano del contenido, *Monólogo...* se presenta como una evidencia más de pluralidad cultural peruana, donde, desde la periferia, sectores minoritarios estarían proponiendo modelos etnoculturales alternos a los hegemónicos. En otras palabras, estamos ante una representación discursiva que modela una estructura social y cultural desde una plataforma literaria.

En esta narrativa negrista de Gálvez Ronceros existe un Autor Implícito que es construido a partir de los siguientes rasgos: a) la identificación con el mundo representado, es decir, el referente cultural de la minoría étnica chinchana; b) su competencia sobre las características lingüísticas, comportamiento social y cultura del referente; y c) se asume como intermediario cultural (de lo negro hacia lo occidental). Estos rasgos configuran la imagen de un Autor Implícito que actúa como un intermediario cultural interesado en racionalizar, a través de la ficción literaria, los contenidos de una cultura básicamente oral. Esta mediación se produce a través de la estructuración de un sistema de representación ficcional del referente étnico. Este sistema



logra articularse a partir de dos componentes. Primero, la instrumentalización de una serie de estrategias narrativas, como se denota en gran medida en *LE*. Y segundo, y el conocimiento sobre las particularidades lingüísticas, que se demuestra en la competencia para reproducir y producir nuevos giros dialectales propios de la etnia. Asimismo, en este último punto, se manifiesta también el conocimiento tanto de sus contenidos como de sus conflictos sociales y culturales

Con estos elementos, el Autor Implícito realiza una práctica deconstructiva de las jerarquías y valores a los que la tradición literaria ha sometido al negro. Y es a partir de esta práctica que se logra fijar en la dinámica narrativa los modelos culturales de Transculturación y Heterogeneidad. El carácter utópico de estos modelos es determinado tanto por dicha práctica deconstructiva como por la condición exteriorista de su discurso. Esto último abre una nueva línea analítica en la reflexión sobre esta narrativa. Es decir, se plantea el estudio de la ideología en el proceso de construcción de estos modelos de representación cultural.



BIBLIOGRAFÍA

A. BIBLIOGRAFIA DE ANTONIO GÁLVEZ RONCEROS

1. Libros

- 1962 *Los Ermitaños*. Lima, Difusora Cultural Peruana.
- 1965 *Español (Curso I)*. Lima, SENATI.
- 1975 *Monólogo desde las tinieblas*. Lima, Inti Sol Editores.
- 1986 *Monólogo desde las tinieblas*. 2da Edición. Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana (Serie Munilibros / 6).
- 1987 *Los Ermitaños*. 2da Edición. Lima, Editorial Colmillo Blanco.
- 1988 *Historias para reunir a los hombres*. Lima, Editorial Extramuros.
- 1989 *Aventuras en el candor*. Lima, Editorial Extramuros.
- 1999 *Monólogo desde las tinieblas*. 3ra edición. Lima, Editorial PEISA.

2. Publicaciones en periódicos, revistas y antologías

- 1963 "Joche". En: Núñez, Estuardo. *Cuentos (Antología)*. Lima, Ediciones El Sol (Biblioteca de Cultura Peruana Contemporánea X-XI, 2vols.).
- 1966 "La Cena". En: Carrillo, Francisco. *Cuento Peruano (1904-1966)*. Prólogo, selección y notas... Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
- 1967 "La Cena". En: Taxa Cuadros, Elías. *La Costa en la Narración Peruana (Antología del cuento B-2)*. Lima, Editorial Continental-Kontinental Verlag.



- 1971 "La Cena". En: Carrillo, Francisco. *Cuento Peruano (1904-1971)*. Prólogo, selección y notas... 2da Edición. Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
- 1971 "El animal está en casa". En: Ortega, Julio. *Imagen de la Literatura Peruana Actual*. 1968. Selección de... Lima, Editorial Universitaria, 3vols.
- 1971 "Soldados de la amargura". En: Revista *Narración*. Lima: Grupo Narración, 5to año, N° 2.
- 1979 "Tesis sobre Literatura presentados en San Marcos". En: Hueso Húmero. Lima, N° 3, octubre-diciembre, pp. 105-109.
- 1981 "Soldados de la amargura". En: Vidal, Luis Fernando. *Cuentos Limeños (1950-1980)*. Lima, Biblioteca Peruana, pp. 115-122.
- 1983 "Octubre". En: González Vigil, Ricardo. *El Cuento Peruano 1975-1979*. Selección, prólogo y notas de... Lima, Ediciones Copé.
- 1983 "Las razones de mis amigos, Huésped, y Violencia" (relatos). En: *Garabato*. Revista de Literatura. Lima, julio-diciembre, Año 1, N° 1, pp. 24-25.
- 1984 "El Buche". En: González Vigil, Ricardo. *El Cuento Peruano 1954-1967*. Selección, prólogo y notas de... Lima, Ediciones Copé.
- 1987 "Una yegua parada en dos patas". En: *La Voz* (diario). Lima, domingo 12 de abril.
- 1990 "Joche". En: Reyes Tarazona, Roberto. *Nueva Crónica. Cuento Social Peruano 1950-1990*. Selección y prólogo... Lima, Editorial Colmillo Blanco.
- 1994 "La creación del mundo". En: Carrillo Espejo, Francisco. *Narrativa Peruana*. Prólogo, Selección y notas... Lima, Biblioteca del Estudiante.

3. Entrevistas

- 1983 E. S. H. "Antonio Gálvez Ronceros afirma: la negritud, una forma de vivir". En: *La República*. Lima, 3 de junio.
- 1983 La Torre, Alfonso. "La soledad de los marginados costeños". En: *La República*. Lima, 16 de enero.



- 1983 Valenzuela, Jorge. "Gálvez Ronceros: frutos de la campiña". En: *La Voz*. Lima, 28 de setiembre.
- 1987 Chiri Jaime, Sandro. "Bodas de plata como maestro de narradores". En: s/d, Lima, 11 de 3 octubre.
- 1987 Quiroz, Roberto. "La voz de los marginados". En: *La República*. Lima, 22 de noviembre.
- 1988 Chirinos, Eduardo. "Historias para reunir a los hombres". En: *La República*. Lima, 27 de marzo.
- 1990 Hulerig, Enrique/ Rabí, Alonso. "A. G. R.: La fascinación es parte de la aventura del lector". En: *El Peruano*. Lima, 22 de noviembre.
- 1991 Siles Vallejos, Abraham. "El universo narrativo de Gálvez Ronceros". En: *Quehacer*. Lima. DESCO. N° 71. Mayo-junio.
- 1992 Coaguila, Jorge. "Alfarero de los cuentos". En: *El Peruano*. Lima, 22 de junio.

B) BIBLIOGRAFÍA SOBRE ANTONIO GÁLVEZ RONCEROS

1. Estudios, artículos y reseñas

S/A.

1962 "Cuentos de Antonio Gálvez". En: *La Tribuna*. Lima, diciembre.

Salazar Bondy, Sebastián.

1962 "Cartas del Perú". En: s/d. Lima, febrero.

Oquendo, Abelardo.

1963 "Siete cuentos y un recuerdo". En: *El Comercio*. Lima, 04 de diciembre.

S/A.



1975 "Un elegante libro lleno de crolos". En: *La Quinta Rueda*, s/f.

Orrillo, Winston.

1975 "El negro y el arte en el Perú". En: *Expreso*. Lima, 15 de junio.

J.O.

1975 "La protesta de Gálvez Ronceros". En: *Ojo*. Lima, junio.

Portugal, Ana María.

1975 "Un monólogo insospechado". En: *La Crónica*. Lima, s/d.

Vargas Vega, Raúl.

1975 "La narración, esa serena captura". En: *La Prensa*. Lima, 14 de junio.

R. C.

1975 "Gálvez Ronceros". En: *La Prensa*. Lima, 29 de junio.

La Torre, Alfonso (Seudónimo Alat).

1975 "MDT: entre comer corvina y comer machete". En: *Expreso*. Lima, 6 de julio.

Verástegui, Enrique.

1975 "La negritud: la conciencia emergente". En: *Variedades*. Lima, julio.

Donayre, Jorge.

1975 "Chincha, negritud: gente morena y criolla". En: *La Prensa*. 19 de octubre.

Elena Alvarado.

1975 Reseña. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, 2do semestre. N° 2.

Santa Cruz, Nicomedes.

1975 "El monólogo de Gálvez Ronceros". Lima, s/d.

Gonzales Montes, Antonio.

1980 "MDT: Relato popular y universo cultural negro". En: *Lluvia*. Lima. Año III. Agosto, N° 8-9.

Gerdes, Dick



- 1981 "Monólogo desde las tinieblas: oral tradition and ideological silence". En: *Rocky Mountain Review of Language and Literature*. V. 35, 4 (Salt lake city), 271-280.

Gazzolo, Ana María.

- 1988 "Fábulas contemporáneas". En: *Oiga*. Lima, 04 de abril.

Vidal, Luis Fernando.

- 1988 "A propósito de *Historias para reunir a los hombres*". En: *La Voz*. Lima, 14 de abril.

Pinto, Ismael.

- 1988 "Entre Historias... y Los Ermitaños: Gálvez Ronceros". En: *Expreso*. Lima, 17 de abril.

Araujo, Óscar.

- 1989 Reseña. En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, 1er semestre, N° 29.

Bravo, José Antonio.

- 1990 "A. G. R.: *Aventuras en el candor*". En: *El Universal*. Lima, 11 de noviembre.

Suárez Simich, Marcos.

- 1990 "A. G. R.: *Aventuras con un género desconocido*". Lima, s/d, 15 de diciembre de 1990

Vásquez Peña, José.

- 1991 "Trilogía literaria iqueña". En: *El Nacional*. Lima, 04 de febrero.

Cuba Manrique, María del Carmen.

- 1999 "Monólogo desde las tinieblas: lengua, literatura y cosmovisión de los negros de Chincha". En: *Escritura y pensamiento*. Lima, N° 3, Año II, UNMSM, pp. 9-49.

Toro Montalvo, César

- 1994 *Historia de la literatura peruana. Costumbrismo y literatura negra del Perú*. Tomo IV. Lima, editorial San Marcos.

Orihuela, Carlos.

- 1996 "La heterogeneidad negrista en la literatura peruana: el caso de *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros. En: *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar.



Coordinadores: José Antonio Mazzotti y Juan Zevallos Aguilar.
Philadelphia. Asociación Internacional de Peruanistas.

Agreda, Javier

1999 "Retorna un clásico". En: "La revista Domingo", del diario *La República*. Lima, 20 de junio.

González Vigil, Ricardo

1999 "Gálvez Ronceros: luz desde las tinieblas". En: *El Comercio*. Lima, 04 de julio.

2. Tesis

Commenge Zegarra, Francoise

1993 *Réalité et fiction du monde marginal dans la société péruvienne contemporaine à travers l'œuvre d'Antonio Gálvez Ronceros*. Mémoire pour la Maîtrise d'Espagnol. Université de Toulouse - Le Mirail.



C) BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA NARRATIVA DEL CINCUENTA

1. Estudios y artículos.

Belevan, Harry

1977 *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Boldori, Rosa

1969 *Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy*. Santa Fe-Argentina, Ediciones Colmegna.

Casa de la Cultura del Perú

1969 *Primer encuentro de narradores peruanos 1965*. Lima, Casa de la Cultura.



Castro Arenas, Mario

1964 *De Palma a Vallejo*. Lima, Populibros Peruanos.

1967 *La novela peruana y la evolución social*. 2da edición. Lima, José Godard [1ra edición, 1965]

Cisneros, Luis Jaime

1969 "Fisonomía actual de la narrativa peruana". En: *Fauul*. Lima, Vol. N° 59.

Cornejo Polar, Antonio

1989 "Hipótesis sobre la narrativa peruana última". En: *La novela peruana*. Lima, Editorial Horizonte, 2da edición, pág: 257-275.

1981 "Historia de la literatura del Perú republicano". En: Fernando Silva Santisteban (coord.) *Historia del Perú*. Lima, Editorial Mejía Baca, Tomo II.

Cornejo Polar, Jorge

1978 "Aspectos de la narrativa peruana última". En: *Copé*. Lima, N° 21.

Delgado, Washigton

1980 *Historia de la literatura republicana*. Lima, Ediciones Richay Perú.

Escajadillo, Tomás

1990 *Tres narradores neo-indigenistas*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Forgues, Roland

1986 *El Fetichismo y la letra*. Lima, Editorial Horizonte.

García-Bedoya, Carlos

1990 *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima, Latinoamericana editores.

González Vigil

1977 "Poesía y narración en el Perú. 1960-1977". En: *Runa*. Lima, N° 15, pp. 7-11.

1984 "La narrativa peruana después de 1950". En: *Lexis*. Lima, Vol VIII, N° 2.



- 1989 "Balance de la creación literaria". En: *El Comercio*. Lima, 31 de octubre.
- 1990 "150 años de literatura". En: *Retablo de autores peruanos*. Lima, Ediciones Arco Iris.
- 1993 "Recorrido de la narrativa peruana". En: *El Comercio*. Lima, 28 de marzo.
- 1993 "Poesía y narrativa: 40 años". En: *El Comercio*. Lima, 30 de mayo.
- 1995 "¿Boom de la novela peruana?" En: *El Comercio*. Lima, 2 de abril.

Gutiérrez, Miguel

- 1988 *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima, del autor.

Losada, Alejandro

- 1976 *Creación y praxis: la producción literaria como praxis social en hispanoamérica y el Perú*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Llaque Minguillo, Paul

- 1985 "Tres nuevas antologías del cuento peruano". Lima, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XI. 1er y 2do semestre, N° 21-22.

Hueso Húmero (compiladores)

- 1982 *Narración y Poesía en el Perú*. Debate (Antonio Cornejo Polar, Washigton Delgado, Mirko Lauer, Marco Martos, Abelardo Oquendo, Mario Montalbetti [moderador]). Serie Literatura y Sociedad. Lima, Mosca Azul Editores.

Núñez, Estuardo

- 1965 *La literatura peruana en el siglo XXI (1900-1965)*. México, Editorial Pormaca.

Reyes Tarazona, Roberto

- 1981 "Las crónicas de narración". En: Gutiérrez- Aguilar- Mar. *Cobriza, cobriza*. 1971. Lima, Ediciones Nueva Crónica.

Rondinel Pineda, Sara

- 1995 "El proyecto literario de Narración". En: *Márgenes*. Lima, Año VII, N° 13 y 14, noviembre.



Sanchez, Luis Alberto

- 1972 *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima, Talleres gráficos P. L. Villanueva.
- 1974 *Panorama de la literatura del Perú (desde sus orígenes hasta nuestros días)*. Prólogo de Washigton Delgado [3ra edición revisada]. Lima, Editorial Milla Batres.
- 1989 *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. 6a. ed. Lima, Emisa Editores, 5 t [1a. ed.: 1928-1936].

Suárez Miraval, Manuel

- 1952 "Problemas del cuento peruano". En: "Suplemento Dominical" de *El Comercio*. Lima, 15 de agosto.

Tamayo Vargas, Augusto

- 1965 *Literatura peruana*. 2a. ed. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1981 "Narrativa peruana contemporánea". En: *Cielo Abierto*. Lima, Vol V, N° 13-14, febrero-abril, pp. 3-23.

Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.

- 1989 *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX* (equipo de investigación: Félix Huamán C., Miguel Gutiérrez, Manuel Velázquez, Carmen Ollé, Víctor Mazzi, Oswaldo Reynoso, Roberto Reyes Tarazona, Julio Carmona, Elsa Cajas y Esther Ginoccio). Lima, UNEEGV «La Cantuta».

Vargas Llosa, Mario

- 1954 "Novela y cuento". En: *Turismo*. Lima, Año XIX, N° 172, junio-julio.

Velásquez Rojas, Manuel

- 1989 "Panorama de la Generación del 50". En: *La Generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima, UNEEGV, pp. 43-54.

Vidal, Luis Fernando

- 1979 "Nuevos narradores peruanos". En: *Lluvia*. Lima, Año II, N° 5, diciembre, pp. 15-20.



1986 "La ciudad en la narrativa peruana". En: *Presencia de Lima en la literatura*. Lima, DESCO.

Zavaleta, Carlos Eduardo

1975 "Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio". Separata de *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, N° 302, agosto.

2. Antologías

Ballón, Enrique

1986 *De 1895 a 1985*. Prólogo, selección, notas y epílogo de... Dirección general de la antología a cargo de Alberto Escobar. Lima, Ediciones Edubanco.

Bazán, Armando

1942 *Antología del cuento peruano*. Santiago de Chile, Editora Zig-Zag.

Bonilla Amado, José

1963 *Antología del cuento peruano*. Lima, Ediciones Nuevo Mundo.

Buendía, Felipe

1959 *Literatura fantástica*. Lima, Editorial Tierra Nueva, 1959.

Carrillo, Francisco

1966 *Antología del cuento peruano (1904-1964)*. Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

1971 *Cuento peruano (1964-1971)*. Prólogo, selección y notas... Lima, Ediciones la Biblioteca Universitaria.

1973 *11 cuentos clásicos peruanos*. Selección y notas de... Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

1994 *Narrativa peruana*. Prólogo, selección y notas... Lima, Ediciones de la Biblioteca del estudiante.

Cisneros, Luis Jaime

1957 *Cuentistas modernos y contemporáneos*. Selección y prólogo de... Lima, Patronato del Libro Peruano.



Cornejo Polar, Antonio y Vidal, Luis Fernando

1984 *Nuevo cuento peruano*. Lima, Mosca Azul Editores.

Congrains Martin, Eduardo

1971 *Antología general de la prosa en el Perú*. Introducción, selección y notas de... Lima, Editorial Ecoma.

Escobar, Alberto

1956 *La narración en el Perú*. Estudio preliminar, selección y notas... Editorial Letras Peruanas.

1958 *Cuentos peruanos contemporáneos*. Selección y notas de... Lima, Ediciones Peruanas.

Estremadoyro, Carlos

1975 *Cuentos peruanos*. Lima, Ediciones Peisa.

Garcés Larrea, Cristóbal

1975 *Narradores peruanos contemporáneos*. Prólogo, selección y notas... Guayaquil, Ariel.

González Vigil, Ricardo

1983 *El cuento peruano 1975-1979*. Selección, prólogo y notas de... Lima, Ediciones Copé.

1984 *El cuento peruano 1968-1974*. Selección, prólogo y notas de... Lima, Ediciones Copé.

1984 *El cuento peruano 1959-1967*. Selección, prólogo y notas de... Lima, Ediciones Copé.

1991 *El cuento peruano 1942-1958*. Selección, prólogo y notas de... Lima, Ediciones Copé.

1997 *El cuento peruano 1980-1989*. Selección, prólogo y notas de... Lima, Ediciones Copé.

Martínez Green, Ricardo

1960 *Cuentos*. Selección de... Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva.

Meneses, Carlos



1963 *Cuentos modernos*. Lima, Ediciones Nuevo Mundo.

Núñez, Estuardo

1959 *Los mejores cuentos peruanos*. Selección y prólogo de... Lima, Patronato del Libro Peruano.

1963 *Cuentos*. Lima, ediciones El Sol.

Oquendo, Abelardo

1973 *Narrativa peruana 1950-1970*. Prólogo y selección de... Madrid, Alianza Editorial.

Ortega, Julio

1971 *Imagen de la literatura peruana actual: 1968*. Lima, Editorial Universitaria, 3 T.

Orbegoso, Manuel Jesús y Bravo, José Antonio

1989 *La generación del cincuenta*. Lima, Okula.

Oviedo, José Miguel

1968 *Diez peruanos cuentan*. Selección y prólogo de... Montevideo, Arca.

1968 *Narradores peruanos*. Caracas, Monte Ávila Editores.

Petroperú (editor)

1981 *Premio Copé 1979*. Lima, Ediciones Copé.

1982 *Premio Copé 1981*. Lima, Ediciones Copé.

1984 *Premio Copé 1983*. Lima, Ediciones Copé.

1986 *Premio Copé 1985*. Lima, Ediciones Copé.

1989 *Premio Copé 1987*. Lima, Ediciones Copé.

Sologuren, Javier

1981 *Antología general de la literatura peruana*. Intruducción, selección de... México, FCE.

Taxa Cuadros, Elías

1967 *Lima en la narración peruana*. Lima, Ed. Continental.

1967a *La costa en la narración peruana*. Lima, Ed.



Continental.

1967b *La sierra en la narración peruana*. Lima, Ed. Continental.

1967c *La selva en la narración peruana*. Lima, Ed. Continental.

Reyes Tarazona, Roberto

1990 *Nueva crónica. Cuento social peruano 1950-1990*. Lima, Editorial Colmillo Blanco.

Vidal, Luis Fernando

1982 *Cuentos limeños (1950-1980)*. Estudio preliminar, selección y notas de... Lima, Peisa.

D) BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Althusser, Louis

1977 *Posiciones*. México, Ed. Grigalbo.

Bal, Mieke

1990 *Teoría narrativa. Una introducción a la narratología*. Tr. Javier Franco. Madrid, Ediciones Cátedra.

Britto García, Luis

1994 *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*. Caracas, Ed. Nueva Sociedad.

Carpentier, Alejo

1949 *El reino de este mundo*. Prólogo del autor. México, EDIAPSA.

Cornejo Polar, Antonio

1973 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires, Ed. Losada.





- 1982 *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.
- 1989 *La formación de la tradición literatura en el Perú*. Lima, CEP.
- 1994 *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Editorial Horizonte.

Cuba Manrique, María del Carmen

- 1996 *El castellano hablado en Chincha*. Lima, UNMSM.

Culler, Jonathan

- 1982 *Sobre la deconstrucción*. Tr. Luis Cremades. Madrid, Ediciones Cátedra.

Chatman, Seymour

- 1990 *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.

Derrida, Jacques

- 1971 *De la gramatología*. Tr. Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Madrid, Siglo XXI

- 1975 *La diseminación*. Tr. José Martín Arancibia. Madrid, Editorial Fundamentos.

Elmore, Peter

- 1993 *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores/ Caballo Rojo Editores.

- 1997 *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela latinoamericana*. México, FCE.

Forgues, Roland

- 1988 *La palabra viva*. Tomo I. Narradores. Lima, Ediciones Librería Studium.

Gálvez, Marina

- 1992 *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid, Taurus.

Genette, Gérard



1993 *Nuevo discurso del relato*. Tr. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid, Cátedra.

1974 *Fronteras del relato*. En: Comunicaciones. AA.VV. Madrid.

Greimas, A. J. y Courtes, J.

1982 *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.

Jahn, Janheinz

1963 *Las culturas neoafricanas*. México, FCE.

Marías, Julián

1967 *El método de las generaciones*. Madrid, Editorial Revista de Occidente.

Mazzotti, José Antonio y Zevallos Aguilar, Juan (compiladores)

1996 *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, USA, Asociación Internacional de Peruanistas.

Mignolo, Walter

1984 *Textos, modelos y metáforas*. Veracruz, Universidad Veracruzana.

1986 *Teoría del texto e interpretación*. México, Universidad Autónoma de México.

Ong, Walter

1987 *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. México, FCE.

Ortega, Julio

1997 *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, Identidad y novela en América Latina*. México, FCE.

Ortiz, Fernando

1993 *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Pacheco, Carlos

1992 *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, La Casa de Bello.

Pozuelo Yvanco, José María

1989 *La teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra.



Quezada Machiavello, Óscar

1991 *Semiótica generativa. Bases teóricas*. Lima, Universidad de Lima.

Rama, Ángel (Compilador)

1981 *Más allá del boom: literatura y mercado*. México, Marcha Editores.

1985 *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, [1982].

Ramos, Julio

1989 *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, FCE.

Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina

1995 *Diccionario Narratológico*. Tr. de Ángel Marcos de Dios. Salamanca, Ediciones Colegios de España.

Rodriguez Rea, Miguel Ángel

1992 *El Perú y su literatura. Guía bibliográfica*. Lima, Fondo Editorial del PUC.

Romero, Fernando

1987 *El negro en el Perú y su transculturización lingüística*. Lima, Ed. Milla Batres.

Rowe, William y Schelling, Vivian

1993 *Memoria y Modernidad. Cultura popular en América Latina*. México, Grigalbo.

Rowe, William

1996 *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Lima, Beatriz Viterbo Editores.

Said, Edward

1992 *Cultura e imperialismo*. Tr. Nora Catelli. Barcelona, Editorial Anagrama.

Schmidt, Friedhelm

1996 "¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturización?". En: Mazzotti, J. A. y Zevallos, J. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 37-45.

Schmidt, Siegfried

1973 *Teoría del Texto*. Madrid, Cátedra.



Segre, Cesare

1985 *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Ed. Crítica.

Selden, Raman.

1989 *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Ariel.

Theodosiadis, Francisco

1996a *Alteridad. ¿La (des)construcción del Otro?. Yo como objeto del sujeto que veo como objeto* (compilador). Santa Fé de Bogotá, Cooperativa editorial Magisterio.

1996b *Literatura testimonial. Análisis de un discurso*. Santa Fé de Bogotá, Cooperativa editorial Magisterio.

Todorov, Tzvetan

1996 *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad humana*. México, Siglo XXI.

Williams, Raymond

1981 *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires, Ediciones Paidós.

Zizek, Slavoj

1992 *El sublime objeto de la ideología*. Tr. Isabel Vericat Núñez. México, Siglo XXI.

Zumthor, Paul

1991 *Introducción a la poesía oral*. Tr. María Concepción García-Lomas. Madrid. Taurus Humanidades.

