

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

Carazas, M. (1997). Canto de sirena *de Gregorio Martínez: una propuesta de lectura* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada 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: Canto de sirena de Gregorio Martínez: una propuesta de lectura

Autor: María Milagros Carazas Salcedo

Año: 1997

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: María Milagros Carazas Salcedo, Gregorio Martínez, poesía peruana, Canto de Sirena.

Referencia en APA 7ma. ed.

Carazas, M. (1997). Canto de sirena *de Gregorio Martínez: una propuesta de lectura* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciada en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La presente tesis tiene como objetivo realizar un análisis textual profundo sobre *Canto de Sirena* de Gregorio Martínez, mediante el cual resolverá diversas dudas sobre el texto. En el primer capítulo, se presenta una compilación de las opiniones sobre el texto, así como aclaraciones sobre aspectos del texto y su contexto histórico-social. En el segundo capítulo se halla un estudio sobre de predominancia de la materia verbal sobre la narrativa, en el que se establece que Martínez sobrepuso la recreación del habla popular sobre la construcción de la historia. En el siguiente capítulo, analiza el mundo representando en la novela. Luego, en el cuarto apartado argumenta que Candico, el personaje principal de *Canto de Sirena*, es una representación exitosa del hombre negro de la costa peruana. Finalmente, en el último capítulo se revisa la voz colectiva en la novela y las fuentes populares utilizadas para reinvidicar la cultura popular costeña, culminando con interpretación sobre el texto.

Palabras Clave: María Milagros Carazas Salcedo, Gregorio Martínez, poesía peruana, Canto de Sirena.

Nº 783
S/90150

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Facultad de Letras y Ciencias Humanas
E.A.P. de Literatura

CANTO DE SIRENA DE GREGORIO MARTINEZ : UNA PROPUESTA DE LECTURA

Tesis para optar el Título Profesional de
Licenciada en Literatura

Presentada por :

María Milagros Carazas Salcedo

Lima, 1997



A mis padres, Ernestina y Jesús, por el amor, la confianza y la paciencia que siempre me han demostrado.

A mis primos, Luis y Amparo, por la alegría compartida.

22
110
2t

INDICE

INTRODUCCION 6
Notas de la Introducción 11

CAPITULO I. ¿UN PARADIGMA O QUE? 12

I.1. Recepción de la crítica 12
I.2. Deslinde genérico 17
I.3. Génesis y naturaleza de *Canto de Sirena* 21
I.4. ¿Novela sin estructura? Primera aproximación 24
I.5. 1977: El año de *Canto de Sirena* 31
Notas del Capítulo I 36

CAPITULO II. LA ORGIA LINGUISTICA 40

II.1. Segunda aproximación 40
II.2. Historia y memoria en *Canto de Sirena* 44
II.3. Tras las huellas de la oralidad 50
II.4. El discurso de Candico 55
II.5. La orgía lingüística 60
Notas del Capítulo II 66

CAPITULO III. COSMOGONIA COSTEÑA 69

III.1. Un espacio de escarnio 69
III.2. La hacienda costeña. Apogeo y decadencia 78
III.3. La composición social 87
III.4. El mosaico cultural 93
Notas del Capítulo III 96

CAPITULO IV. LA CARACTERIZACION DE UN EXPLOTADO 97

IV.1. El negro en nuestra literatura 97
IV.2. Candico y "la andadera en los pies" 103
IV.3. El Ser especulativo 108
IV.4. La carcoma y el desengaño 113
Notas del Capítulo IV 120

000783

CAPITULO V. ALGUNAS CLAVES TEMATICAS Y UNA INTERPRETACION 122

V.1. Voz colectiva y cambio social 122
V.2. Martínez y la reivindicación de la cultura popular (costeña) 129
V.3. Hacia una interpretación 137
Notas del Capítulo V 143

CONCLUSIONES 145

BIBLIOGRAFIA 151

INTRODUCCION

Varios años atrás, llegó a mis manos por casualidad una de las novelas que iba a impresionarme muy gratamente. Me refiero a *Canto de Sirena* del escritor peruano Gregorio Martínez (1). Pronto indagué más sobre el autor y su obra, en poco tiempo ya había leído todo lo publicado por él hasta ese momento. Más tarde en una paciente y prolongada recopilación de artículos periodísticos y de revistas especializadas, reseñas, notas, etc.; comprobamos que la obra narrativa de Martínez aún no había sido estudiada del todo (2). Los contados trabajos que se ocupaban de ésta apenas habían dado algunas pautas muy superficiales sobre el sentido de *Canto de Sirena* y la intencionalidad de su autor. En consecuencia, un análisis textual en profundidad estaba por hacerse. Este fue un reto que intentamos asumir en una primera monografía cuando todavía era estudiante de literatura. Ahora vuelvo a esta novela con más información y experiencia para realizar un estudio mayor.

Nuestro interés se va a centrar en analizarla,

considerando que se trata de un fenómeno casi aislado ocurrido en la literatura peruana contemporánea. Un texto que incitó las más contradictorias y dispares opiniones críticas cuando apareció en la década del 70. Martínez acababa de escribir una novela de naturaleza difícil, un género dudoso, una estructura diferente y con un lenguaje inusual. Sin embargo, aquella innovación y propuesta narrativa le valió ganar el Premio de la II Bienal de Novela "José María Arguedas" en 1976 (3). Al momento llegaron las numerosas entrevistas, los desiguales comentarios y la publicación. Según la leyenda, se robaron el original e imprimieron una edición pirata (4). Pero eso no evitó la gran aceptación del público. Prácticamente se convirtió en un *boom* literario local (5).

En 1980, Max Silva invitó al Dr. Alberto Seguin a conversar sobre *Canto de Sirena*. Dicho diálogo, que muestra el análisis psicoanalítico, fue publicado en un conocido diario limeño (6). Después en 1988, INAPE y el INC organizaron una Mesa Redonda donde se intercambiaron opiniones a cerca de esta novela. A este evento asistieron el poeta Marco Martos, el Dr. Fernando Romero, etc. Es decir, casi siempre ha sido un motivo para polemizar. Con el tiempo, el interés académico ha ido también en aumento tal como su número de ediciones (7).

Pero en el intento de acercarse a la novela aún no se

han resuelto preguntas importantes como: ¿cuál es el tratamiento del lenguaje?, ¿cuál es su mundo representado?, ¿qué temas trata?, ¿qué es ese canto de sirena? etc. Y éstas son las interrogantes que pretendemos responder en este estudio, partiendo de una lectura dialéctica, con cierta apertura a las ciencias sociales. En lo posible, se analiza también las reflexiones del autor sobre la escritura y sus intentos de solución propuestos en su obra literaria.

Este estudio consta de cinco capítulos. En el Capítulo I se revisan las opiniones vertidas al momento de la publicación de *Canto de Sirena* en 1977. Luego realizamos algunas aclaraciones respecto a su género, naturaleza y estructura. Además, se explica la literatura y el contexto histórico-social del momento, destacando la participación de Martínez en el grupo *Narración*, al que se incorpora en 1970.

En el Capítulo II se plantea que la materia verbal predomina sobre la materia narrativa. El trabajo artístico realizado por el autor para recrear estéticamente el habla popular, es mucho más elaborado que la propia historia narrada en la novela.

En el Capítulo III se describe con detalle el mundo representado, la costa sur peruana. Comprobamos que los diferentes grupos étnicos y/o culturales están sometidos a una situación de dominación y explotación como resultado del

Sistema de la Hacienda imperante en esta región del país.

En el Capítulo IV se propone que Candico, el personaje principal, es la caracterización más lograda del hombre (negro) de la costa, así como también lo es del explotado. El ha llegado a una verdad a cerca de sí mismo y su realidad circundante. Con aquella movilidad por la costa sur, la experiencia vivida y, sobre todo, a su permanente actividad meditativa; Candico comprende que es necesaria la transformación de la sociedad rural.

En el Capítulo V, finalmente, se destacan dos temas constantes en la novela de Martínez. El primero se refiere a la voz colectiva, es decir, de la población negro mestiza de la costa sur que busca el cambio social. El segundo tema trata las fuentes populares usadas por el autor en un intento por reivindicar la cultura popular costeña. Por último, se esboza una interpretación de la novela *Canto de Sirena*. Considerando la ambigüedad del título, el sentido de dos epígrafes y más que nada su análisis textual, se concluye que ésta transmite un mensaje de liberación ideológica.

Nuestro propósito no ha sido agotar las posibilidades de análisis de *Canto de Sirena*. Por el contrario, queremos abrir una nueva veta para posteriores investigadores que, así interesados en la obra narrativa de Martínez la asuman

cada vez más con mayor rigurosidad y desde otros puntos de vista hasta comprobar o rechazar lo expuesto en el presente estudio.

Para concluir, debo agradecer en especial al Dr. Santiago López Maguiña por su entusiasta y paciente labor orientadora. A los profesores Hildebrando Pérez y Ricardo Silva Santisteban por su apoyo en las etapas de investigación. Agradezco igualmente al Dr. Carlos Garayar y al Lic. Manuel Larrú por sus valiosas sugerencias; a los escritores Antonio Gálvez Ronceros y Roberto Reyes que hicieron comentarios y observaciones sustanciales al primer borrador, así como al Dr. Jorge Valenzuela por proporcionarme información bibliográfica. Finalmente, mi gratitud a Elmer García por su esmerado trabajo de edición.

Mangomarca, Abril de 1996 - Enero de 1997.

NOTAS DE LA INTRODUCCION

(1) Para el presente estudio hemos usado la primera edición de 1977. Las páginas que se citan entre paréntesis corresponden a esta edición.

(2) Para referirse a las obras de Martínez se ha utilizado las siguientes siglas: *TC = Tierra de Caléndula*, *CS = Canto de Sirena*, *GP = La Gloria del Piturrín y otros embrujos de amor*, *CMD = Crónica de Músicos y Diablos*.

(3) El Premio Bienal de Novela "José María Arguedas" fue instituido por la Goodyear del Perú S.A. en 1972. La primera convocatoria fue ganada por Luis Urteaga Cabrera por *Los Hijos del orden*.

(4) Cf. GONZALEZ VIGIL, R. "Un canto de sirena". En: *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 28 de ago. de 1977b, p. 20.

(5) Véase RONDINEL PINEDA, Sara. "El proyecto literario de Narración". En: *Márgenes*. Año VIII, Nº 13/14, Lima, nov., 1995, p. 224.

(6) Cf. SILVA, Max. "La novela de Gregorio Martínez. ¿Canto de sirena o canto de Sileno?" En: *El Caballo Rojo*. Suplemento Dominical de El Diario Marka. Año I, Nº 22, Lima, 12 de oct. de 1980, pp. 8-9.

(7) Hasta el momento la novela ha tenido dos ediciones (1977 y 1979), a cargo de Mosca Azul Editores y una edición popular difundida por el diario limeño *Página Libre* en 1990. También ésta ha sido traducida al francés bajo el nombre de *Le mois de renards* (El mes de los zorros) por Ed. Lettres Nouvelles en 1982. Cf. Carta: 3-7-96.

CAPITULO I

¿UN PARADIGMA O QUE?

I.1. Recepción de la crítica

Después del *boom* de la narrativa latinoamericana en los 60, pocos jóvenes escritores se han convertido en los forjadores de nuevos caminos o han dado a nuestra literatura un dinamismo que rechaza todo límite y todo modelo. En el Perú, Gregorio Martínez Navarro (Nazca, 1942), empieza a destacar casi al iniciarse la década del 70 al ganar el segundo premio en los Juegos Florales de 1967, organizados por la Universidad de San Marcos, con el conjunto de cuentos llamado *La Promesa*.

Tras su participación en el grupo *Narración*, de orientación marxista, Martínez publica sus primeros cuentos (1) y por fin su colección llamada *Tierra de Caléndula* en 1975. Miguel Gutiérrez en el prólogo destaca que casi todos estos cuentos tienen por característica la recreación estética del lenguaje popular. Pero no será hasta *Canto de Sirena* (1977), con la que obtiene el Premio de la II Bienal de Novela "José María Arguedas" en 1976, que alcance su mejor logro en este campo y concite el interés primero de la crítica local y luego extranjera.

Uno de los primeros artículos conocidos que se preocupa de este libro es el de Ricardo González Vigil (2), quien ya antes había entrevistado a Martínez con motivo del premio mencionado. Primero, el crítico intenta desentrañar la ambigüedad del título de *Canto de Sirena (CS)*, así como de justificar el deslumbramiento que le ha causado Candelario Navarro al autor, teniendo en cuenta sus declaraciones. Luego, al señalar algunas supuestas contradicciones en esta propuesta, más bien se evidencia sus límites para no valorar en su justa medida el trabajo de reelaboración del habla popular y la ficcionalización del personaje Candico a partir de la entrevista real hecho por Martínez. Sin embargo, González Vigil tiene la virtud de ser uno de los pocos críticos del medio que no ha dejado de comentar cada libro que se publica del autor hasta nuestros días.

Por su parte Luis Fernando Vidal en una reseña se preocupa de la intencionalidad del autor, haciendo también un recuento de las declaraciones y entrevistas de Martínez concedidas en esos años (3). Encuentra una actitud transgresora en él y su obra, afirmando que *CS* es una novela próxima a la crónica y el testimonio, con proyecciones antropológicas; pero siempre dentro de la literatura. Aunque renuente a la existencia de un argumento general, Vidal señala la necesaria participación del lector para reconstruir la vida y el mundo del personaje Candico Navarro. Además rescata el humor, el tratamiento del

lenguaje y el erotismo en esta novela.

Para Antonio Cornejo Polar (4) *CS* se plasma como un monólogo que da razón tanto de la vida social -sobre todo del pueblo negro- de la costa sur del Perú como de la vida y sabiduría popular de Candico. Además, rechaza que ésta pueda ser clasificada como una novela testimonial, porque en su base hay un proceso artístico que hace legible la oralidad y una voluntad de composición que le confiere una cohesión y un ritmo unitario, por lo que prefiere compartir la misma definición de su autor al llamarla "canto".

El primer estudio sistemático es el realizado por Juan Duchense en 1984. Parte de la comparación entre *CS* y la novela-testimonio *Biografía de un Cimarrón* del cubano Miguel Barnet. El crítico mexicano concluye que siendo el primero también un relato autobiográfico se observa la confluencia de negrigenismo e indigenismo como la propuesta de una etnopoética (5). Se analiza además ciertas "estrategias discursivas" que, a su criterio, conforman la novela de Martínez, las mismas que serán revisadas en otro capítulo.

Mientras que el francés Roland Forgues le dedica un extenso ensayo en su libro *El Fetichismo y la letra.* Su análisis más bien se centra en caracterizar la escritura del autor, la que califica de subversiva y revolucionaria. Siendo a su criterio la meta de *CS* rescatar la población

rural costeña de la marginación impuesta por las clases dominantes, lo que llama "el renacer de los marginados" (6). Claro está a Forgues le importa más analizar el mensaje ideológico transmitido por el discurso narrativo de esta novela.

En su historia literaria, Tamayo Vargas (7) considera a Martínez como uno de los creadores más interesantes de la narrativa peruana contemporánea que, basado en la antropología social, investiga la realidad cultural y lingüística de una región de la costa peruana sobre todo con su novela *CS*. Para él, Candico es el prototipo del hombre que ha vivido en la hacienda, el hombre común del pueblo y la costa sur.

Sara Rondinel elabora una tesis sobre *CS* (8). Partiendo de los postulados de Angel Rama sobre la transculturación narrativa en América Latina y de Mijail Bajtin acerca de la carnavalización del relato popular, Rondinel intenta abordar su análisis. Imprecisiones teóricas, falta de información y conocimiento de las reflexiones del propio autor sobre su escritura son algunas de las carencias metodológicas de este esfuerzo. A pesar de lo dicho, esta tesis es una muestra del interés cada vez más frecuente por esta novela.

En el Cusco, Mario Pantoja escribe un artículo respecto

a la obra de Martínez (9). Luego de un breve recuento de los libros del autor destaca, como otros lo hicieron antes, el lenguaje, la sensualidad y el erotismo de su narrativa. Sólo que este trabajo tiene el incomprensible error de clasificar a *La Gloria del Piturrín y otros embrujos de amor* (1985) de novela cuando, en realidad, se trata de un conjunto de cuentos, crónicas breves, reportajes, etc.

Por último, cabe mencionar la tesis de Jorge Valenzuela (10) que plantea la ocurrencia de una cultura de la marginalidad en la novela peruana de la década del 70. Para lo cual elige cuatro de los escritores de este período: Alfredo Bryce Echenique, Isaac Goldemberg, Miguel Gutiérrez y Gregorio Martínez. De cada uno analiza una determinada novela, entre ellas *CS*. En ésta advierte una épica del marginado. Pero Valenzuela se equivoca al calificarla de novela-testimonio. Su descripción abarca también los procedimientos de elaboración textual y el proyecto narrativo-ideológico que, según él, se deducen de *CS*.

Este es el recuento por la bibliografía crítica de *CS*, ya sea en el momento de su recepción inmediata o luego cuando se plantean los primeros enfoques y se advierte cada vez más el interés académico. Hay un consenso por destacar lo auténtico e innovador de esta novela. Así, se convierte en un hito singular de la literatura peruana digno de ser analizado con mayor detenimiento tal como es nuestra

intención.

I.2. Deslinde genérico

Una valoración contradictoria de la crítica respecto a *CS* fue su disposición taxonómica. En un primer instante se la creyó muy relacionada al testimonio, incluso se la calificó como novela-testimonio desmereciendo su carácter experimental y renovador (11). La confusión parece que se inició cuando el propio Gregorio Martínez reveló que para su realización, le fue indispensable entrevistarse con su primo Candelario Navarro para tener una idea más clara de su personaje y lo que pretendía hacer después. Este procedimiento creativo, poco usual, tergiversó la naturaleza literaria de su novela por lo que se dieron opiniones dispares. Lo que nos conduce a la necesidad de hacer una revisión de categorías y al planteamiento de algunas observaciones.

El testimonio es a nuestro entender "una narración [...] contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una 'vida' o una vivencia particularmente significativa..." (12). En América Latina comienza a generalizarse en los 60. Un trabajo que tuvo mucha acogida fue *Los Hijos de Sánchez* (1961) del norteamericano Oscar Lewis. Fue tal el auge del naciente género testimonial que la revista cubana *Casa de las*

Américas estableció un premio en esta categoría en 1970.

Si bien es cierto el testimonio se genera a partir de una entrevista a una persona real y la historia que narra es verídica, el modo de disponer ese material y su narración hecha por un tercero (el investigador), no puede rehuir su compromiso de fidelidad con los hechos, pues está destinada a producir un "efecto de veracidad". En cambio, Martínez usando los mismos procedimientos para la producción de un testimonio *recrea* todo lo que pudo haberle contado el auténtico Candelario Navarro, convirtiendo al protagonista real en un personaje ficticio; de ahí la discrepancia entre el testimonio y su novela:

> "hay ingenuos que piensan que *Canto de Sirena* es una transcripción de la grabadora al papel y por este camino acaban emparentándola con los trabajos del antropólogo Oscar Lewis y otros trabajos del mismo tipo realizados en el Perú ..." (FORGUES, 1988: 259).

Por otro lado, la novela-testimonio es una categoría concebida por el cubano Miguel Barnet (n.1940), luego de publicar su libro más exitoso *Biografía de un cimarrón* (1966). Tras tres años de entrevistas a Esteban Montejo de 104 años de edad, Barnet logra recopilar la historia de un compatriota negro que ha vivido la esclavitud, su abolición y la independencia de su país. De acuerdo a su teoría la novela-testimonio debe desentrañar la realidad, "tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos ..." Es decir, tiene que

"contribuir al conocimiento de la realidad, imprimirle a ésta un sentido histórico ..." (13); pero siempre respetando "la voz del personaje, los giros lingüísticos, las formas dialectales del habla popular ..." (14).

Como se sabe, Barnet fue un discípulo de Lewis que, a pesar de usar una técnica similar, disentía de su "Teoría de la cultura de la pobreza" (15). En todo caso, es el responsable de un género híbrido, que une lo testimonial con lo novelístico. Lo que establece una diferencia substancial por lo hecho por Martínez. Ya que éste último también opta por narrar la historia de Candico en primera persona, a manera de un monólogo; pero no adopta la secuencia niñez-juventud-vejez con que Barnet organiza los hechos de la vida de su personaje. Por el contrario, Martínez presenta la historia de Candico en forma no-lineal, atendiendo a una intención lúdica y participativa del lector en el reordenamiento de la misma. "No creo, pues, que una novela-testimonio deba informar de una manera demasiado lineal un acontecimiento. Hay que aprovechar todos los procedimientos posibles ..." (16), explica el autor.

Asimismo Barnet es muy cuidadoso por conservar en lo posible el lenguaje popular, pues la novela-testimonio se apoya en la lengua hablada, interesa contar los hechos con el mismo lenguaje de sus gestores. En oposición, Martínez *reelabora* estéticamente ese lenguaje con el propósito de

producir un "efecto de oralidad", no se trata de una llana transcripción:

> "*Canto de Sirena* es más bien [...] un discurso novelístico paralelo, separado del relato oral de Candelario por una extensa tierra de nadie, constituida por la transcripción 'fiel' de las grabaciones que como versión vale para el antropólogo mas no para el narrador de ficciones..." (SANTIVAÑEZ VIVANCO, 1977: 18).

En realidad, tanto el testimonio (antropológico o etnográfico) y la novela-testimonio e incluso el reportaje periodístico pertenecen a la literatura de no-ficción -a pesar de que este término es discutible, aún no se ha establecido uno más adecuado-. En ésta se reúne al mismo tiempo la historia de un protagonista real, el relato de un hecho histórico y la utilización de las técnicas narrativas (17). Un libro digno de citarse con estas características es *A sangre fría* (1965) del norteamericano Truman Capote, la crónica del asesinato de la familia Clutter en Kansas en Noviembre de 1959.

La esencia de este *corpus* literario radica en su carácter documental, donde no pueden alterarse los hechos, los ambientes físicos, ni las personas; en cambio, la novela sí puede hacerlo, *crear* ficcionalmente otras realidades, representar nuevos mundos, porque en buena cuenta es literatura y cumple un fin estético (18). Así lo entendió a su tiempo, por ejemplo, José María Arguedas, quien inspirado en el pueblo de Chimbote y su gente entrevistó a don Hilario M. y don Esteban De la Cruz antes de escribir su novela

póstuma *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) (19). Del mismo modo, Gregorio Martínez partiendo del conocimiento vivencial de la costa sur y su gente, en concreto de su informante Candelario Navarro, escribió con éxito *CS*, tal como el lo sostiene: "cuando fui preocupado por el estado en que podía encontrarse [Candelario], preocupado en recoger sus experiencias y poder trabajar en el texto, lo encontré en perfectas condiciones..." (20).

I.3. Génesis y naturaleza de *Canto de Sirena*

Para comprender lo que intentaba Martínez con *CS* es preciso remontarse al principio de las cosas, al génesis de su novela (21) ¿Qué es lo que se proponía hacer? ¿Cuál fue su proyecto inicial? El ha revelado que todo empezó con la redacción de su cuento "Todas las horas" que aparece luego publicado en *Tierra de Caléndula (TC)*. Recordemos su contenido, es el brevísimo monólogo de un anciano donde se reflexiona sobre el tiempo y lo transitorio de la vida. En este anónimo personaje encontramos ya a *grosso modo* la descripción de lo que será más tarde el Candico de *CS*. Lo notable es que su autor le haya concedido tal importancia al título, que optó por extenderlo a toda su colección de cuentos en un primer momento. Después intentó otras posibilidades como "En el país de la caléndula" hasta que al final se decidió por "Tierra de Caléndula", título que lleva su primer libro.

Luego de este primer intento, en que Martínez delinea una imagen un tanto idealizada y lejana de Candico, éste reaparece como un personaje secundario en un trabajo mayor. Una novela muy compleja que quería escribir hace mucho cuya temática sería "la migración andina hacia las haciendas algodoneras de la costa..." (22), al que etiquetó provisionalmente de *Almanaque perpetuo*. Sin embargo, las cosas resultaron distinto a lo planeado, Candico fue tomando tal fuerza y trascendencia que pronto se convirtió en el eje principal de una nueva novela.

Casi una década después en un balance provisorio sobre su obra, Martínez asume que *Almanaque perpetuo* era un proyecto demasiado ambicioso y casi irrealizable, planteado por un escritor todavía inexperto que no sabía medir sus fuerzas. Prueba de ello es que al empezar otra novela que sería parte de este desmesurado trabajo fue que a la historia de doña Benita La Capadora, le suplió la de la banda de los músicos de Cahuachi, que terminó como una novela totalmente independiente: *Crónica de músicos y diablos* (1991). Por lo que su autor cree que al final *Almanague Perpetuo* estará conformado por todas esas novelas que ha escrito o escribirá como una gran "mosaico" o "fresco sobre Nazca" que pretendía hacer en un inicio.

Martínez nos explica así la génesis de *CS.* Ya hemos considerado su discrepancia por calificarla de

testimonio, novela-testimonio o algo que se le asemeje. Es más, se ha establecido las debidas diferencias, por lo que resta examinar los términos que el propio autor usa para nombrar a su texto. Generalmente Martínez ha preferido llamarla a secas "novela", pero siempre distinguiéndola de la tradicional o aquella afecta de un realismo simplón. La concepción del autor respecto a este género es, en verdad, muy sugerente. El ha expresado que su novela "no tiene reglas, no tiene una morfología..." (23). En consecuencia, se trata de una novela donde importa lo experimental y lo lúdico, que puede clasificarse como transgresora.

También la ha llamado simplemente "canto" y, claro está, no con el propósito de insistir en su título, sino para dar prioridad al ritmo y la musicalidad del lenguaje usado. Esta preocupación sonora no es reciente, abarca toda su producción literaria. Como él afirma, "es una prosa que debe tener cadencia..." (24); de ahí el hincapié por preferir la denominación "canto" a cualquier otro.

Con menos frecuencia Martínez ha empleado el término "relación", para evocar a los cronistas de la Conquista, quienes informaban a las autoridades españolas sobre el Nuevo Mundo. De igual manera, *CS* es la pintoresca relación de Candico acerca de su vida y su mundo. Es una descripción detallada y humorística de ese mosaico cultural de la costa sur que tanto le apasiona al autor, tan diverso

temáticamente que abarca: arqueología, arte culinario, geografía, historia, medicina folclórica, etc.; pero dentro del ámbito literario porque todo es literatura. Un mismo efecto causa, por ejemplo, la lectura de *Gran Sertón: veredas* (1956), del brasileño Guimarães Rosa. Esta novela presenta también una riqueza de temas.

Por último, "grandes discursos" es otro vocablo con el que ha designado a su novela, y éste se relaciona con su organización formal. Pues *CS* está compuesta por extensos y múltiples discursos puestos en boca de su personaje principal, Candico. Estos aunque no necesariamente secuenciales van configurando un inquietante mundo representado.

Por lo expuesto, podemos advertir que toda esta terminología ("canto", "grandes discursos", "novela" o "relación"), adoptada por Martínez para explicar un mismo fenómeno; son indicios que dan a conocer la naturaleza caprichosa y esquiva de *CS*. Esta no se circunscribe a categorías únicas o géneros tradicionales. Más bien es un texto paradigmático y provocador que responde al carácter experimental de la novela contemporánea, abriendo nuevos caminos y capaz de renovar la narrativa peruana y, por consiguiente, latinoamericana.

1.4. ¿Novela sin estructura? Primera aproximación

Al publicarse *CS*, cierto sector de la crítica desvalora en parte su estructura por encontrarla desarticulada o no bien lograda (25). Considérese que la novela de Martínez está conformada por un conjunto de discursos que al parecer se presentan desordenados e inconexos pero unidos coherentemente por su productor, Candico. En todo caso, a nivel formal ésta responde al intento del autor por experimentar y modificar la estructura del género novelístico.

Como se sabe, la novela contemporánea es más subjetiva que la del siglo pasado y presenta un mundo inquietante, una profundización psicológica, se busca el perspectivismo de los personajes, es decir, ya no es un fin en sí misma, es un medio para conocer y transformar el mundo y nosotros mismos. Gracias a los aportes de Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce y William Faulkner que propiciaron la experimentación lingüística, formal y estructural de la novela; ésta se ha hecho más compleja y dinámica. Así se incorporaron el monólogo interior, la superposición de acciones y personajes en el tiempo y en el espacio, la inserción del propio narrador dentro de la historia, etc., como nuevas técnicas que reflejaron la conjunción del vanguardismo y el impacto de las literaturas anglosajonas y alemanas.

Esto constituyó nuevas lecturas y variados recursos que fueron perfectamente asimilados por los escritores

latinoamericanos de los 60, que junto a la proyección internacional de sus obras ocurrió un fenómeno sin precedentes conocido como el *boom* de la narrativa latinoamericana. No está en discusión ahora si fue el resultado del desarrollo alcanzado por algunas editoriales y la ampliación del mercado, el empobrecimiento artístico de las literaturas europeas o la repentina curiosidad por América Latina tras la Revolución Cubana. Más bien nos interesa los resultados en concreto y uno de ellos fue entender que a las nuevas necesidades expresivas correspondían nuevos procedimientos narrativos. Con lo que el escritor latinoamericano transformó su modo de narrar, así juega con los puntos de vista, rompe el desarrollo lineal del relato, a veces exige la complicidad del lector, experimenta con la novela hasta convertirla en una aventura del lenguaje, deja patente el propio proceso de creación e insiste en la condición autoreferencial de la obra literaria. En definitiva, se superó el pauperismo técnico de otras épocas lográndose producir innovadoras novelas como, por ejemplo: *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *La Casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, etc.

Teniendo en cuenta lo dicho antes, es justo volver sobre *CS* aplicando un criterio esta vez más amplio. Una revisión de conceptos y una primera aproximación a esta

novela puede ayudarnos, pese a todo, a comprender mejor su organización formal. Definimos estructura de una obra literaria a "cada parte, cada elemento de esa obra [que] guarda valor de relación y función que se vincula con las otras partes, originando así un mapa de funciones y relaciones..." (26). De la misma forma, *CS* es como uno de esos milenarios mantos de la cultura Paracas que Candico Navarro desenterraba con mucho cuidado en sus excavaciones arqueológicas. Un tejido de hilos bien entrelazados, sin pedazos sueltos, ni figuras forzadas como lo puede ser una estructura suspensa en una trama de vida y una visión del mundo. Lo que en palabras de Martínez es: "no me gustaría practicar una novela que, desde el punto de vista de la estructura, sea tradicional (cuando hablo de 'estructura' hablo inclusive de contenidos)..." (27).

CS está conformada por seis capítulos, cada uno de los cuales contiene cierto número de discursos. Entiéndase por discurso una unidad observacional, la unidad que interpretamos al escuchar o leer una emisión (28). Los discursos enumerados (uno al seis), se centran en la vida de Candico y la historia de la Hacienda Coyungo y son narrados de forma no-lineal, luego el lector debe reconstruirlos mentalmente. A su vez cada uno está constituido por varios bloques narrativos, es decir, uno o varios párrafos (que en la novela se igualan a las secuencias narrativas) y están separados por tres líneas dando lugar a los vacíos

narrativos que, en este caso, son perfectamente bien motivados, pues explican al lector muchas veces un cambio de espacio y tiempo en la sucesión de la historia narrada. Por otro lado, hay otros "paréntesis" o discursos más autónomos con títulos diversos que acentúan el trabajo experimental del autor y complementan la representación del mundo costeño del sur. Estos son once en total donde se cuestiona las incoherencias del evangelio ("Historia sagrada"); hay arte culinario ("Historia profana"); se explica el oficio de huaquero del protagonista ("Historia científica"); los deseos o sueños más íntimos ("Mirando las musarañas"); las conquistas amorosas ("Diario de viajes"); se aprecia un *close up* de una escena mayor ("Agua de Florida y jabón de Reuter"); otras anécdotas ("Cuaderno del existidor"); pero el más contundente es el último discurso donde se observa la desilusión de Candico ("Ahora que las cosas se están viendo claras").

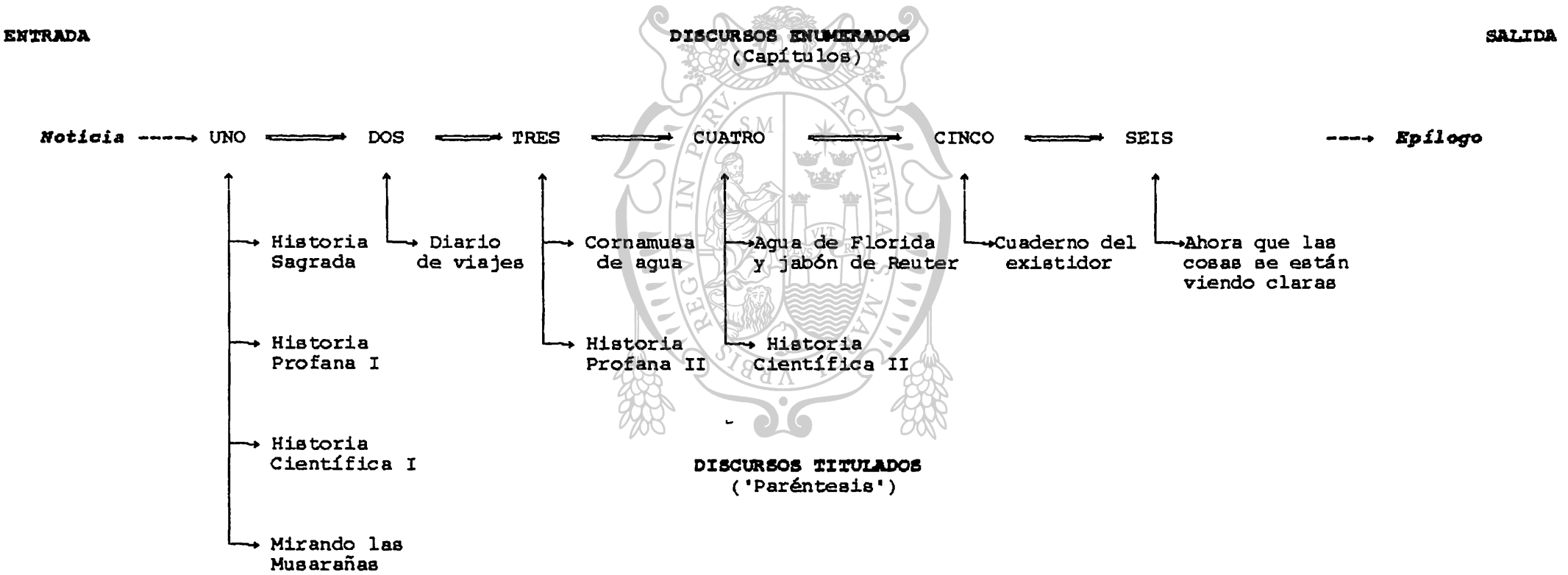
Generalmente no se toma en consideración (la página suelta atribuida a Antonio Raimondi, el epígrafe), la noticia escrita sin puntuación que nos ofrece una imagen mítica de Coyungo, ni tampoco el epílogo compuesto por un conjunto de dichos populares y frases sueltas de sus habitantes. Cuando todo este material cumple una función estética y resulta sintomático que su recurrencia sea característica del criterio de Martínez para organizar sus libros. Sin duda un innovador singular fue el argentino

Manuel Puig, quien utilizaba recortes periodísticos, diarios, fragmentos de guiones fílmicos, etc. (29). Es decir, narraciones que a primera vista poco tenían que ver con el contenido de sus novelas, pero que al final eran tan imprescindibles como funcionales en *La Traición de Rita Hayworth* (1968) o *Boquitas pintadas* (1969), por ejemplo. En conclusión, un material que muestra la capacidad del autor para mimetizar los estilos de diferentes discursos que sirven como instrumentos para caracterizar el ambiente socio-cultural en que se desarrolla la ficción (30). En otras palabras, el lector no debe subestimar ninguna de esas narraciones porque su disposición en el libro cumplen un propósito, nada ha de escapar de su lectura voraz, más aún si atendemos a lo que el propio Martínez declara sobre *CS*: "un libro que se puede empezar a leer por cualquier parte. Eso en cuanto a la estructura interna, pero hay una estructura externa que nos muestra con claridad meridiana la entrada y la salida..." (31).

Entonces hay un recorrido que se inicia en una entrada, donde los textos van de menos a más en extensión, luego se pasa por los seis capítulos, constituidos por los discursos numerados y los discursos titulados, para continuar con el epílogo, cuyos textos esta vez van de más a menos anunciando la salida. El siguiente esquema ofrece una visión sintética de lo propuesto por el autor:

ESQUEMA Nº 1

ESTRUCTURA DE *CANTO DE SIRENA*



En consecuencia, Martínez tiene una concepción muy personal del significado de "estructura", abismalmente muy diferente a la de los ortodoxos teóricos: "Estructura para ellos es conformar una historia con personajes, con una ocurrencia y con un final. Y a mí no me interesa, ni esas ocurrencias ni los finales. Lo que me interesa sí son los personajes..." (32), dice el autor. Por último, ésta es muy funcional y no se aleja mucho de la experimentada por la novela contemporánea. Aunque los discursos de *CS* pueden leerse independientemente y no constituyen una necesaria secuencia, van levantando a nuestra percepción una vida, una imagen y una realidad.

I.5. 1977: El año de *Canto de Sirena*

A finales del 50 y comienzos del 60 se hace notoria la fragilidad del orden oligárquico. Las grandes migraciones campesinas a las ciudades costeñas han generado un proceso de andinización y la creación de una nueva identidad popular. Ni las tímidas reformas agrarias, ni el insubstancial afán modernista del primer belaundismo (1963-1968) logran aminorar la crisis y el descontento de la clase desposeída. El Apra capitula ante las fuerzas oligárquicas y los movimientos de izquierda cobran presencia apoyando las luchas reivindicatorias de las organizaciones sindicales, las que son reprimidas severamente. El Gobierno de las Fuerzas Armadas (1968-1980) toma el poder y cancela el orden anterior aplicando un programa de cambios

estructurales, entre ellos la liquidación de la propiedad terrateniente. Pero las deficiencias en sus reformas y la ausencia de las masas populares en su ejecución entorpecen todo intento supuestamente "revolucionario" del régimen militar. Amparada en la Constitución de 1979 y con el apoyo del capital imperialista, la nueva gran burguesía se hace cargo del orden democrático sin sospechar siquiera la proximidad de una difícil etapa de crisis económica, inestabilidad social y violencia organizada.

En este contexto histórico-social de los 70 la narrativa peruana es mayormente de carácter testimonial y de innegable filiación popular (33). Desde la modernización del cuento por la "Generación del 50" y el anuncio exagerado de su decadencia, por el jurado del concurso organizado por la revista *Visión del Perú* en 1967, han persistido en este género reconocidos escritores como José Adolph, Alfredo Bryce Echenique, Eduardo González Viaña, Julio Ramón Ribeyro, etc. Y entre las nuevas voces aparecen Fernando Ampuero, Harry Beleván, Isaac Goldemberg, Luis Fernando Vidal, etc.

Asimismo la novela moderna que alcanzó su renovación técnica y su apertura al mercado internacional en los 60, continúa su vigencia gracias a las publicaciones de José Antonio Bravo (*Barrio de broncas*, 1971; *A la hora del tiempo*, 1977), Alfredo Bryce Echenique (*Un mundo para*

Julius, 1970; *Tantas veces Pedro*, 1977), Julio Ramón Ribeyro (*Cambio de Guardia*, 1976), Luis Urteaga Cabrera (*Los hijos del orden*, 1973), Mario Vargas Llosa (*Pantaleón y las visitadoras*, 1973; *La Tía Julia y el escribidor*, 1977), etc. El más peculiar de estos novelistas fue Manuel Scorza, quien venido de los territorios de la poesía asumió la construcción de su pentalogía. Un ciclo novelístico compuesto por cinco "baladas" (*Redoble por Rancas*, 1970; *Garabombo el invisible*, 1972; *El Jinete insomne*, 1977; *Cantar de Agapito Robles*, 1977; y *La Tumba del relámpago*, 1979). Es decir "la crónica exasperantemente real de [la] lucha solitaria" (34) de los pueblos de la sierra central contra las empresas mineras extranjeras, las autoridades y los poderosos de la zona. En Scorza se percibe la temprana motivación por rescatar la historia popular en un proyecto narrativo de largo aliento, que nos recuerda de alguna forma a *Almanaque perpetuo* de Martínez.

En estos años también aparece el grupo *Narración*, un conjunto de escritores que se reunieron para publicar sus trabajos en una revista del mismo nombre, logrando realizar hasta tres entregas (1966, 1971 y 1974). Entre sus miembros se contaba con Antonio Gálvez Ronceros, Miguel Gutiérrez, Augusto Higa, Gregorio Martínez, Hildebrando Pérez Huarancca, Oswaldo Reynoso, Roberto Reyes, etc. (35). Desde una perspectiva marxista-leninista, el grupo *Narración* planteó la creación de una narrativa comprometida con la

reivindicación de los sectores populares; luego, el interés por registrar su historia y sus luchas. Esta propuesta colectiva coincidía entonces con la literatura de no-ficción tal como se explica en su consigna político literaria:

> "La crónica, el reportaje, el testimonio, el documento, el ensayo interpretativo podrán convertirse en géneros que ofrezcan al narrador grandes posibilidades para una expresión literaria y un rico campo para la experimentación técnica y formal..." (REYES, 1981: 13).

Y con este propósito se procedió al trabajo de documentación e investigación para reconstruir los hechos, la verdad de la historia tergiversada muchas veces por el oficialismo. Al final, el producto acabado era una crónica:

> "una obra basada en un hecho real, sea social o político, o en una vida, desde el punto de vista testimonial, o elaborada en base a reportajes, documentos, fuentes históricas y presentada en forma literaria, tanto en su lenguaje como en su estructura..." (REYES, 1981: [5]).

Se trabajaron tres crónicas. La primera apareció en el segundo número de la revista *Narración* y denunciaba las masacres de Ayacucho y Huanta. La segunda crónica fue publicada en el tercer número de la misma revista y reeditada bajo el título de *Cobriza Cobriza 1971* en 1981. En cuanto a la tercera, *Luchas del Magisterio / de Mariátegui al SUTEP*, se publicó ya como libro en 1979.

Con el grupo *Narración* se formuló conscientemente un conjunto de objetivos y postulados tanto a nivel estético, ideológico y teórico de acuerdo al contexto del momento. Una vez disuelto, sus integrantes no abandonaron su posición

clasista; al contrario, cada uno desde personajes, perspectivas y temas diferentes optaron por una narrativa más democrática y de claro contenido popular.

Pero realmente la incursión de la literatura de no-ficción en el panorama de los 70, se dio con la práctica del testimonio que, como ya se dijo, logró mucha acogida en el ámbito latinoamericano. En nuestro país se publicó casi simultáneamente *Huillca: habla un campesino peruano* (1974) de Hugo Neira y *Erasmo. Yanacón del Valle de Chanchay* (1974) de José Matos Mar y Jorge A. Carbajal. Por otro lado, la crónica periodística también obtiene sus mejores logros con Guillermo Thorndike, quien ha escrito *El Año de la barbarie* (1969), *El Caso Banchero* (1973), *Abisa a los compañeros pronto* (1976), etc.

En estas circunstancias Gregorio Martínez publica *CS* en 1977. Ya con una experiencia previa en la recopilación de crónicas y testimonios en el grupo *Narración*, Martínez utilizó indirectamente los métodos etnológicos (la entrevista), para la creación de una novela cuya experimentación formal, lingüística y técnica no tenía precedentes en nuestra literatura. Entonces la crítica de la época confundió su género y desvaloró su inusual estructura, pero en virtud a su propio valor estético y su naturaleza, *Canto de Sirena* se ha convertido en un texto paradigmático capaz de renovar la narrativa peruana aún después de veinte años de su publicación.

NOTAS DEL CAPITULO I

(1) Martínez publicó cuatro cuentos iniciales, a saber: "El olor viene de lejos". En: *Fabla*. Año I, Nº 1, Lima, jun., 1968, pp. XI-XVI; "Antes de las doce". En: *Narración*. Nº 2, Lima, jul., 1971a, pp. 2-3 y 15; "La casa de siempre". En: *Creación & Crítica*. Nº 7, Lima, jul., 1971b, pp. [10-11]; y "El aeropuerto". En: *Narración*. Nº 3, Lima, jul., 1974, pp. 42-45.

(2) Véase GONZALEZ VIGIL, Ricardo. "Un canto de sirena". En: *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 28 de ago. de 1977b, p.20.

(3) Cf. VIDAL, Luis Fernando. "Martínez, Gregorio: Canto de Sirena" (Reseña). En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año III, Nº 6, Lima, 2do. Semestre de 1977, pp. 164-167.

(4) Cf. CORNEJO POLAR, Antonio. "La Narrativa de Gregorio Martínez". En: *Expreso*. Lima, Viernes 21 de set. de 1979b, p. 10. Véase también "Historia de la Literatura del Perú Republicano". En: *Historia del Perú*. Vol. VIII, Lima, Juan Mejía Baca, 1980, pp. 151-152.

(5) Cf. DUCHENSE, Juan. "Etnopoética y estrategias discursivas en *Canto de Sirena*". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año X, Nº 20, Lima, 2do. Semestre de 1984, p. 189.

(6) Roland Forgues es uno de los pocos críticos foráneos que ha mostrado un marcado interés por la narrativa de Martínez, lo ha entrevistado en dos ocasiones y ha escrito un ensayo sobre su obra. Para mayor información léase la bibliografía adjunta.

(7) Véase TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura Peruana*. t. III, Lima, Peisa, 1992, pp. 935-936.

(8) Cf. RONDINEL PINEDA, Sara. *Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en "Canto de Sirena" de Gregorio Martínez*. PUCP, Facultad de Letras, Tesis de Bachiller, Lima, 1993, pp. 23-85.

(9) Cf. PANTOJA, Mario. "La sensualidad del lenguaje en Gregorio Martínez". En: *Sieteculebras*. Nº 6, Cusco, jun.-jul., 1994, p. 4.

(10) Para mayor información ver VALENZUELA GARCES, Jorge Antonio. *La cultura de la marginalidad en la novela peruana de los años 70.* Universidad Complutense, Facultad de Filología, Tesis de Doctor en Filología Hispánica, Madrid, 1995, pp. 367-417.

(11) En respuesta a estos juicios puede leerse las declaraciones de Martínez en las entrevistas concedidas a Roland Forgues, entre otros. De los críticos que se ocuparon del tema, por ejemplo, sobresale Juan Duchense, quien erróneamente consideró a *CS* como un testimonio en su artículo "Miguel Barnet y el testimonio como humanismo". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Año XIII, Nº 26, Lima, 2do. Semestre de 1987, p. [155].

(12) Cf. BEVERLY, John. "Anatomía del Testimonio". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Año XIII, Nº 25, Lima, 1er. Semestre de 1987, p. 9.

(13) Véase BARNET, Miguel. *La fuente viva.* La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1983, p. 23 y 25.

(14) Cf. FORGUES, Roland. "El camino de Damasco: Entrevista a Miguel Barnet". En: *Socialismo y Participación.* Nº 45, Lima, 1989, p. 64.

(15) *Ibídem.*

(16) Cf. GONZALEZ VIGIL, Ricardo. "Gregorio Martínez, Premio 'José María Arguedas'". En: *Suplemento Dominical de El Comercio.* Lima, 20 de feb. de 1977a, p. 15.

(17) Cf. REYES TARAZONA, Roberto. "Las crónicas de Narración". En: *Cobriza Cobriza 1971.* Miguel Gutiérrez *et al.* Lima, Ediciones Nueva Crónica, 1981, p. 7.

(18) *Ibídem* p. 6.

(19) Estas entrevistas fueron publicadas bajo el título de "Arguedas y el Pueblo de Chimbote". En: *Tarea.* Nº 4, Lima, jun. de 1981, pp. 75-81 [Publicado sin firma]; y reproducidas en el epílogo de *La Voz y su huella* de Martín Lienhard.

(20) GONZALEZ VIGIL, Ricardo. *Ob. cit.* p. 14.

(21) Para mayor referencia ver las declaraciones de Martínez en las entrevistas realizadas por González Vigil y Roland Forgues.

(22) Cf. FORGUES, Roland. *Palabra viva*. t. I Narradores, Lima, Librería Studium Ediciones, 1988, p. 253.

(23) Véase GONZALEZ VIGIL, Ricardo. *Ob. cit.* p. 15.

(24) Cf. GONZALEZ VIGIL, R. "'Premio Gaviota Roja': Crónica y Canto de Gregorio Martínez". En: *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 25 de may. de 1986, p. 20.

(25) Consúltese la columna de José Miguel Oviedo "Crítica al Sesgo" . En: *Revista de la Universidad de México*. Nº 34, México, set., 1979, p. 35. Más tarde, Forgues interroga a Martínez sobre el mismo tema en una de sus entrevistas, señalando algunos reparos que ha tenido la crítica de la época respecto a *CS*. Cf. FORGUES, R. *Ob. cit.* p. 258.

(26) Cf. BRAVO, José Antonio. *Técnicas narrativas*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1989, p. 11.

(27) GONZALEZ VIGIL, R. "Gregorio...", p. 15.

(28) HUAMAN, Miguel Angel. *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima, Ed. Horizonte, 1994, p. 71.

(29) Véase BACARISSE, Pamela. "Manuel Puig (1932-1990)". En: *Revista Iberoamericana*. Nº 152-153, Pittsburgh, jul.- dic., 1990, p. 1369.

(30) Cf. REISZ DE RIVAROLA, Susana. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima, PUCP, 1989, pp. 17-20.

(31) FORGUES, Roland, *Ob.cit.* p. 258. También ver FREIRE, Luis. "La sirena popular de Gregorio". En: *Runa*. Revista del INC. Nº 6, Lima, nov.-dic., 1977, p. 35.

(32) FORGUES, Roland. "En Octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas". En: *Quehacer*. Nº 16, Lima, Desco, abr., 1982, p. 109.

(33) Para mayor información sobre la narrativa peruana del 70 puede revisarse los artículos de Antonio Cornejo Polar "Hipótesis sobre la narrativa peruana última". En: *Hueso Húmero*. Nº 3, Lima, oct-dic, 1979a, pp. [45] - 64; Jorge Cornejo Polar "Aspectos de la narrativa peruana última". En: *Copé*. Vol. VIII, Nº 20, Lima, 1977, pp. [8] - 12; Ricardo González Vigil "Poesía y Narración en el Perú 1960-1977". En: *Runa*. Revista del INC. Nº 5, Lima, ago.-oct., 1977c, pp. 7-11; Luis Fernando

Vidal "Nuevos narradores peruanos". En: *Lluvia*. Año II, Nº 5, Lima, dic., 1979, pp. 15-20.

(34) Manuel Scorza. Citado por FORGUES, Roland. *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Lima, CEDEP, 1991, p. 11.

(35) Respecto al tema ver Jorge Valenzuela Garcés. *El Grupo Narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana*. UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Tesis de Licenciatura, Lima, 1989; Jorge Coaguila. "Narración, a veinte años del fin". En: *Culturas*. Suplemento del Diario La República. Lima, 13 de nov. de 1994, pp. 25-26; y Sara Rondinel Pineda. "El Proyecto literario de Narración". En: *Márgenes*. Año VIII, Nº 13/14, Lima, nov., 1995, pp. 207-226.

CAPITULO II

LA ORGIA LINGÜISTICA

II.1. Segunda aproximación

Sabemos que para escribir su novela Gregorio Martínez se valió de la entrevista, un procedimiento afín a la recopilación del testimonio etnográfico. Se dió lugar a una relación que se establece, en este caso particular, entre el testigo o informante (narrador oral) y el testimoniante (escritor). Entonces ocurrió una situación comunicativa dialógica cuyo propósito fue *hacer hablar* al interlocutor, más que *hablar con él*. Pero el Candico que se desenvuelve con todo desenfado y se halla representado en *CS*, es un personaje autobiográfico creado desde la ficción, muy autónomo y completamente diferente al protagonista real, también primo del autor y conocido como Candelario Navarro.

En cuanto el material recogido, nos referimos por supuesto al discurso y el habla de Candelario registrado por la grabadora, no es el mismo que se observa en el texto. Ese ha sido *recreado* artisticamente para la literatura. Martínez no ha tratado de repetir la oralidad de su informante, pues

comprende que la escritura y la oralidad son dos sistemas distintos, que el primero es apenas "un pálido reflejo" del segundo. Más bien el autor ha generado "un discurso novelístico paralelo" al producido por Candelario, procurando que este texto literario resultante no traicione a su modelo, que no sea tan sólo un mero remedo carente de valor estético (1).

Por otro lado, *CS* nos devela la memoria y los estados de conciencia de su personaje principal. Se percibe una voz interior a la cual corresponden los contenidos de una conciencia meditativa o "especulativa", desde un tiempo detenido (ahora) y un espacio cerrado (aquí) (2). Hay un ir y venir de reflexiones y recuerdos que parecen concentrarse paradójica e insistentemente en el tema del retorno y consiguiente permanencia de Candico en Coyungo. En consecuencia, el texto adopta la forma de un monólogo contradictorio y desconcertante, lleno de circunloquios, digresiones y regresiones. Es el monólogo de Candico, huaquero, anciano ya de 81 años, que evoca con humor e irreverencia sus tiempos de aventuras amorosas y viajes por la costa sur peruana (3).

Sin embargo, Candico habla con un interlocutor indefinido que recepciona su discurso en silencio, al cual interpela en contadas ocasiones por medio de una marca conversacional: "no ves". Hay un "tú" implícito que por

extensión, involucra la presencia inmediata y sugerente del lector, convirtiéndolo en su cómplice. La comunicación entre estos dos (yo-narrador → tú) se establece a través de uno solo, ya que el personaje autobiográfico de la novela narra (o confiesa) su historia en primera persona.

Después de aclarar estos aspectos claves que nos aproximan a *CS*, a continuación revisamos algunos planteamientos, a nuestro entender equivocados, del extenso artículo de Juan Duchense. Su análisis empieza por aseverar que tanto Martínez en *CS* como Barnet en *Biografía de un cimarrón* comparten el uso de las mismas técnicas de producción discursiva del relato etnográfico. Es decir, un conjunto de operaciones que remiten a la entrevista, el trabajo con el material recopilado y la posterior redacción del texto narrativo. Pero Duchense observa que hay una diferencia de grado entre ambos, en la manera de transcodificar los registros lingüísticos y culturales aportados tanto por el testimoniante como el testigo. Según él: "*Canto de Sirena* prosigue explorando por cuenta propia las posibilidades de esa mixtura transcodificante en una ruta que lo inscribe en el campo de la ficción al <u>casi</u> crear un sujeto ficticio de enunciación..." [el subrayado es nuestro] (4). Y este "casi" es el que llama nuestra atención. Si bien es cierto Martínez ha usado la metodología etnográfica, el resultado obtenido no se asemeja al testimonio u otro trabajo similar (El tema ya ha sido

desarrollado en el apartado I.2. de este mismo estudio). Es otro el género, la naturaleza y el valor de *CS*. Cuando nos referimos a ésta sabemos que se trata de una obra literaria, después de todo Martínez es un narrador de ficciones. No es que "casi", ya lo ha hecho, el autor ha creado un sujeto de enunciación muy distinto del protagonista real, al Candelario Navarro de carne y hueso.

Además, Duchense propone que las estrategias discursivas (o los procedimientos utilizados por Martínez en su novela) son tres, a saber: los grados de modulación dialógica y transcodificante, la acronía del relato y el ciclo episódico que informa la historia (5). Para él, Martínez ha "transcrito" en algunos casos y "elaborado" en otros, la sintaxis y el léxico de los enunciados del contador Candelario Navarro. A estas dos tendencias, que establecen un discurso coloquial y otro más bien escritural, los llama grados de modulación dialógica y transcodificante. Ahí radica nuestra discrepancia con lo planteado, porque Martínez no ha "transcrito" con simpleza los enunciados de su informante. Este término empleado nos conduce a algunos sinónimos poco gratos como son *reproducir* y *copiar*. Y por el contrario, el autor ha logrado la *recreación* del habla de aquel Candelario que entrevistó alguna vez, en lo que se puede designar -aún no existe una denominación para este proceso- como una *traducción* de la lengua oral a la escritura. El propio Martínez explica que:

> "para retomar ese mundo campesino he tenido que [...] recrear el lenguaje. El que aparece no es exactamente el lenguaje popular, sino que hay en la obra una especie de montaje, de utilización de la técnica que te da la experiencia académica citadina. Para traducir todo ese substrato popular he tenido que detenerme en algunos aspectos que [...] se reflejan en el libro en forma gráfica con la puntuación..." (FORGUES, 1982: 112)

Más adelante se comprobará que lo hecho por el autor fue el resultado de la consciente experimentación con los recursos y las posibilidades que otorga el hábil manejo de este lenguaje. Luego el intento de Duchense para abordar *CS* se ve desmerecido al insistir en encasillarla dentro de un género al que no corresponde y elegir una terminología inadecuada.

II.2. Historia y memoria en *Canto de Sirena*

Después de la lectura de *CS* notamos que ésta presenta un rompimiento del orden lógico (secuencialidad) de la historia contada, que se evidencia en los llamados discursos numerados (capítulos). Como ya se explicó, cada uno de éstos está conformado por varias secuencias narrativas, las que se hallan separadas por vacíos narrativos indicando así el rompimiento del espacio y el tiempo, lo que se conoce como distasia (6). Pues el orden de sucesión del relato en la novela no corresponde al orden temporal de la historia y ésto se comprueba al elaborar un mapa de resúmenes por capítulos como el siguiente:

I. (pp. 15-22)

Raconto de Candico a su regreso a Coyungo en 1946. Explica su afición por las mujeres que se inicia en la adolescencia en Chocavento. Historia del origen del poder de Félix Denegri en Chocavento.

II. (pp. 39-58)

Reflexión sobre el estado de amargura en el presente (vacío narrativo: p. 41).

Visión personal del orden jerárquico (o "dominaciones") que gobierna la naturaleza (vacío narrativo: p. 44).

Raconto a la vida escolar en El Molino hacia 1908, lugar donde nació (vacío narrativo: p. 52).

Su origen humilde y nacimiento bajo un pacay en 1895. Anécdota que explica el origen del apelativo de Perico Ortiz Tresgüevos, amigo de su padre.

III. (pp. 65-77)

Explica la sucesión de tierras y dueños de Coyungo y su retorno para huaquear en el año 46 así como su decisión para olvidar este encargo (vacío narrativo: p. 72).

Descripciones de Félix Denegri, las circunstancias de su muerte y el destino adverso de sus descendientes.

IV. (PP. 91-97 y 99-108)

Coyungo. Descripción e historia (vacío narrativo: p. 97).

Raconto a su fase alienante y su convivencia con varias mujeres en Achaco en 1923 (vacío narrativo: p. 104). Incidente que demuestra su cambio negativo, al raptar una muchacha en Estudiante (vacío narrativo: p. 107). Retorno al presente cuando mantiene aún su preferencia por las mujeres.

V. (pp. 111-124)

Resumen de la migración de Candico y otros habitantes de Acarí, luego de la muerte de Félix Denegri, hacia Coyungo atravesando el desierto (vacío narrativo: p. 116).

Incidente con Serafina Reyes en Ingenio (vacío narrativo: p. 118).

Estrategia del (seudobrujo) Candico para conquistar mujeres en Nasca.

VI. (pp. 131-142)

Anécdota sobre una relación amorosa decepcionante en Higuereta (vacío narrativo: p. 137).

Incidente en el bulín de Nasca, donde golpea a un "blanco" en 1945, que lo obliga a huir hasta Acarí.

Como se aprecia, la secuencialidad lógica y acrónica de estos seis intercapítulos, así como las secuencias narrativas internas explican el sentido eminentemente anti-jerárquico de la novela. La historia narrada se fragmenta

según van o llegan los recuerdos de la memoria de Candico, debido a que la intención de Martínez es simular la habilidad en las técnicas de digresión y referencia retrospectiva del narrador oral (7). Para lo cual se vale de algunos recursos mnemotécnicos que finalmente ordenan la historia narrada. Así la secuencialidad de la obra se rompe originando una vía para regresar al pasado del protagonista (raconto). Por ejemplo, en el Capítulo V, se observa que en la primera secuencia se narra el éxodo de Candico, quien atraviesa el desierto desde Acarí a Coyungo alrededor de 1911; pero lo que sigue es una secuencia en la cual se recuerda cómo éste probó las heces de Serafina Reyes en Ingenio. Ahora bien, en la última secuencia, Candico conquista varias mujeres en Nasca, gracias a su oficio de seudobrujo. Es decir, ni los tiempos, ni los espacios se corresponden y, además, cada secuencia es un momento diferente de la historia, lo que fundamenta su rompimiento distásico.

Es necesario agregar que existe dentro de cada secuencia narrativa otros racontos breves, anécdotas y relatos que corresponden a la asociación de ideas o temas por parte de Candico. Es como si nos adentráramos cada vez más a su pasado, un recuerdo nos conduce a otro, en un aparente desorden temporal pero que gracias al narrador personaje éstos guardan coherencia (8). De este modo queda planteado el orden distásico respecto al mapa de secuencias

de el rompimiento del tiempo y el espacio observables en los denominados discursos numerados (capítulos) de esta novela.

De lo dicho con anterioridad, se deduce que los capítulos de *CS* no establecen secuencias articuladas, por medio de las cuales se pueda determinar un argumento preciso, si entendemos por éste el desenvolvimiento detallado de ciertos hechos conflictivos que ejecutan los personajes. El mismo Martínez se ha referido a este punto en particular: "con un criterio tradicional *Canto de Sirena* no sería una novela, ya que no cuenta una historia, no desarrolla un argumento. Es más bien un canto..." (9). Su texto se asemeja a una "desviación del criterio normativo" (10). En consecuencia, si bien no hay un argumento general que sea contundente y específico, poco a poco se va construyendo toda una imagen, la vida y las peripecias del personaje principal. Hay la intención de que el lector unifique todas esas secuencias dispersas, para así lograr una percepción más clara de lo que se pretende contar, ya sea tanto la historia de Candico como la historia de la Hacienda Coyungo y sus alrededores. Es este interlocutor ajeno y desconocido quien debe ordenar y reconstruir las secuencias cronológicamente como si se tratase de un *puzzle*; porque Martínez exige su intervención en una lectura cómplice y participativa. En un apretado resumen se obtiene que las dos historias previamente ordenadas corresponden a:

1. La vida personal de Candico Navarro desde su nacimiento, adolescencia y servidumbre en la Hacienda de Chocavento (Acarí) hasta su migración a otras regiones de la costa sur incluyendo Lima, donde se desempeña como peón, mayordomo, huaquero y guardaespaldas, para al final autoexiliarse a las afueras de Coyungo donde vive como seudobrujo.

2. La historia apocalíptica del desarrollo socio-económico de la Hacienda Coyungo, así como de los demás poblados y ciudades aledañas, en un proceso que va desde el apogeo a la decadencia.

Esta es la descripción de los acontecimientos más trascendentales de *CS*, aunque en algunos episodios (secuencias) exista cierta ambigüedad, pues no se menciona con exactitud el tiempo cuando éstos ocurren. Lo cierto es que hay una especial insistencia por retomar en los distintos capítulos el retorno de Candico a Coyungo y su posterior autoexilio. ¿Cuál es el motivo que lo lleva a este estancamiento (espacial) después de haber llevado una vida tan activa? La respuesta a esta pregunta se nos presenta como un enigma, algo pendiente que el mismo lector deberá resolver según su propia captación y entendimiento de la novela.

000783

II.3. Tras las huellas de la oralidad

En el prólogo de *TC*, Miguel Gutiérrez luego de un extenso e ilustrativo balance de la cuentística peruana, además de señalar los aportes y la influencias externas, concluye que este primer libro de cuentos es "un signo que permite vislumbrar una renovación del cuento y de la narrativa peruana, desde una perspectiva popular" (11). Para él, el oficio de escritor de Martínez se orienta en dos direcciones: su preocupación por la arquitectura del mismo cuento y la experimentación con el habla popular. De ahí que Gutiérrez proponga que en *TC* pueda observarse hasta dos tipos de cuentos. Desde un punto de vista más ortodoxo del género, los cuentos del primer tipo pueden ser considerados como los más perfectos del libro. En ellos hay un narrador oculto que le permite presentar objetiva y subjetivamente la totalidad del proceso narrativo. Estos suponen la escritura como tal y la sintaxis por lo mismo se adapta a las necesidades estructurales del discurso escrito. A su vez estos pueden dividirse en dos grupos: los cuentos fundados en la acción como, por ejemplo, "Agua de caléndula"; y los cuentos de atmósfera como "Cómo matar a un lobo".

Desde un punto de vista más subjetivo, en opinión de Gutiérrez, el segundo tipo de cuentos se caracteriza porque su sintaxis recrea estéticamente las modalidades del discurso oral propio de los personajes de las capas populares, por eso se pueden inscribir en una línea

experimental, de búsqueda en el lenguaje. Así es comprensible que en éstos el suceso narrado ocupe un lugar secundario como se observa, por ejemplo, en "El día que cayó la luna", "Se me seca la boca de estarte hablando", etc. Puesto que importa más el trabajo artístico con la materia verbal, sobre todo, desde tres planos: lexical (arcaísmos, neologismos, topónimos), morfosintáctico (ruptura de la sintaxis convencional) y sonoro (un efecto de oralidad).

Entiéndase que este es el primer intento de Martínez por recuperar para la literatura la expresión oral. Posteriormente, *CS* será un trabajo de creación lingüística mucho más exigente, que lo aproximara al relato popular de tradición oral. Entonces Martínez procura captar lo oral o, mejor dicho, el habla popular con una intención estética. Al final, el resultado es un texto oralizante en un contexto de literatura escrita (12). Es decir, el autor pretende conferir al habla, en esta caso, campesina de la costa esa dimensión estética que sin duda posee. Y en este camino han transitado, con ese mismo afán de experimentación y renovación de la literatura, escritores tan representativos como, por ejemplo, Juan Rulfo cuyo gran aporte ha sido recrear el habla regional de Jalisco principalmente en su libro de cuentos *El Llano en llamas* (1953). Martínez ha revelado su particular admiración y filiación estética con este autor mexicano. Considérese que usó su nombre como seudónimo en un concurso nacional. También Guimarães Rosa

trabajó artísticamente los modismos y las peculiaridades expresivas de la gente del sertón brasileño en su novela *Gran Sertón: veredas*. En un contexto más próximo al nuestro, Mario Vargas Llosa pretendió interpretar para el lector español, la lengua y el mundo mítico de los Machiguenga de la selva en *El Hablador* (1987), etc.

Lo curioso es que aunque estos textos nos remiten a un habla en la lectura, no se puede obviar que la palabra es controlada por el escritor, cuya principal forma de comunicación es la escritura; de ahí que éstos no alcanzan a representar la totalidad de la huella de la oralidad (13). Martínez es consciente que "la oralidad y la escritura son dos sistemas distintos de una misma lengua, después de todo la escritura es algo artificial" (14). Así no se puede representar, por ejemplo, el tono de voz del narrador oral pero sí las onomatopeyas que usa e inclusive recuperar más o menos fielmente el ritmo del habla popular por medio de los signos de puntuación. Tampoco se puede reproducir la atmósfera que crea este narrador así como su representación escénica, es decir, sus gestos y movimientos. Al mismo tiempo, cómo representar la interpelación del oyente, su participación; sin embargo, sí se puede hacer referencia a un "tú" (receptor) sin esperar una respuesta, etc. Estos son algunos aspectos de la ocurrencia misma del relato oral que pueden o no ser representados -o traducidos- por la escritura.

A pesar de lo hasta aquí afirmado, los textos en mención, incluyendo *CS*, producen un innegable "efecto de oralidad", su lectura crea la ilusión de una "oralidad escrita" o de una "escritura oral". Cabe resaltar que los teóricos aún no han establecido una mejor denominación a este fenómeno. En definitiva, Martínez recrea un lenguaje oral ficticio, que evoca en lo posible el lenguaje oral auténtico (15), que lo aproxime a la manera cómo el narrador oral cuenta un relato (popular):

> "Había entonces que buscar los recursos expresivos para **reconstruir** la intencionalidad del relato del narrador oral sin que el texto literario resultante traicionara el carácter específico de la realidad concreta que en última instancia le servía de modelo..." (SANTIVAÑEZ, 1977: 18).

¿Cuáles son esos "recursos expresivos" o huellas de la oralidad que se observan en *CS*? A continuación pasamos a describirlos en detalle:

1. Onomatopeyas. Son usadas por el narrador para imitar algún sonido como: "eee eee" (p. 27), "e-e-e-e-e----- echuá" (p. 44), "tilín talán" (p. 49), "Tiiiiinnnnn" (p. 73), "muuu muuu" (p. 80), "prep prep" (p. 81), etc.

2. Lo fático. Es uno de los signos del diálogo oral. La función fática "se manifiesta [...] en los mensajes que sirven esencialmente para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación,para llamar la atención del

interlocutor o asegurarse de que no disminuya" (16). En nuestro texto analizado se presenta cuando Candico usa la partícula interrogativa "¿no?", a saber: "Te manda José Enrique, *¿no?*, quiere huaco para mandarle a Perón, *¿no?*..." (p. 69) [El subrayado es nuestro]. También cuando hay una interrogación contenida en las últimas palabras de un pasaje: "por eso no me explico por qué Dios se esmeró tanto con Sodoma, ¿acaso ahí nomás existió el vicio y la contranatura?..." (p. 141).

3. Palabras muletas. Se usan en la conversación como: "*no ves* que me entraba una comezón..." (p. 15), "*no ves* el otro día que hubo misa..." (p. 49), "que quisiera saber dónde se encuentra, *ah*, le digo, él está en Coyungo..." (p. 121), etc. [El subrayado es nuestro].

4. Los enfatizadores. Estos transcodifican una marca sobresaliente de la oralidad tal como: "*Ahora*, si pongo un palito..." (p. 44), "*Así* es la ruina..." (p. 49), "de ahí *nomás* me entró el diablo..." (p. 103), "escuchaba ladrar a los perros, *así*, durmiendo a sobresaltos..." (p. 111), etc. [El subrayado es nuestro].

5. Deformaciones fonéticas. Se adelanta la partícula "a" en ciertas palabras formando el aísmo (17), tal como: "adetrás" por detrás, "aseñalada" por señalada,

"avenían" por venían, etc. En otros casos, se registra un rasgo del español popular que aparece en el hablante como el relajamiento de la /d/ intervocálica en sílaba final (18), por ejemplo: "pegau" por pegado, "borrao" por borrado, etc.

Estos son algunos de los procedimientos (o recursos expresivos) usados por Martínez que permiten lograr esa "ficción de oralidad" en *CS*, que es fluida, lúdica y musical.

II.4. El discurso de Candico

Toda obra literaria es el resultado del manejo del lenguaje, la palabra (escrita) es la herramienta de cualquier escritor y en novelas como *CS* se convierte en su primordial eje, casi se vuelve su personaje central robándole escena hasta el propio Candico. En consecuencia, su discurso basado en un habla popular y elaborado con un tono conversacional es la mejor prueba del verdadero trabajo artístico que Martínez ha realizado con la materia verbal, al que tanto hemos aludido por su originalidad. En adelante se enumera los rasgos distintivos que, a nuestro criterio, están presentes en el discurso de Candico y que contribuyen a su característico coloquialismo.

1. El léxico.

a. "Lisuras". El uso de estos vocablos implica

normalmente la función emotiva del lenguaje. Se trata de una expresión directa de la actitud del sujeto respecto a lo que dice, por ejemplo: cojuda, gramputa, cojudearon, puta, jodienda, jodido, etc.

b. Vocablos eróticos y sexuales. Pertenecen a un léxico formado por imágenes tomadas de la experiencia sexual tal como: calata, culo, capachos, la chucha, gónadas, pichula, pinga, huevos, nalgas, velluda, etc.

c. Vocablos escatológicos. Se usa: cacana, excremento, mierda, orines, pedo, etc.

d. Diminutivos. Estos recargan la ternura o la ironía: tiíto, solito, pintadito, humito, mansito, muchachito, palito, becerrito, aceitito, librito, camaroncito, enterita, cuidadita, agraciadita, bolsita, uñita, mansita, figuritas, pedacitos, etc.

e. Expresiones populares. Entre ellos: alunado, vaina, maluco, chamuscado, bitute, cantaleta, chapalear, miche, comilona, chifladuras, cachaco, berrinchoso, burropié, zarrapastroso, etc.

f. Topónimos y gentilicios. Los nombres de lugar y los apelativos con que se designa a los lugareños también son muy frecuentes: Coyungo, Tunga, Huarato, Caravelí,

Acarí, Arequipa, Chocavento, Calango, Achaco, Lacra, Cahuachi, Chavinilla, El Arenal, camaneja, iqueña, nasqueño, lomeños, etc.

g. Arcaísmos. Entre los que destacan: aguadija, roquerío, ramazón, quesillo, andaje, etc.

h. Neologismos. Sustantivos creados a partir de verbos: escribidera (escribir), especulativo (especular), ambicia (ambicionar), obsedido (obsesionar), etc. Sustantivos creados a partir de adjetivos como: angurria (angurriento), etc. Verbos creados a partir de adjetivos: neceando (necio), etc. Verbos creados a partir de sustantivos: hocear (hocico), empuñetaron (puñete), sonsear (zonzo), etc. (19).

2. Las Figuras Literarias.

a. Reduplicación. Es un procedimiento intensificador y aumentativo como: "sin familia, sin siquiera un perro ..." (p. 15), "sea arena, sea caliche, sea cascajo..." (p. 41), "mueve y mueve" (p. 89), "año en año" (p. 115), etc.

b. Aliteración. Es el empleo de palabras de estructura similar tal como: "excavador de fundamento bien fundado..." (p. 30), "que pasa la nublazón de las nubes cuando amanece nublado..." (p. 41), "eternamente hasta

la eternidad eterna..." (p. 58), "troncos viejos carcomidos por la carcoma..." (p. 91), "la luz lutrina..." (p. 141), etc.

c. Interjección. Se usa, por ejemplo: ¡burros!, ¡qué frío!, ¡el león, el león!, ¡achachau¡, ¡carajo!, ¡chas!, ¡patatás!, ¡juácate!, etc.

d. Enumeración. Es una relación de grupos fraseológicos que forma el sujeto o el predicado de una oración como: "tenía El Arenal, tenía el Cascajal, tenía El Molino,..." (p. 19), "se llenaron de monte, de espinales y malahierba: cardo, chamico, coquito, rabuezorra, ..." (p. 22), "lo que toca a las mujeres también hay flaca, gorda, alta, bajita, culona, relamida, ..." (p. 79), "la ropa, la máquina, las camas, las ollas, los platos, ..." (p. 103), etc.

e. Símil. Se usa las siguientes comparaciones: "oliéndoles el trasero a las mujeres como el toro a la vaca..." (p. 18), "como un toro que ha estado amarrado años y de repente rompe el cabestro, así, iba yo..." (p. 18), "la trajeron metida en un ojo de la arapa como a una criatura de pecho..." (p. 19), "siento la soledad como un silencio opresivo..." (p. 39), "esas nubes delgaditas como algodones..." (p. 124), etc.

3. Otros recursos.

a. La adjetivación. Se usa para exagerar o intensificar lo ridículo y, también, para indicar una característica negativa del sustantivo. La fórmula mayormente empleada es reunir dos adjetivos con la conjunción "y", por ejemplo: "cuerpo desnudo y caliente" (p. 17), "roquerío árido y mogoso" (p. 21), "mal estrambótico y entreverado" (p. 22), "víbora de cerro que es seca y costilluda" (p. 28), "la nada árida y vacía" (p. 39), "una ceguera negra y oscura" (p. 45), "una camiseta de punto y remendada" (p. 70), "la inmensidad seca y caliente" (p. 71), "un pozo profundo y caluroso, oscuro y fétido" (p. 75), "un cristiano juicioso y ponderado" (p. 93), "la espalda ancha y lechosa" (p. 97), "voz distinta y lejana" (p. 117), etc.

b. Descripción dinámico-pictórica. Predomina el movimiento y lo visual: "la ranchería había crecido hasta formar un cuadro cerrado en los cuatro costados, sólo que el pampón que le decíamos La Plaza continuaba igual de árido y seco, con los dos enormes horcones de guarango de donde colgaba la campana..." (p. 16), "La casa es de carrizo cubierto con barro y el piso es de tierra suelta que mis pies y el agua nunca pudieron dominar, endurecer..." (p. 39), "El sol es de candela, una bola de candela vivita, como los luceros, pero más grande y flameante, con un brillo brillante..." (p.

41), "Lima es en los infiernos, hay que pasar una y otra y otra pampa, sin agua ni auxilio, y todavía no se encuentra gente ni pascana, la pampa de Pisco nomás..." (p. 47), etc.

c. Los diálogos narrados. Estos presentan la cotidianidad dentro de la narración. No se usan comillas, ni guiones, a veces sí dos puntos, son continuados apenas separados por comas: "¿qué cosa le ha pasado a Candelario?, decía, entonces cuando entré al juzgado me miró serio, ¿a ver?, cuéntame, ¿qué sucede?..." (p. 103), "me acerco y le digo: Miguel, entonces me mira, ¿cómo estás?, me dice, bien gracias, le contesto y le encargo: Miguel, guárdame mi alforja que voy a entrar a ver cómo está la que ya tú sabes, ¿la has visto?..." (p. 137), etc.

II.5. La orgía lingüística

Ya se han examinado tanto los recursos expresivos que producen ese marcado efecto de oralidad en *CS* como los rasgos distintivos del discurso de Candico. Ahora, qué llevó al autor a darse este trabajo con el lenguaje, que más que atender a un fin experimental parece aproximarse a otro, de corte personal y social. Como se sabe, Martínez nació en Nasca (Ica), es decir, ha sido un hombre nacido y crecido en el ambiente rural, de niño vivió el conflicto cultural que significa ser un muchacho del campo que no domina el idioma

como lo hace quizá uno de la ciudad. Al llegar al colegio tuvo que aprender a manejar un nuevo repertorio (lexical) para poder expresarse, ya que el lenguaje campesino era considerado erróneamente muy pobre. Es esta experiencia dramática la que lo llevó a rechazar muchos años después ese "modelo de lenguaje" que la clase dominante (alfabeta) ha difundido y estandarizado; de este modo, su principal preocupación al escribir *CS* era censurar esa supuesta pobreza verbal de los sectores populares (20). Considérese que éste también fue uno de los postulados del grupo *Narración* (ver el apartado I.5. de este estudio), que el autor compartió sin ninguna objeción reforzando sus propios planteamientos estéticos.

> "La escritura de este texto debía ser entonces, conciente y deliberadamente, un rechazo a la normativa, a la estandarización, a la solemnidad acartonada de las palabras 'cultas', y sacar a la luz parte del vasto vocabulario del lenguaje popular para desterrar el falso mito de la pobreza verbal de las clases populares..." (SANTIVAÑEZ, 1977: 18)

Al final, Martínez ha construído la representación de la voz del "Otro", porque *CS* reivindica la palabra y la voz del sector popular al que pertenece Candico en el Perú, el sector étnico negro. Es preciso tener en cuenta que éste último perdió su idioma vernáculo, debiendo adoptar las variaciones dialectales de lenguas de origen europeo. Lo que produjo, en nuestro litoral, un proceso de transculturación lingüística (21). Por su parte, la literatura recogió su habla en forma estereotipada, siempre plagada de metaplasmos o figuras de dicción que hacían sobresalir su incapacidad

para comunicarse. En realidad, al negro se le negó toda posibilidad de integrarse a una sociedad que privilegiaba la escritura. Martínez ha explicado que en el campo ésta última era considerada como un artificio de engaño (22). Por supuesto, esta infundada creencia residía en las antiguas doctrinas que alevósamente habían sido difundidas por los terratenientes esclavistas como parte de una estratagema de dominación, mantener al negro en la ignorancia les permitió su fácil sojuzgamiento durante varios siglos. El hecho es que lo condenó al silencio, pero con *CS* recupera su voz.

No obstante Martínez pretende abarcar también el mundo andino que subyace en la zona de la costa. Su texto evidencia la riqueza expresiva del lenguaje del poblador mestizo de la costa sur peruana. A través de Candico habla el *yunga atoq*, el zorro de abajo, para reactualizar una significativa metáfora de J.M. Arguedas respecto a ese mundo de abajo. Por eso el monólogo meditativo de Candico es un monólogo contra el silencio. Es el aporte liberador de la voz del sujeto popular costeño, antes escamoteada y subordinada. Hay un eje subyacente entre la palabra y el silencio, que bien podría representarse en la oposición vida/muerte. Este es un tema recurrente que, por ej., se observa en *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas. El narrador de los "Diarios" pretende llevar a cabo un proyecto novelístico, pero la incapacidad momentánea obstaculiza su realización. La posibilidad de manejar la

palabra (escrita) en la producción literaria representa a la vida; mientras que su imposibilidad, el suicidio.

Asimismo Martínez ha declarado que ese empeño en la reelaboración lingüística se origina, además, en su cuidado por mantener un ritmo y una musicalidad en todos sus libros, porque le importa escribir una prosa que tenga cadencia (ver apartado I.3.). En consecuencia, para el autor cada palabra cuenta y no sólo lo que significa ésta, sino la resonancia de cada una de sus sílabas, la música encerrada en sus signos, así como también interesa el lugar de cada palabra en la frase, la manera cómo se articula con las vecinas. Su tono también es cantable, ya lo dijo el autor, su novela es un canto. En este sentido, *CS* es una obra para ser oída o leída en voz alta. Lo que plantea un aspecto interesante de la novela, ya que ésta bien puede simular la misma ocurrencia del relato oral al cumplir un circuito que va del narrador (oral), en este caso un lector que lee así en voz alta, hacia sus oyentes. Este es un proceso realizable si se considera el efecto de oralidad presente en *CS* (23).

Se ha demostrado que Martínez no copia el habla popular, lo *reelabora* estéticamente, asimilando la normatividad productiva de ese lenguaje en un audaz ejercicio de experimentación artística donde ocurre el tránsito entre la oralidad y la escritura (24). Después de todo, él es un artífice de la palabra cuyo trabajo de

experimentación se aprecia de diversas formas en *CS*. Por ejemplo, en el discurso titulado "Mirando las musarañas" (pp. 34-37), los doce deseos o sueños de Candico han sido elaborados sin ninguna puntuación; mientras que en "Diario de viajes" (pp. 58-63) se repite lúdicamente la última sílaba de las palabras. Es decir, a nivel formal, en la escritura misma, se ha tenido que acudir al uso de una puntuación diferente a la tradicional, realizar un juego de grafías, crear neologismos así como romper la sintaxis convencional (25).

Para concluir, la intención por rechazar -que en el fondo es transgredir- la norma culta y mostrar la riqueza verbal de las clases populares, esa inclinación por la experimentación como la musicalidad de las palabras, están estrechamente relacionados con cierta declaración que hiciera el propio Martínez en una entrevista (26). En dicha oportunidad, primero, propuso que *CS* era "una orgía lingüística" (27). Es decir, el desenfreno y el divertimiento del lenguaje. De ahí que el trabajo artístico realizado por el autor para recrear estéticamente el habla popular sea mucho más elaborado que la historia narrada en la novela. Basta revisar los diferentes recursos expresivos que posibilitan un efecto de oralidad y los rasgos distintivos del discurso de Candico para comprobarlo. Luego, Martínez planteó que le interesaba más "el lenguaje como espectáculo", en otras palabras, a la vista o contemplación

del lector debe causar un deleite, asombrar e incluso escandalizar. Por tanto, en *CS* existe la predominancia de la materia verbal sobre la materia narrativa.

NOTAS DEL CAPITULO II

(1) Cf. SANTIVAÑEZ VIVANCO, Roger. "Siete preguntas a Gregorio Martínez". En: *Imagen*. Suplemento Dominical de La Prensa. Nº 112, Lima, 22 de may. de 1977, p. 18.

(2) Juan Duchense y Sara Rondinel lo denominan "Cronotopo" literario, un término tomado de Mijail Bajtin, para explicar un punto *nunegocéntrico*, la intersección que reúne una fecha, un lugar y un sujeto transindividual o colectivo.

(3) Sara Rondinel propone más bien "la modalidad del monólogo discursivo, porque la voz de [Candico] se dirige a su sujeto interlocutor, en una [...] producción realista del acto intercomunicativo que fluye en forma de 'narración natural' de los relatos que componen el texto". Cf. *Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en "Canto de Sirena" de Gregorio Martínez*. PUCP, Facultad de Letras, Tesis de Bachiller, Lima, 1993, p. 49.

(4) Para mayor referencia ver DUCHENSE, Juan. "Etnopoética y estrategias discursivas en *Canto de Sirena*". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año X, Nº 20, Lima, 2do. Semestre de 1984, p. 192.

(5) *Ibídem* pp. 189-203.

(6) Cf. BRAVO, José Antonio. *Técnicas narrativas*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1989, pp. 16 y 22-24.

(7) Walter Ong ha llamado a estos procedimientos utilizados por el narrador oral "Psicodinámicas de la oralidad", es decir, un conjunto de fórmulas que incluye la mnemotécnica para contar un relato. Ver su libro *Oralidad y escritura*. México, FCE, 1987, pp. 40-62.

(8) Juan Duchense opina que los episodios de esta novela están orquestados como digresiones espirales, lo que establece el ciclo episódico de la historia. *Ob. cit.* p. 198.

(9) Cf. GONZALEZ VIGIL, Ricardo. "Gregorio Martínez, Premio 'José María Arguedas'". En: *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 20 de feb. de 1977a, p. 15.

(10) Cf. VIDAL, Luis Fernando. "Martínez, Gregorio: Canto de Sirena" (Reseña). En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año III, Nº 6, Lima, 2do. Semestre de 1977, p. 164.

(11) Véase GUTIERREZ, Miguel. "Tierra de Caléndula y la renovación del cuento peruano". En: Prólogo de *Tierra de Caléndula* de Gregorio Martínez. Lima, Peisa, 1988, p. 18.

(12) El tema de la oralidad en la literatura peruana, sobre todo, en la obra narrativa de Arguedas y Gamaliel Churata, ha sido trabajada por Martín Lienhard y Miguel Angel Huamán respectivamente. Para mayor información ver la bibliografía.

(13) Cf. ESPINO RELUCE, Gonzalo. *La literatura oral. Aproximaciones a la literatura de tradición oral*. Trujillo, Ediciones Tulape, 1993, pp. 24-27.

(14) Cf. FORGUES, Roland. *Palabra viva*. t. I Narradores, Lima, Librería Studium Ediciones, 1988, p. 258.

(15) Recogemos esta idea de la interpretación que hace Martín Lienhard, al tratar el tema de la oralidad en la novela póstuma de Arguedas, en su libro *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima, Ed. Horizonte-Tarea, 1990, p. 109.

(16) *Ibídem* p.79.

(17) Ver SILVA, Max. "La novela de Gregorio Martínez ¿Canto de sirena o canto de Sileno?". En: *El Caballo Rojo*. Suplemento dominical de El Diario Marka. Año I, Nº 22, Lima, 12 de oct. de 1980, p. 9.

(18) Cf. ESCOBAR, Alberto. *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima, IEP, 1978, p. 36.

(19) Véase FORGUES, Roland. "En Octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas". En: *Quehacer*. Nº 16, Lima, Desco, abr., 1982, p. 112.

(20) Cf. SANTIVAÑEZ VIVANCO, Roger. *Ob. cit.* p. 18.

(21) Véase DUCHENSE, Juan. *Ob. cit.* p. 204.

(22) Cf. FORGUES, Roland. *Palabra...* p. 260.

(23) Debo esta observación a Manuel Larrú.

(24) Este planteamiento fue aplicado a *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas, pero también puede ser extensivo a *CS*. Ver CORNEJO POLAR, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP, 1989, p. 160.

(25) Cf. FORGUES, Roland. "En Octubre..." p. 112.

(26) Cf. SANTIVAÑEZ VIVANCO, Roger. *Ob. cit.* p. 18.

(27) Considerada desde las teorías bajtinianas, la propuesta de la orgía lingüística puede vincularse a la carnavalización (o subversión textual). Muchos de sus elementos (exageraciones, corporeidad, degradaciones, movimiento, etc.) están presentes en *CS*. Por ej., hay un sinnúmero de metáforas escatológicas y sexuales en el discurso de Candico. En el presente estudio preferimos optar por otro tipo de análisis, porque este tema ya ha sido largamente desarrollado por Sara Rondinel en su tesis. Para mayor información ver bibliografía.

CAPITULO III

COSMOGONIA COSTEÑA

III.1. Un espacio de escarnio

Según Taxa Cuadroz, la región de la costa no siempre ha sido retratada eficazmente por la narrativa peruana, a veces tan sólo se ha tratado de una representación artificiosa e insustancial hecha por escritores que la desconocían o eran ajenas a ésta (1). Este no es el caso de Martínez. En *CS* hay un brevísimo texto conocido como "Noticia" (pp. 13-14), que el autor ha trabajado como un relato independiente y a simple vista puede pasar desapercibido (2), pero cierto es que cumple una importante función en la novela. Aunque es ajeno a la historia narrada, al lector le sirve como introducción de lo que encontrará más adelante. Desde ya el narrador-testigo, que además es anónimo, nos pone en contacto con el paisaje de la costa: describe la "dichosa villa" donde abunda prodigiosamente el agua y el alimento; sus habitantes realizan intercambio comercial o trueque con los viajeros de la zona andina. Al parecer en un tiempo anterior esa villa fue un "lugar de escarnio". Un espacio para el castigo, el suplicio y el padecimiento. Así,

deducimos que hay dos imágenes opuestas, una positiva y otra negativa, que posibilitan la dicotomía entre felicidad y sufrimiento. Al final, la imagen que prevalece es la negativa. El lector experimenta cuando concluye la lectura de *CS* que el espacio largamente descrito se asemeja más a ese lugar de escarnio o burla que a la paradisiaca villa.

La descripción del paisaje de la costa sur abarca una extensión considerable, entre Lima y Acarí. Su geografía es definida por lo general con términos característicos del área: arena, desierto, médano, pascana, sol, viento Paracas, etc. En realidad, se trata de la zona yunga, aquellos valles y parajes entre el mar y el comienzo de la cordillera andina. Un área atravesada por un sinnúmero de ríos alimentados periódicamente por escasas lluvias; así las tierras aledañas se vuelven las más codiciadas. Sobre ellas se establece la mayoría de las haciendas y demás poblaciones. Lo llamativo es que el mar como tal no tiene una presencia plena en *CS*, por lo menos tan significativa, por ej., en los cuentos de Valdelomar o la novela póstuma de Arguedas. Para el personaje principal, Candico, la costa se halla fraccionada en varios caseríos, fundos, haciendas, pequeñas ciudades, pueblos, etc. Del campo propiamente dicho lo más trascendental es Coyungo, una hacienda donde se desarrolla una buena parte de los sucesos de la novela. Su descripción no es una sola ni estática, pues ésta evoluciona conforme transcurren los años. Al principio es sólo pasto y

algarrobos, ideal para el criadero de burros, más tarde se convierte en una pujante hacienda de algodón hasta que sucumbe bajo la malahierba al ocurrir su ruina. El origen de Coyungo tiene mucho que ver con el capricho y los intereses económicos de la sociedad conformada por Fracchia y Grondona, dos ambiciosos hacendados que provocan la migración de la gente de los alrededores. Candico es uno de ellos, abandona Chocavento atraído por su temprana afición por andar suelto por el mundo. Esto le va a permitir conservar en la memoria una imagen distinta para cada momento del proceso evolutivo de Coyungo. La primera corresponde a 1914 cuando la abandona por seguir a una mujer y la segunda imagen es a su regreso en 1945.

> "comparada a la forma como la dejé al año 14 que eran apenas unas cuantas casas, contaditas, para las cuatro o cinco familias que se vinieron de Acarí en burro [...] y que atravesaron los médanos de Poroma primero, de Marcona y Tunga después y todavía más acá Jumana, hasta bajar, conteniendo el cuerpo, por Aguasalada, pisando con los talones y jalando a las bestias porque en la bajada los animales no podían afianzar el paso sino que se chorreaban por la arena como por un resbaladero". (p. 16).

> "no quedaba huella de lo que dejé treintaidós años atrás, las casas eran de otro modo, de adobe y encaladas, todas con una puerta y una ventana pintadas de verde, y en conjunto la ranchería parecía un pueblo, un pueblo perdido y sólido, levantado insensatamente en medio del arenal, sin un árbol, sin una sola vegetación de adorno donde poner los ojos..." (p. 70).

Posteriormente, Candico se autoexilia estableciéndose en las afueras de Coyungo, el tiempo ha pasado y cuando tiene 81 años el presente inmediato es todavía más desolador. El mundo circundante que observa y predispone a

reflexionar sobre el desgano y el desengaño sufrido queda definido por la carencia absoluta de agua, vegetación, etc.

> "Los cerros de esta banda son grises, de una arena gruesa, sin una sola planta de nada. Los de la otra banda son blancos, los grandes cuajarones de argamasa amarillenta, ocre, y una vegetación aislada, enormes manchas de un verde plomizo, árido [...] En buena cuenta Coyungo es solamente una cuchilla de tierra y monte, encajonada entre cerros, partida a todo lo largo por el río, un río sinuoso que recibe las aguas de todos los ríos y riachuelos de Palpa y Nasca [...] Por donde se le mire, Coyungo es únicamente un filo de tierra arrimado a cada orilla del río, más arriba solo hay la arena muerta, los médanos, los cerros altos que llegan hasta el mar..." (pp. 91-92).

Por su menor importancia tanto Acarí, Chocavento y El Molino no son descritos con minuciosidad, más bien sirven de marco referencial a determinadas etapas de la vida personal de Candico. Principalmente las relacionadas a su infancia y su adolescencia cuando todavía integraba una familia humilde y trabajaba de mandadero o sirviente. Pero el recuerdo más intenso que se conecta con estos lugares es su despertar sexual.

> "lo tengo en el recuerdo como si lo hubiese vivido ahorita. Toda la orilla del río era un sauzal enorme, fresco, sombrío, yo estaba chico pero me acuerdo, siento el rumor como si un viento perenne estuviera soplando, meciendo los sauces, el murmullo del río me suena en la cabeza, iba con doña Marcela, la hermana de los locos Denegri, porque cada vez que iba a bañarse al río, entre el sauzal, me llevaba [...] y yo la jabonaba suavecito..." (p. 97).

> "Esa costumbre nunca se me pudo quitar desde que se me entró la malicia allá en Chocavento cuando dormía con Roberta, la cocinera de don Félix Denegri. En adelante ya no he podido vivir sin los malos pensamientos, sin el deseo que se me despierta a todas horas..." (p.18).

Tampoco el relato dedicado a explicar el verdor de las

lomas de Pongo (pp. 20-21) escapa de una significación especial. Su origen tiene un elemento casi mágico que toma fuerza de la creencia popular. La cadena natural (semillas → borrego→ buitre → heces→ lluvia ⇒ pasto) permite esclarecer la presencia de vegetación en medio del arenal. Luego las lomas de Pongo, que no alcanza a ser poseída por el hacendado don Félix Denegri, es una "tierra libre" y "el recurso de los pobres" que la naturaleza ha sabido proveer, acaso es un espacio democrático que desafía la ambición del poderoso.

> "allí donde verdeaba el pasto era una tierra de nadie y que la bendición que hizo aparecer el forraje era únicamente trabajo de la naturaleza, hecho sin la ayuda ni el esfuerzo de nadie, eso estaba claro porque ningún fulano había ido a sudar el lomo allá encima, no hubo sembrador, regador, espantador de piches, no existió tal cosa, fue la propia natura que urdió ese entrevero para provecho y beneficio de todos..." (p. 21).

Además, hay la presencia de muchísimos topónimos o nombres de lugares. Compréndase que éstos son nombrados mas no descritos detalladamente (ver apartado II.4.). Pero el sólo mencionarlos nos habla de la incesante movilidad espacial de Candico, su migración por diferentes poblados de la costa.

Junto a la descripción de la geografía de la costa rural aparece también su escasa y diversa vegetación. En *CS* se menciona con frecuencia el nombre de plantas comestibles y medicinales, yerbas, flores silvestres, etc. Pero es el árbol frutal conocido como pacay el que casi siempre nos

remite al origen humilde de Candico (pp. 52-58). Hay una relación muy estrecha entre ambos que va más allá de lo anecdótico. Dicha relación hombre-árbol plantea la unión entre el mundo humano y el mundo vegetal. Es al pie de su tronco donde Candico nace y quizá ésta sea la causa por la que se cree muy enlazado a él, como si el pacay dejara de ser un simple árbol para asumir una función diferente, es decir, se convierte en una especie de *totem* individual (3). Existe un culto casi imperceptible que se evidencia cuando Candico se esmera en detallar las circunstancias de su nacimiento. El solo recuerdo parece reactualizar esa especial conexión entre los dos. Incluso es posible que de manera inconsciente acentúe la frondosidad y fertilidad del pacay así como lo hace con su sensualismo y virilidad. Pero con el paso del tiempo este árbol ha reforzado su resistencia y vitalidad, mientras que ha ocurrido lo inverso en nuestro personaje, que experimenta ya los estragos de su avanzada edad, y como es su fetiche protector desea que éste prolongue más allá de lo posible su existencia.

> "mi madre se dio cuenta que era una gana, una pérdida inútil de tiempo, esperar que mi padre se despidiera de su yunta y saliera con ella para la casa. De golpe vio clara la situación y no esperó. Sola, atenazada por los dolores, juntó fuerza, todo el ñeque que siempre tuvo, y salió decidida, no por aspaventera, no, salió para irse y se fue calladita. Las piernas se le doblaban pero siguió caminando [...] Cuando llegó al pacay que hasta ahora está en el camino grande, allí se quedó, recostada contra el tronco, sin aliento [...] En el momento que llegó mi padre, llamado por algún presentimiento, yo ya estaba gritando en el suelo [...] El pacay que me vio nacer todavía está parado, bien derecho y frondoso, y en el tiempo que le toca hecha sus buenas guabas, no sé quién caerá primero, por mí que él se quede, que viva eternamente hasta la

eternidad eterna..." (p. 58).

No podía faltar la inclusión de nombres de animales característicos de la costa, ya sean éstos de crianza o silvestres. Pero lo atractivo en *CS* es presentar a Candico en una nueva fase, como experto capador de animales. El discurso titulado "Cuaderno del existidor" (pp. 127-130) da cuenta de este conocimiento , del manejo adecuado de los instrumentos y la habilidad necesaria para cada caso. Aunque parezca excesivo llamar la atención sobre el sub-tema de la no-reproducción animal, éste cobra alguna relevancia considerando que Martínez dedica su novela a Benita La Capadora, un personaje extraído de la imaginería popular.

En cuanto a la ciudad, ésta queda especificada a través de dos ejemplos: Nasca y Lima. A pesar de que Ica es mencionada en algún momento, su descripción es muy superficial, casi carente de significado. En cambio, Nasca sí tiene un tratamiento especial. Es comparada con la "sodoma" bíblica que, como se sabe, es el símbolo de la decadencia y el libertinaje en el discurso cristiano. Hay, por tanto, una carga cultural negativa respecto a Nasca, que es definida como la ciudad del vicio y la contranatura. La gente que la habita se caracteriza por su descreimiento y sensualidad. De modo que no es extraño que ahí se encuentre, por ej., el "bulín" o prostíbulo al que acudía con regularidad Candico.

"Nasca siempre fue así, el nido del vicio, del abuso y del descreimiento, no he visto otro pueblo tan abandonado de sí, tan impío, se cayó la Iglesia con el terremoto del año 42, que afectó desde Ica hasta Chala, y ahí la dejaron, en escombros, en ruinas, decían para qué, si cada vez que la levantaban venía otro terremoto y la tumbaba..." (p. 141).

Lima también aparece bajo una imagen propia de la cultura cristiana. Como dice Candico, ésta está ubicada "en los infiernos" (p. 47), es decir, se trata sobre todo de una ciudad cuya ubicación geográfica dista enormemente de su entorno inmediato. Pero lo valioso es que para él adquiere una connotación personal y diferente, ya que Lima resulta ser el paradigma de la civilización (occidentalizada). Esta alberga en su interior, en determinados edificios (la Biblioteca Nacional, el Museo, etc.), el conocimiento que tanto desea alcanzar. Por lo demás, en *CS* se plantea que la ciudad (Lima) es el centro del poder cultural, económico y político del país, entorno al cual giran el resto de las ciudades y poblados de la provincia (Acarí, Coyungo, etc.).

En seguida es simple constatar una vez más la contradicción existente entre el campo y la ciudad. Con *CS* se hace muy evidente que mientras Coyungo, Acarí, Chocavento, El Molino, etc., se encuentran en relación estrecha con la naturaleza, tanto Ica, Nasca o Lima participan directamente de los beneficios y/o males de la civilización.

Conocemos mejor ahora el mundo representado que

Martínez ha recreado en *CS*; sólo resta señalar que existe también una relación significativa entre los estados de ánimo del personaje principal y la naturaleza. Por ejemplo, en la secuencia que Candico abandona Chocavento (Acarí) acompañado de Volantelacas atravesando el desierto hasta llegar a Coyungo (pp. 111-116), el escalofrío que dice experimentar no creemos que se ha causado nada más por la sed y el cansancio de la abrupta caminata; más bien su origen tiene mucho que ver con lo que podría considerarse el primer encuentro con la realidad. Lo que Candico percibe en su larga jornada es "el vacío del desaliento" y por eso luego se cuestiona su existencia: "¿a qué he venido?, ¿qué monigote he venido a buscar en este cenizal muerto?". La respuesta de su acompañante es certera y firme: "hemos venido a morir" (p. 114). En consecuencia, no hay esperanza ni futuro así como no existe vegetación a su alrededor. A esta penosa conclusión también llega él al final de su vida cuando hace suyas estas palabras en su discurso. De igual forma, cuando Candico llega a convivir hasta con diez mujeres durante 1923, recuerda muy bien el año porque coincide con la cosecha más abundante que se haya tenido en la Hacienda Achaco: "teníamos que enterrar los sacos de pallar en la arena [...] me acuerdo que engordábamos chanchos con puro maíz, con garbanzo para darle sabor..." (p. 99).

Las descripciones en *CS* de Martínez adquieren una

importancia inusitada, van más allá de ser sólo accesorios artificiales y sin sentido. Considerando lo explicado hasta ahora, se puede observar que la vida y el destino de Candico están fuertemente relacionados al espacio donde se desenvuelve y que había sido definido por la carencia ya sea de agua, color, vegetación, vida, etc., y porqué no decirlo de esperanza y futuro. Después de todo es "un lugar de escarnio" como se planteó al inicio. Por eso creemos justo proponer que hay una relación semántica importante que subyace en la representación de este espacio, que nos conduce a considerar el calor como sinónimo de dolor y más específicamente a la costa como sinónimo de muerte o sino basta recordar la anterior sentencia de Volantelacas.

III.2. La hacienda costeña. Apogeo y decadencia

El tema de la hacienda en la costa no es nuevo en la narrativa de Martínez. Antes ya lo había desarrollado en algunos de sus cuentos de *TC*, entre los que puede destacarse, por ejemplo: "Eslabón perdido" donde se narra cómo el ambicioso don Enrique Carrillo obligó a sus trabajadores construir vanamente una acequia para llevar agua a una pampa; "La Cruz de Bolívar" que cuenta cómo ante el capricho de Agustín Degregori por deshacerse de esta cruz, el pueblo la traslada a la cumbre de un cerro, etc. De lo que se desprende que el aislamiento, la falta de comunicación y la ausencia de vías de acceso a la capital contribuyen a que la hacienda se convierta en un pequeño

feudo, cuyo propietario adquiere un poder casi incontrolable. Es como se la ha definido:

> "[una] propiedad individual de tierras, cualquiera sea su extensión, sobre la que vive una población estable, directa e individualmente ligada al propietario o su representante por una serie de obligaciones personales, tanto materiales como simbólicas, que la mantienen en estado de servidumbre, admitida o disimulada, o por lo menos en una situación primitiva de dominación y de dependencia..." (MATOS MAR, 1976a: 106).

Pero este tema es de nuevo abordado con más amplitud en *CS*, así el lector llega a conocer el modo de vida, las formas de explotación de la tierra y la organización del trabajo en una hacienda costeña e incluso se familiariza con términos como colca, ingenio, casa-hacienda, ranchería, tambo, etc. Es más, por medio de esta novela se logra una idea más clara de su evolución histórica, que va desde una etapa de apogeo a otra de decadencia como a continuación se explica:

1. La hacienda feudal cañavelera.

   El ejemplo más evidente que la caracteriza está dado a través de la Hacienda Chocavento en Acarí, propiedad de don Félix Denegri y dedicada sobre todo al cultivo de la caña de azúcar. A pesar de que su descripción es muy rápida, ésta queda totalmente definida por dos elementos fundamentales. El primero es el "trapiche" o molino (p. 22) que de manera directa nos remonta al pasado, pues su uso era propio de las haciendas esclavistas durante la Colonia. Su sola mención en la

novela indica la supervivencia de un sistema antiguo que aún rige en la Hacienda Chocavento, lo que nos proporciona entonces la imagen de la hacienda costeña tradicional, feudal y no mecanizada. El segundo elemento que se observa es la presencia del "torreón". Desde este mirador medieval don Félix Denegri gobernaba sus haciendas "encerrado en el torreón, prendido de largavista, observando con minuciosidad qué hacía la gente, la peonada, en Tamboviejo, en los potreros y alfalfares, y qué miércoles sucedía en el Chaviñilla, [...], qué fulano lo quería cojudear con el trabajo en El Molino, en Coquimbo, en Cascajal..." (p. 73). Este espacio de clausura, aislamiento e incomunicación es el mejor símbolo de la condición, la soberbia y el poder de la clase dominante representada, en este caso, por don Félix Denegri que para nosotros es el modelo del terrateniente tradicional, que todo lo ve y todo lo puede. Pero esta etapa llega a su fin, este tipo de hacienda entra en crisis con el capitalismo y el maquinismo: "Después de su muerte, lueguito, se fue a la mierda Lucasi, Coquimbo [...] los cañaverales se llenaron de monte [...] y los calderos y el trapiche de herrumbre, y la factoría de escombros, y luego vino el desbarajuste y el desencanto, y enseguida la bancarrota..." (p. 22).

2. La hacienda algodonera

Su representación se deduce de la historia de la Hacienda Coyungo. Primero, dicha Hacienda estuvo a cargo de la sociedad entre Fracchia y Grondona como criadero de burros para el tráfico de mercaderías, después Enrique Fracchia "se quedó solo, dueño de toda la tierra [...] y todavía de yapa Puerto Caballa por donde embarcaba el algodón a Liverpool y desembarcaba toda clase de mercaderías para sus almacenes de Lomas, de Nasca, de Palpa..." (p. 94). Pero va a ser Enrique Borda, el que se hará cargo de todo a la muerte de su tío abuelo, quien en realidad transforma a Coyungo y las demás haciendas en modernas y mecanizadas. El las provee del transporte y la maquinaria necesaria para multiplicar las posibilidades de la producción del algodón, por eso Borda es para nosotros el modelo del hacendado capitalista que en *CS* aparece estrechamente ligado a esta planta: "llegaba a Coyungo a los meses, con botas, con pantalón de montar y camisa amarilla si el algodón estaba en flor, si era época de cosecha llegaba enterito de blanco, de verde en abril , en setiembre que era el chapodo y la tumba venía de kaki..." (p. 68). Es decir, la vestimenta del hacendado coincidía de forma curiosa y divertida con el color del paisaje. Tal deseo de Borda (sujeto) por imitar o aprehender el algodón (objeto) solo se explica, porque al identificarse con éste nuevo símbolo

reafirmaba de alguna manera su poder. También *CS* plantea que la agricultura y la economía de la costa son dependientes de los intereses y el mercado extranjero. Por eso el hacendado se preocupa por dedicar sus tierras a la producción del algodón y caña aunque éstas no sean apropiadas a estos cultivos, porque únicamente ellos importan a los comerciantes ingleses y norteamericanos (4). En otras palabras, ocurre una relación de intercambio entre las haciendas productoras de algodón y los mercados extranjeros. El algodón producido en el campo, en Coyungo por ejemplo, es transportado al puerto más cercano para luego enviarlo a Liverpool; a cambio se recibe dinero que va directamente al hacendado capitalista mientras el trabajo lo realiza la peonada por sueldos ínfimos.

3. La decadencia de la hacienda y la Reforma Agraria

Continuando con la historia de Coyungo, ocurren dos sucesos importantes que van a precipitar su ruina. El primero está dado por la muerte de doña Anita Roncagliolo, viuda de Fracchia, que había encargado a su sobrino Enrique Borda el manejo de las haciendas y, ahora, dejaba todo a la Beneficencia Pública de Lima. Pero esta institución realiza una pésima administración y "ahí se quedó Coyungo, en el abandono, las chacras llenándose de monte, el río arrasando la tierra..." (p. 96). El otro suceso es que el gobierno pretende

solucionar el problema de la tierra, para lo cual dispone algunas medidas e intenta algunos cambios. Estos más bien propician la protesta y el rechazo del campesinado y su final desengaño, que en Candico es más palpable: "¿cuál reforma agraria han hecho? ¿ahí no está que la gente sigue ganando un jornal mísero?, ¿para qué nos alcanza esa ridiculez?, ¿los fideos no cuestan la mitad del jornal?, ¿el frejol igual?, ¿toda la plata no regresa de nuevo al bolsillo de los ricos?..." (p. 144).

Trataremos ahora de analizar el sistema de explotación de la tierra que la novela nos ofrece. En el Perú, unas cuantas familias adineradas concentran las tierras en la hacienda, que han sido obtenidas por herencia, compra y expropiación. Estas son trabajadas de dos modos: directo e indirecto. El primero lo realizan los propios hacendados, mientras que en el segundo, éstos arrendan ciertas tierras de sus pertenencias a terceros, la forma más predominante era el yanaconaje. Es decir, "una asociación entre la hacienda, que aportaba capital (tierra, agua, dinero, insumos, maquinarias y servicios) y un campesino -el yanacona- que aportaba fuerza de trabajo y experiencia agrícola..." (5). El colonato, el yanaconaje y la aparcería serán las expresiones costeñas más usadas, mientras que en la sierra sus variantes aparecerán más complejas y numerosas. El proceso de la reforma agraria (1964-1975)

cancela este sistema al otorgarle al yanacona la propiedad de la parcela y le da un nuevo *status*: pequeño propietario. Nuestra literatura que no es ajena a la realidad del país desarrolló este tema para denunciar y esclarecer los problemas de la sociedad rural, así que el colonato y el pongaje quedaron fielmente representados, por ejemplo, en las novelas *El Mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría y *Todas las sangres* (1964) de J. M. Arguedas. En *CS* de Martínez observamos que ocurre un cambio en el modo de explotación de la tierra en la costa. Al morir don Félix Denegri, dueño de la Hacienda Chocavento, "Los nuevos dueños [...] dijeron que ya no querían partidarios ni locatarios sino únicamente peones que iban a ganar tanto de salario..." (p. 22). Se deduce que el modo de explotación indirecto se realizaba por medio de los partidarios y los locatarios, que eran variantes del sistema de yanaconaje. Según Matos Mar (6), el partidario recibe una cesión de parcela y se compromete a dar por ella la mitad de la cosecha, compartiendo en partes iguales con el propietario los gastos de explotación. Respecto al locatario el mismo Martínez nos explica que: "es un campesino al que se le asigna una parcela que debe cuidar y que al final recibe un porcentaje de la cosecha..." (7). Pero este modo de explotación acaba y se pasa al directo, donde los hacendados son quienes se hacen cargo de sus tierras, y ésta fue una experiencia que el propio autor vivió:

> "Desde el año 1945 en Coyungo, y en general en toda la costa, el trabajo en el campo se empezó a organizar de

> acuerdo al sistema capitalista. Los terratenientes les quitaron sus parcelas a los campesinos, a los arrendatarios, a los partidarios, a los locatarios, y todos se convirtieron únicamente en asalariados. Así encontré yo las cosas cuando nací. Las tierras se dedicaron solamente al cultivo del algodón en el caso de las haciendas de Nasca, de Ica..." (FORGUES, 1988: 249).

En las haciendas descritas por Martínez cabe anotar existía una organización del trabajo que se efectuaba a tres niveles: la dirección, la administración y la ejecución. En la costa sur, los propios hacendados se encargan de las funciones de dirección, porque viven en sus pertenencias. Otras veces confían la administración de sus haciendas a un administrador o mayordomo, directamente a sus órdenes que se ocupa esencialmente del funcionamiento y organización del trabajo. Este es el caso de la Hacienda Coyungo: "el administrador [...] que en ese tiempo era el Cabezón Ismael Elías, no ves que José Enrique Borda recibió Coyungo de la Viuda de Fracchia pero nunca vivió acá [...] únicamente llegaba de visita, como traído por un mal viento, a controlar la marcha de la hacienda..." (p. 67-68). La ejecución del trabajo la hacía la peonada que "trabajaba solo por un socorro que daban en efectivo y lo demás era la comida que la llevaban en pailas a la pampa donde uno estaba haciendo la jornada. El socorro lo daban para que la peonada tuviera siquiera con qué comprarse una camisa, un pantalón..." (p. 75).

Esta última descripción de la condición del peón nos

obliga a realizar una reflexión más, que parte esta vez desde el punto de vista económico. Creemos apropiado relacionar el sistema de la hacienda con la teoría de la plusvalía de C. Marx. Como se sabe, el trabajador vende su fuerza de trabajo al capitalista, el cual le paga según el valor de ésta. Pero resulta que el trabajo humano realizado socialmente se caracteriza por el hecho de que un trabajador produce la cantidad de medios de subsistencia que necesita a cambio de una jornada de trabajo por un tiempo menor que aquel por el que vende su fuerza de trabajo. Marx llamó plusvalía a la apropiación que hace el capitalista de la diferencia entre el valor que tiene lo que produce el trabajador y el salario percibido por éste. Ahora bien, en *CS*, el hacendado capitalista, ya sea Fracchia, Borda, etc., compra por sueldos bajísimos una mercancía (la fuerza de trabajo del peón) que para él tiene un valor de uso enorme (produce valor y plusvalía). Así, se justifica su interés en mantener los sueldos lo más bajo posible, casi al nivel de subsistencia, y lograr una jornada de trabajo más prolongada.

Como se ve, el tema de la hacienda es muy complejo y decisivo para conocer de cerca la sociedad rural de la costa. A través del análisis de *CS* se ha podido determinar su evolución histórica, las formas de explotación de la tierra, la organización del trabajo y las relaciones que se establecen entre el hacendado y el peón. En síntesis,

Martínez propone que en el sistema de la hacienda el terrateniente y/o el hacendado capitalista no sólo es el propietario de los medios de producción (tierras, semillas, maquinarias, transporte, etc.), sino que, además, es quien tiene el control total del proceso de producción.

III.3. La composición social

En la organización del trabajo existe una jerarquía bien establecida que distingue los principales niveles de la estratificación social en la hacienda. Allí conviven el hacendado, el administrador y el peón; pero como grupos socialmente opuestos. Esto se aprecia mejor en *CS* cuando Candico narra la anécdota que explica el origen del apelativo de Perico Ortiz Tresgüevos (pp. 52-58). Al parecer en un momento de alarde y borrachera éste último exige que se le levante un monumento como reconocimiento a su supervirilidad. Un pedido que Alberto Denegri pretende llevar a la práctica dando una libra de oro al escultor Epifanio Gamboa para que lo esculpa. Pero el monseñor Undurraga, obispo de Caravelí, envía un edicto a don Félix Denegri y amenaza a la gente con una maldición divina. Este suceso culmina con la intervención del hacendado, quien finalmente en una muestra de su poder evita tal "herejía".

> "Con el edicto del obispo y el miedo a la ruina, todo el entusiasmo por el monumento quedó muerto, el mismo don Félix Denegri, tan metido en su soberbia, recapacitó y se quedó así, como atarugado, cavilando. Cuando salió de ese ensimismamiento ordenó a que le llamaran a Epifanio Gamboa, pero él no le habló con su boca sino por intermedio del mayordomo. Oye, Fano, le dijo, anda a tu casa y trae la libra de oro que te dio

don Alberto. No necesitó moverse, metió los dedos a la secreta y sacó una moneda brillante del tamaño de una peseta, catay, dijo y se la entregó al mayordomo y este se la alcanzó a don Félix Denegri que ceremonioso la guardó en el bolsillo de su chaleco y con una destreza de mago sacó de otro bolsillo una moneda grande de plata. El mayordomo se la pasó a Epifanio Gamboa para que en lugar de la escultura de don Perico Tresgüevos hiciera más bien dos ángeles para que la Virgen no estuviera solita..." (p. 56).

Es muy significativa la presencia de estos tres personajes en la secuencia narrativa, porque de esta peculiar transacción comercial se deriva la composición social de la hacienda. La misma que tiene a su vez tres niveles: en el primero se encuentra el hacendado, en el segundo se ubica el administrador o mayordomo y, en el último, la peonada y/o la gente humilde de los poblados cercanos a la hacienda.

Cada grupo social aparece en la novela de Martínez con características propias que la definen como tal, veamos:

1. "Los dueños"

Conforme se va desarrollando el proceso narrativo en *CS*, el lector comprueba que la representación del patrón, dueño, hacendado y/o terrateniente -como quiera llamárselo- se asemeja mucho a la realidad.

"La autoridad de los funcionarios políticos o administrativos, se encuentra de hecho sometida a la autoridad del terrateniente en el territorio de su dominio. Este considera prácticamente a su latifundio fuera de la potestad del Estado, sin preocuparse minimamente de los derechos civiles de la población que vive dentro de los confines de su propiedad. Cobra arbitrios, otorga monopolios, establece sanciones

contrarias siempre a la libertad de los braceros y de sus familias. Los transportes, los negocios y hasta las costumbres están sujetas al control del propietario dentro de la hacienda..." (MARIATEGUI, 1980: 89-90).

Pero la imagen del hacendado más que realista, es burlesca y degradadora. Para definirlo se usa descripciones zoológicas: "Don Félix Denegri era un blanco grandazo, cara mosqueada como huevo de pavo..." (p. 72), "don Enrique Fracchia [...] era realmente, barrigón y mofletudo, con una papada de chancho..." (p. 66), "la cara de don Pedro Gabelio con sus pestañas amarillas y las estaquillas de la barba que le brillaban como la escarcha, era un blanco alto, espaldudo y con una quijada grande y cuadrada, [...] los dientes de caballo..." (p. 138-139). Pero tres son los aspectos que definen mejor la clase dominante, a saber: el poder, la locura y el vicio. El primero reposa en sus derechos feudales o semi-feudales, que lógicamente no son nada legales y, sin embargo, afirman el poder absoluto en su pequeño feudo llamado hacienda: "don Félix Denegri era así, soberbio y altanero, cuando tenía que ordenar escribía en un papel y lo tiraba al suelo para que uno lo recogiera..." (p. 77); somete a las autoridades: "sentían pasar a José Enrique Borda, al hombre, al que manejaba a las autoridades de Nasca y le imponía el deber de caminar hasta Majoro a darle cuenta,..." (p. 69); y expropia tierras a su libre albedrío: "don Félix Denegri tenía [...] en buena

cuenta la tierra entera de cabo a rabo porque para él no habia no y hacía y deshacía a su antojo,..." (p. 19). El otro aspecto que sobresale es la locura que es común, por ejemplo, en los seis hijos varones de Félix Denegri, por eso Candico lo denomina "el papá de los locos" y lo considera fundador de una estirpe de locos: "los hombres no, ellos apenas echan un poco de cuerpo y empieza a madurarles las gónadas, inmediatamente comienzan con los disparates y las chifladuras, es como si la razón, el juicio se les dislocara..." (p. 76). El tercer aspecto es el vicio ya sea por el sexo, la comida, etc. La sensualidad en "los dueños" es marcadamente destructiva, degeneradora y perversa. Hay una preferencia casi insaciable por el sexo contranatura, como lo llama Candico, donde el amor carece de sentido. Este se somete a la conveniencia económica, por ejemplo, Kike Borda se casa con la hija del Presidente para conservar su posición social (p. 95). Prima entonces la perversión. Así don Pedro Venturo es "maricón", Kike Borda es homosexual, Alberto Denegri es un pervertido desenfrenado, Marcela Denegri practica la zoofilia, don Nicolás Roncagliolo es "un mujeriego", etc. El bulín de Nasca lo habían convertido en "el cobijadero de sus abusos y valentonadas". En los blancos "el deseo y ese hambre de mujer no tenía llenadero, era un apetito interminable que ya no buscaba la satisfacción sino el vicio, la

degeneración..." (p. 140). De igual forma, el vicio se extiende a la comida, don Félix Denegri se come cincuenta mangos que le provocan una angina mortal que acaba con él (p. 74).

2. El administrador o mayordomo.

En la composición social, el eje comunicador entre las dos clases opuestas es el administrador o mayordomo de la hacienda. En *CS*, éste aparece totalmente subestimado; en su descripción se usan calificativos degradantes como "perro", "cabezón", "lameculo", etc. No olvidemos que su fidelidad y complacencia están dirigidos al propietario, a éste le da cuenta del trabajo de la peonada y el estado de la hacienda, él es quien cumple sus órdenes para dominar por mucho más tiempo y por menos dinero al verdadero trabajador del campo: "el administrador, el Cabezón Ismael Elías [...] le cuidaba la hacienda mejor que un perro guardián y era su obligación dir adetrás del blanco, dándole razón de las cosas,..." (pp. 68-69). Es fácil percibir que el rencor de Candico parte de la censura personal del arribismo y sumisión que observa en este sujeto social.

3. La peonada.

En la novela, hay aproximadamente un centenar de personajes secundarios cuya descripción es muy llana, apenas son conocidos sus nombres u ocupaciones. En

verdad, se trata de personajes planos, es decir, que no existe mayor detalle sobre su físico o personalidad, pero que representan aún así el estrato social más bajo. Quizá el apodo o identificador que enfatiza la creatividad y el humor popular sea el que permite delinear alguna característica de éstos (8), por ejemplo: "Mocho Moisés", "Torociego Venegas", "Burro Azabache", "Mono Zender", "Perico Tresgüevos", etc. Por lo general, los peones viven en la "ranchería" que es una sucesión de viviendas estrechas e incómodas en la hacienda. Cabe notar que entre ellos existe una relación de compadrazgo, una institución social que condiciona una familia espiritual muy afianzada. Esto afirma que en la costa ocurre una gran dispersión y movilidad social generada por la migración, por lo que el compadrazgo es una forma de integración y de arraigo. Por otro lado, su erotismo es más bien constructivo y natural, el goce es para disfrutar y procrear. Sin embargo, los peones viven en la miseria económica, resultado del sistema capitalista que gobierna la hacienda, como ya hemos dicho (ver apartado III.2.).

En conclusión, *CS* muestra cómo la hacienda participa de una jerarquía establecida alrededor del patrón, quien impone las normas y reglas de juego desde la cúspide de la pirámide social en que está ubicado. Lo que había percibido Candico,

hay un orden que subyace además en la naturaleza y la sociedad: "en el mundo, en el universo, todo está regido por dominaciones, donde se acaba una, empieza otra..." (p. 42).

III.4. El Mosaico cultural

En *CS* se observa la confluencia del negrigenismo e indigenismo (9), pues Martínez quiere "abarcar el mundo andino que subyace en esta zona de la Costa donde hay un campesinado costeño generalmente negro mestizo..." (10). Pero existe una predominancia del negro en su novela representado por Candico Navarro. Cabe notar que en el Imaginario Nacional el negro era un marginal que escasamente aparecía en el discurso nacional. La literatura peruana destacó sobre todo su erotismo y falta de competencia lingüística, como ya se dijo antes. Por eso Martínez se propone desfamiliarizar al lector con esta visión estereotipada que el discurso dominante ha ofrecido; de modo que en *CS* no sólo se aprecia la sexualidad sino además la voz y la sabiduría del negro. No es extraño ver en Candico una carga cultural e histórica que reafirma orgullosamente su identidad y ascendencia: "es como si me hubieran hecho una marca con fierro caliente como a los toros, o conforme dicen que les hacían a esos negros bozales que fueron mis bisabuelos..." (p. 131). A su lado también está el hombre andino que ha dejado de ser sólo un viajero ocasional que realizaba el intercambio comercial de productos entre la zona andina y costeña tal como se explica en la "Noticia"

(p. 14). Ahora, gracias a las frecuentes migraciones ha ganado para sí un espacio en este "lugar de escarnio" y se desempeña como peón en la hacienda. Entonces resiste al igual que el negro la situación de explotación en un sistema capitalista cuyos medios de producción le son ajenos: "yo estoy viendo a diario aquí en Coyungo, en Lacra, en Chiquerillo, en Tambo de Perro, en Estudiante, pura miseria, pura necesidad, negrito anémico, cholito llagoso, hombres tísicos que siguen lampeando para engordar a otros..." (p. 144). En menor medida se advierte la presencia del hombre oriental, es curioso que el mejor amigo de Candico resulta ser el chino Pun Sen (p. 82). Lo común a ellos es la discriminación racial y social de la que son sujetos: "Así era la mayoría de esos blancos mandones, presumían y hacían distinción, cholo, negro, para ellos no era gente, mejor dicho el pobre no era gente, ellos sí, [...] los pobres éramos unos ordinarios que no teníamos cabida donde estaba la gente" (p. 137). Es significativo el uso del Yo-colectivo (nosotros), porque reúne a las etnias o culturas relegadas en una sola, diferenciándolas de "ellos" que conforman el grupo de los blancos. Esto establece a su vez la polaridad /blanco/ vs /no-blanco/ que subyace en toda la novela.

Sólo resta agregar que esta convivencia entre los grupos menos favorecidos y marginados contribuye a la conformación de la cultura popular, una cultura no-oficial, que será tema de otro capítulo. Por otro lado, en la

representación del mundo rural costeño de *CS* se levantan también fronteras, pues es el "blanco", buen heredero de lo hispano, quien establece una otredad. Socialmente corresponde al hacendado o terrateniente que, como ya se ha visto, se caracteriza entre otras cosas por su inclinación a la lujuria y el vicio. En él hay una permanente actitud de superioridad, por ejemplo: don Félix Denegri se refugia en su "torreón" y escribe notas para dirigirse a sus trabajadores, Enrique Borda se adelanta siempre y no permite que su administrador lo iguale cuando recorre sus chacras en el potro alazán, etc. En la novela, el "blanco" es el que se autodiferencia, aisla y separa de los demás. Su rechazo elimina toda posibilidad de contacto, comunicación e integración con los otros grupos distintos a su raza o clase social.

Al final, Martínez logra plasmar en *CS* aquel "fresco" o "gran mosaico" cultural (ver apartado I.3.), que tanto le preocupa (11), donde la convivencia y el rechazo de los grupos étnicos y/o culturales representan a un país en conflicto que todavía no acaba de resolver sus contradicciones internas.

NOTAS DEL CAPITULO III

(1) Cf. TAXA CUADROZ, Elías. *La Costa en la narración peruana. (Antología del cuento).* Lima, Ed. Continental, 1967, pp. [7-8].

(2) Cf. FORGUES, Roland. *Palabra viva.* t. I Narradores, Lima, Librería Studium Ediciones, 1988, p. 261.

(3) Véase FREUD, Sigmund. *Totem y tabú y otros ensayos.* Freud Obras Completas vol. 9, Bs. As., Ediciones Orbis (y) Hyspamérica, 1988, pp. 1748 y 1812-1813.

(4) Cf. MARIATEGUI, José Carlos. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Lima, Ed. Amauta, 1980, p. 96.

(5) Véase MATOS MAR, José. *Yanaconaje y reforma agraria en el Perú.* Lima, IEP, 1976b, p. 16.

(6) José Matos Mar. Citado por FORGUES, R. *La Sangre en llamas.* Lima, Librería Studium Ediciones, 1979, p. 17.

(7) Cf. FORGUES, Roland. "En Octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas". En: *Quehacer.* Nº 16, Lima, Desco, abr., 1982, p. 109.

(8) Cf. VERGARA FIGUEROA, César Abilio. "El apodo o la identidad construida". En: AA.VV. *Actas y memorias científicas* (XI Congreso Nacional de Folklore - I Congreso Internacional Andino de Folklore del 19 al 23 de agosto de 1991). Vol.II, Huancayo, s.e., 1992, pp. 7-8.

(9) Ver DUCHENSE, Juan. "Etnopoética y estrategias discursivas en *Canto de Sirena*". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Año X, Nº 20, Lima, 2do. Semestre de 1984, pp. 189-190.

(10) Cf. GONZALEZ VIGIL, Ricardo. "Gregorio Martínez, Premio 'José María Arguedas'". En: *Suplemento Dominical de El Comercio.* Lima, 20 de feb. de 1977a, p. 15.

(11) Cf. GONZALEZ VIGIL, Ricardo. "'Premio Gaviota' Roja: Crónica y Canto de Gregorio Martínez". En: *Suplemento Dominical de El Comercio.* Lima, 25 de may. de 1986, p. 20; y FORGUES, Roland. *Palabra...*, p. 253.

CAPITULO IV

LA CARACTERIZACION DE UN EXPLOTADO

IV.1. El negro en nuestra literatura

Sin lugar a dudas el negro es el sujeto social cuya presencia es más significativa en *CS*, por eso a continuación trataremos, primero, de comprender su situación en nuestro país a través de un breve recuento histórico para, luego, analizar la imagen que nos ofrece la literatura peruana contemporánea, donde al parecer ha logrado progresivamente una mayor aceptación y presencia. En el Perú, el negro conforma una de las denominadas minorías étnicas al lado del chino, japonés, etc (1). Como se recuerda, una de las primeras consecuencias de la conquista española fue la abrupta disminución demográfica, principalmente de la población nativa, a partir del siglo XVI. La urgencia de reponer la mano de obra para el proceso productivo en obrajes y centros mineros y el acelerado despoblamiento, hizo que se recurriera a la adquisición de esclavos de origen africano durante todo el período virreinal. Esta migración forzada concentró mayormente al negro en la Costa, porque no pudo aclimatarse al frío serrano, ahí fue

destinado a trabajar en las plantaciones de caña de azúcar, algodón y los viñedos.

Sin embargo, desde un inicio éste utilizó diversas estrategias de resistencia activa y pasiva ante la negación de sus derechos más elementales y la persecución de sus creencias y prácticas culturales (2). Por ejemplo, durante la colonia se establecen las palenques o espacios territoriales donde los esclavos huidos de las haciendas se refugiaban en lo agreste del paisaje, reproduciendo su organización social, costumbres, ideología y mantenían su identidad cultural. También aparecen los bandoleros y los cimarrones que eran los negros fugados que subsistían al margen de la hacienda, ya sea en la indigencia y mendicidad o en el salteo de caminos como era frecuente en las zonas de Ica, Lambayeque y Piura (3). En cambio, la resistencia pasiva fue su mejor arma de lucha, porque sus valores finalmente impregnaron a la sociedad que los rechazaba, logrando así una importante contribución a la cultura de nuestro país por medio de su comida popular, creencias religiosas, danzas, décimas, instrumentos musicales, prácticas medicinales, al igual que la adopción de ciertos africanismos en la lengua española.

Al lograrse la independencia republicana la situación del negro no cambió, aún después de darse la abolición de la esclavitud a mediados del siglo XIX. Entonces, recién es

considerado ciudadano, pues el asedio, la discriminación y los prejuicios raciales seguían aún recayendo sobre él. En lo social, le fue casi imposible obtener un ascenso en la pirámide social por lo que permaneció ubicado en el estrato más bajo, debido a que también su actividad económica era una de las menos remuneradas, pues se ocupó mayormente de los oficios manuales, del servicio doméstico, a trabajar como peón de campo, obrero no calificado, etc. Además en el plano educacional continuó formando parte de la mayoría analfabeta del país.

Es decir, la presencia del negro fue negada por completo en la sociedad, incluso por él mismo quien prefirió el mestizaje. Pero poco a poco ha venido redefiniendo sus estrategias de respuesta contra esta represión. En la actualidad, se empieza a revalorar su aporte cultural junto con el de las demás minorías étnicas, fundamentalmente en la conformación de la identidad nacional donde la hegemonía la tiene, por supuesto, el hombre andino (4).

En nuestra literatura, sobre todo en la narrativa peruana de este siglo, la representación del negro no pasaba de ser un elemento exótico o un matiz curioso, casi siempre degradado o secundario (5), pues sólo se destacaba su marcado erotismo atribuido a su raza y su incompetencia lingüística para dominar como debiera el español. En realidad, el negro como personaje ha sido visto como un

observador más, que rara vez -por no decir menos- participaba de la acción de la historia narrada y por lo mismo su voz tampoco ha sido la más auténtica posible. Por ejemplo, en *Matalaché* (1928) de López Albújar, José Manuel está dotado de ese erotismo caraterístico, incluso es calificado de donjuan negro que llega a conquistar a su joven ama María Luz, en una muestra del romance excesivo de la novela. Aunque el autor intenta presentar los prejuicios raciales que padecían los negros durante la colonia, no puede escapar de los suyos propios; de modo que los esclavos son vistos como sub-humanos y hasta José Manuel es diferente a los demás, luego es convenientemente un *mulato* y no un negro.

Hay algo de este prejuicio mencionado en la caracterización de Chupitos, personaje de "El Trompo" (1940) de José Diez Canseco. Se cuenta la historia de un niño *zambo* -adviértase que no es negro del todo- de diez años de edad que vive con su padre en un modesto callejón del Rímac. Al final, Chupitos pierde su inocencia infantil y enfrenta por vez primera la difícil realidad que le ha tocado vivir, ésto ocurre en el marco de una competencia con este juguete que da su nombre al título del cuento.

También Julio Ramón Ribeyro nos muestra la discriminación a que es sometida la población negra en la sociedad limeña tal como sucede en "Alienación" (1975). Se

aprecia cómo el protagonista principal atraviesa por todo un proceso de despersonalización y "blanqueamiento" con el único propósito de lograr ascenso social; o en este otro cuento llamado "De color modesto" (1961), en que Alfredo se rehúsa, a pesar de su embriaguez, a ser visto al lado de una sirvienta negra en el Parque Salazar, donde se exhibe la clase adinerada de la ciudad, etc.

Hasta Julián Huanay en un breve pero original cuento social titulado "El Negro Perico" (1968), nos alcanza no sólo la imagen del negro urbano sino, además, lo presenta en dos nuevas facetas, como orador y dirigente sindical. Conociendo el peligro de enfrentar a la autoridad policial, Perico da su discurso a los obreros antes de morir balaceado en la marcha de protesta en la Plaza Libertad.

Por su parte, Arguedas en *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) describe más bien al negro orate; su personaje llamado Moncada es algo parecido a un profeta cuyo discurso aunque irracional evoca con sorprendente lucidez la caótica realidad del puerto de Chimbote a mediados de este siglo. Lo rescatable de la novela es que el habla reproducido en esos extensos monólogos, como el pronunciado en el episodio del traslado de cruces, corresponde al del (negro) criollo y, ya se ha visto que es en contadas ocasiones cuando él se expresa en su propio lenguaje.

Como se comprueba, la imagen del negro en la literatura peruana ha venido ganando mayor presencia, hasta lograr modificar esa visión estrecha e idealizada que se tenía antes de nuestra realidad (6). Quizá Antonio Gálvez Ronceros sea uno de los primeros en representarlo con una concepción artística diferente, más coherente y a la par con su auténtico universo cultural tal como se aprecia en su libro de cuentos titulado *Monólogo desde las tinieblas* (1975). Ahí aparece el negro campesino de la zona rural de la costa sur-central del Perú, específicamente de Chincha. A pesar de que las narraciones son muchas veces muy breves, éstas ofrecen una visión en profundidad de su cultura, lenguaje y paisaje nunca antes logrado. Basta leer "Rezador", "La Creación del mundo", "Monólogo para Jutito", entre otros para reconocer las virtudes de un narrador que ha sabido recrear las peculiaridades lingüísticas del habla del hombre negro chinchano.

Tampoco se pude obviar que la literatura de no-ficción contribuyó en algo a cambiar dicha imagen. Recuérdese que su mayor auge se dio con el testimonio (etnográfico) en la década del 70 (ver apartado I.5.). En nuestro contexto, se publicó *Erasmo. Yanacón del Valle de Chancay* (1974) de José Matos Mar y Jorge A. Carbajal, dos entusiastas investigadores quienes recopilaron la biografía de Erasmo Muñoz, un anciano negro y antiguo yanacón de la Hacienda Caqui en el Valle de Chancay. La virtud de este trabajo es

que introduce al lector en el mundo de costumbres, creencias y valores del campesinado costeño.

En suma, de estos pocos ejemplos tomados de nuestra literatura, se deduce que la construcción de la imagen global de la realidad nacional estaba distorsionada e incompleta al principio. Pues en ésta solían aparecer determinados grupos, por mencionar los más frecuentes: el criollo y el mestizo. Más tarde, logra un cierto grado de aceptación también el indio y, últimamente por lo expuesto, el negro, con lo que por fin se empieza a representar toda la heterogeneidad cultural de la sociedad peruana.

Sin duda uno de los primeros escritores que va a contribuir en construir esta imagen totalizadora es Gregorio Martínez con *CS*, ya que en ésta el negro no es un elemento accesorio. Candico puede que represente al marginal y quizá hasta el explotado, pero es también el personaje principal de la novela.

IV.2. Candico y "la andadera en los pies"

La representación del negro en *CS* es mucho más compleja y valiosa. Candico es un personaje multifacético tanto por la evolución personal que atraviesa o por las diferentes actividades económicas que llega a realizar. Recuérdese que ha trabajado como sirviente, peón de campo, cocinero, huaquero, capador, mayordomo de hacienda, seudobrujo, etc.

Es decir, todos estos oficios muestran su competencia para sobrevivir en una sociedad (rural) que no ofrece muchas oportunidades para gente como él del estrato más bajo. Su caso es todavía más especial porque él aspira al Saber. Ocurre un proceso cognoscitivo a lo largo de su vida. Candico posee una sabiduría popular, obtenida de diversas fuentes: su madre (una forma de hablar y costumbres), Tío Metreque (prácticas sexuales), Pun Sen (cocina), don Emilio Barahona (registrar sus conquistas amorosas), el viejo Matías Eco (remedios de la brujería costeña), etc. Tampoco se puede olvidar que del Dr. Tello, poseedor más bien de una sabiduría académica, aprende el rigor y la minuciosidad de la ciencia de la arqueología (7). Es su modelo del Saber, por eso tampoco es extraña su admiración por él: "era un cholo panzón y confianzudo, diestro y conocedor como no he conocido otro" (p. 109). Luego hay una oposición dialéctica entre amabas formas de conocimiento.

Está visto que ya no se trata del negro analfabeto o ignorante como nuestra literatura había descrito. Candico ha ido al Colegio en El Molino y ha sido educado leyendo un "librito de rezo en quechua" y los libros de urbanidad de Luis Astete (p. 45). Aunque esta formación escolar es incompleta, lo convierte en una especie de mediador de la cultura oral y escrita, pues él se apropia de la escritura, apunta sus encuentros amorosos en varias libretas como puede apreciarse en el discurso titulado "Diario de Viajes" (pp.

58-63). Además, Candico es un contador o narrador popular, ya que para él narrar es sinónimo de vivir. Pero si hay algo que, en verdad, lo define es su exacerbado sensualismo de carácter natural y liberador: "Mi compromiso no es con Dios sino con el diablo, él me ha dicho que no puedo recibir plata ni regalos, solo debo gozar, mi trabajo es para el goce solamente..." (p. 119). Esto revela un indicio de hedonismo en la manera de comprender la vida, ni siquiera tiene reparo en afirmar que siempre ha vivido para el goce: "he vivido así, en la creencia y el vicio, mirando con un ojo la virtud aquí, y con el otro la perdición allá, probando de las dos para ver si de esa combinación sale la sazón que uno anda buscando en la vida..." (p. 18).

Por otro lado, Candico nos cuenta su historia sentado en un tronco viejo a la entrada de su humilde casa, en las afueras de Coyungo. Poco a poco conocemos su vida por medio de los recuerdos que extrae de su memoria hasta concluir que estamos también frente a un personaje itinerante, en continuo caminar por la costa sur peruana y siempre hacia adelante: "Yo sé que para el lado que tengo la cara, para allá debo ir avanzando..." (p. 50). Al contrario de sus padres que jamás abandonaron El Molino y sus alrededores, él ha transitado por muchísimos caseríos, fundos, haciendas, valles, etc.; porque como lo dice en sus propias palabras: "a mí desde chico me entró el comidillo de la andadera en los pies..." (p. 51). Después de todo, la vida es

circulación, es movimiento. Tras esa inclinación de Candico por la "andadera" que lo incita a realizar una migración personal, también detectamos el tema concreto de la migración andino-costeña o sino recordemos el éxodo sufrido por los primeros habitantes de Coyungo. Pero con Candico ocurre algo muy peculiar en su propio transitar, después de varios "años de andaje", cerca de treintaidos, por fin vuelve a esta hacienda y es para él como haber vuelto sobre sus pasos: "Llegar a Coyungo después de tantos años fue para mí como si estuviera *desandando* lo que había vivido desde que salí de Acarí..." [el subrayado es nuestro] (p. 19). Es como si su vida quedase plasmada por estos términos, andar y desandar, que de otro modo se comprende como una movilidad hecha en dos sentidos opuestos.

Nótese que este viaje es necesariamente de ida y vuelta, y considerando que la movilidad espacial se lleva a cabo en un área comprendida entre Lima y Acarí, a lo largo de la costa, se puede decir que el trayecto es en forma horizontal. Una observación importante si se tiene en cuenta que en otra novela de Martínez, *Crónica de músicos y diablos (CMD)*, sus protagonistas, los Guzmanes, atraviesan ese mismo recorrido y otro más: el de la costa hacia la sierra y viceversa, en un trayecto esta vez, primero, en forma horizontal y luego vertical. Entonces la redundancia de este nuevo tema tiene una connotación mayor, ya que resulta una constante en la obra narrativa del autor. Después de todo

para Martínez "la novela es siempre una travesía" (8).

Ahora, se entiende mejor aquella predisposición de Candico a estar siempre listo para la aventura, el cambio y la partida. Pero lo de veraz interesante de *CS* es que además ocurre un viaje bidimensional, uno hacia el interior del personaje principal y otro hacia la sociedad rural de la costa. La travesía y los viajes, el ir y venir están vinculados al tiempo, así como a la soledad y a la búsqueda por parte del personaje principal, ya sea de sí mismo, de América, de un *status*, una geografía, etc. (9). *CS* se ocupa principalmente de la búsqueda de una verdad sobre una realidad y una identidad. Cada viaje es la confirmación de la atroz miseria de los hombres de la hacienda, se pone en relieve su pobreza y la humillación en que viven. Al mismo tiempo, Candico busca esclarecer varios aspectos de su identidad y origen. Hemos visto cómo se preocupa por narrar detalladamente las circunstancias de su nacimiento, sin negar esa estrecha relación con el pacay que le ofreció protección al nacer (ver apartado III.1. de este mismo estudio). También en él hay una especial preocupación por encontrar su partida de bautizo, perdió dinero y tiempo pero al final consiguió lo que buscaba la confirmación oficial de su nombre completo y fecha de nacimiento: "Todo ese trabajo me costó demostrar con papel que era cierto que había nacido el día de La Candelaria, que por eso me pusieron Candelario, y Cornelio porque así

también reza ese día..." (p. 147). Esto devela que Candico es consciente del poder de la escritura y gracias a ella no será humillado ni menospreciado: "No tener un documento era motivo suficiente para que lo trataran a uno como si fuera un estropajo, al que no tiene lo joden eternamente, a donde vaya lo joden, esa orden que hay aquí, hay también más allá, y siempre sirve para joder al pobre, al humilde..." (pp. 148-149).

Cabe agregar que existe una estrategia en la manera de presentar al personaje principal en *CS*. En un inicio, el lector desconoce la identidad del narrador, luego en los subsiguientes capítulos se entera de su nombre, Candico o Candelario, e incluso su apelativo, "Jesucristo"; para al final en el sugerente discurso titulado "Ahora que las cosas se están viendo claras" se llega a descubrir la información completa sobre éste. Entonces el proceso narrativo en la novela coincide con la reafirmación de la identidad del protagonista y la adquisición de una conciencia social.

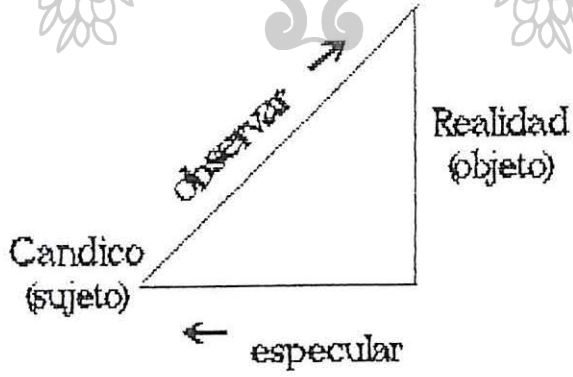
IV.3. El Ser especulativo

Candico regresa a Coyungo en 1946. Los cambios que encuentra le impactan tremendamente. Todo le es diferente: la gente, la ranchería, el paisaje, etc., lo que provoca en él tal extrañeza y desadaptación que pronto decide aislarse. Se dirige entonces a las afueras y con el tiempo construye su casa. Desde ahí sentado sobre un tronco viejo Candico

inicia lo que hemos denominado su etapa de autoexilio y concientización, que lo conduce a la búsqueda de la verdad sobre sí mismo y su entorno. Es como si él guardase distancia del mundo que lo rodea para observarlo con mayor detenimiento y así progresivamente se convierte en algo parecido a un filósofo popular que reflexiona sobre diversos asuntos y conserva la sabiduría de un pueblo (ver IV.2.), pues según nos explica: "Desde muchacho he sido especulativo..." (p. 26). Esta actividad debe entenderse como el "afán de buscarle explicación a lo más mínimo, a la menor insignificancia..." (p. 88). Con lo que el término especular resulta ser sinónimo de meditar y de cuestionar lo observado (ver esquema).

ESQUEMA Nº 2

TECNICA DEL DISTANCIAMIENTO



Es fácil comprobar cómo el discurso de Candico está dotado de un conjunto de aforismos, conocimientos y

reflexiones sobre las cosas, los hombres y la vida. Por ejemplo, en el discurso titulado "Historia sagrada" se ocupa de desacralizar y señalar las incongruencias que encuentra en la historia bíblica del Génesis, en particular la de Adán que aparece con un desenfado inusitado. En las dos secciones de "Historia profana" explica con pericia los variados platos de comida y carnes que son más comunes en la culinaria popular. También "Cornamusa de agua" y "Cuaderno del existidor" contienen varias anécdotas y meditaciones breves sobre los más diversos y pintorescos temas (Dios, las mujeres, la conservación del pescado, el cometa "Jaley", algunas prácticas sexuales, etc.). Incluso en "Ahora que las cosas se están viendo claras" se preocupa en algún momento de la ciencia y la tecnología moderna últimamente orientada a lo bélico cuando, según su criterio, debiera estarlo a la investigación nutricional, etc.

Otro tipo de reflexión es el que se deriva de sus opiniones acerca de la escritura que, en este caso, cumple una doble función: cognitiva y de sentido. Primero, otorga un saber ya sea sobre la identidad del personaje principal o en torno a la realidad inmediata. Luego la escritura adquiere un sentido al posibilitar la reafirmación de esa identidad y la adquisición de una conciencia social. Aunque Candico no lo explica abiertamente se puede distinguir hasta tres tipos de escritura, los cuales hemos denominado: oficialista, instrumental y divina. La primera está

representada por el mensaje de los panfletos políticos que el gobierno de turno distribuye y expresan una verdad falseada que no se coteja con la verosimilitud de los acontecimientos. Es, en definitiva, una escritura engañosa que niega la situación del poblador de la costa y la realidad del país: "así pegaron su papel mentiroso en todas las casas..." (p. 145) y "sentí algo raro al ver en la pared del tambo ese papel que tiene allí años [...], donde aparece un guardia con casco y bozal barriendo el Perú..." (p. 152). En cuanto al otro tipo de escritura es necesario considerar que Candico afirma su verdad, es decir, su identidad gracias a la obtención de su partida de bautizo. Se reconoce así el prestigio de lo escrito, ya que constituye una fuente de dominio de la cultura dominante, por ejemplo, el hacendado don Félix Denegri prefiere redactar sus órdenes antes que dirigirse directamente a la peonada. Al conservar en sus manos este documento para dar fe de su ser, Candico dice mucho de sí mismo que es humilde pero civilizado. Quizá esa necesidad por apropiarse de la escritura al relatar sus lances amorosos en sus libretas se origina aquí, en usar este instrumento para sentirse integrado a la sociedad. Como explica Martínez: "Candelario recupera la escritura para la gente de su condición..." (10). Por último, Candico cree observar en las marcas dejadas en los troncos viejos una escritura especial, la escritura divina que conserva un mensaje misterioso y a la vez esclarecedor sobre las cosas y los hombres. Se trata de una verdad oculta que él procura

descubrir en "esa letra entreverada y revuelta" (p. 92), que con paciencia y perseverancia intenta descifrar "los dibujos hechos por la carcoma, esa escritura infinita que dicen que es la escritura de Dios..." (p. 92). Lo que halla es una verdad sobre la realidad, la insatisfacción del modo de vida del campesino costeño. Este tipo de escritura tiene mucho que ver con esa toma de conciencia social que ya hemos mencionado. Cabe notar que un tema similar es desarrollado en el cuento "La escritura del Dios" de *El Aleph* (1949), del argentino Jorge Luis Borges. Recuérdese que el mago azteca Tzinacán es hecho prisionero al lado de un jaguar, luego todos sus esfuerzos se concentran en descifrar el lenguaje que algún dios ha dejado en las rayas de la piel de este animal. Pero la lectura que al final hace Tzinacán es sobre el universo, es decir, está más próxima a la cosmogonía, a una verdad universal; en cambio, Candico realiza una lectura sobre su realidad inmediata y descubre una verdad social.

Asimismo Candico llega a comprender que así como existe una escritura oficialista que expresa un mensaje distorsionado y responde a los intereses de la clase dominante, también los medios de comunicación contribuyen al encubrimiento y manipulación ideológica. Ya hemos explicado que *CS* plasma de la mejor forma posible el problema de la tierra en la costa, que ante el fracaso de la reforma agraria el campesinado se sumió aún más en la miseria económica; sin embargo, los órganos de difusión de las

noticias hacen aparecer este acontecimiento con tal optimismo que cualquiera diría que se dio un cambio radical en la sociedad rural, pero Candico es muy lúcido en su apreciación y no se deja engañar.

> "qué sacamos con cosechar bastante algodón si todo el importe se queda en el banco del Gobierno, y que el arseniato, que el folidol, que la úrea, que el nitrato de amonio, y que la puta que los parió que los ingenieros del Ministerio, de la Zona Agraria, nos andan metiendo por los ojos, mientras la gente cada día más anémica, puro fideo y papa, más enferma, lampa y lampa, escuchando con amargura todo lo que dice el radio, mirando con rabia el periódico que miente y miente, porque para eso les pagan, para que mientan y nos trampeen siempre, no ves que yo estoy viendo acá, y en la otra quebrada también, todo es igual, miseria, pobreza, hambre, explotación, pero el cojudo del radio no para de hablar mentiras..." (p. 144).

De esta manera él comprueba gracias a esa manía por la especulación (o meditación) que su personal visión no se asemeja en lo absoluto con la visión que recibe de la radio, el periódico, la prensa oficial, etc. (11). Es como si hubiera una oposición dialéctica omnipresente donde la realidad se nos presenta bifronte. Hay una realidad auténtica, fiel a la verdad que el propio Candico reconoce; mientras existe otra realidad falseada donde se encubre la verdad de las cosas, se niega como sea los problemas sociales y la crisis del país.

IV.4. La carcoma y el desengaño

Después de la lectura de *CS*, se llega a percibir que sí efectivamente estamos ante un personaje muy complejo. Acábase de estudiar los aspectos más resaltantes de su

personalidad y la actividad económica que realiza , ahora sólo queda detenerse en aquella evolución interior por la que atraviesa Candico en el transcurso de su agitada e inusual forma de vida. Es fácil notar que existe un cambio inicial que lo vuelve un sujeto capaz de asumir la actitud y los valores de la clase dominante como suyos, justo cuando asciende socialmente, se desempeña como mayordomo de la Hacienda Achaco, propiedad de don Nicolás Roncagliolo: "Es que el año 23, estoy viendo, me volví malo, me contagié de los blancos la soberbia y la altanería, agarré de ellos el desplante, el hambre de acaparar todo sin ponerme a ´pensar en la necesidad de otros..." (p. 104). Esta es una etapa en que se aprecia el lado negativo de Candico, pues se nos presenta como un hombre ambicioso y egoísta que alcanza incluso a convivir hasta con diez mujeres en una muestra hiperbólica de virilidad sólo comparable con la lascivia de su patrón, quien se dice tenía un centenar de amantes. Es decir, el vicio y el poder característicos de "los dueños" son parte de una experiencia que lo influye negativamente y saca a reducir lo peor de su persona. Es algo que él ya había visto, por ejemplo, en Ismael Elías, el mayordomo de los Borda, a quien critica con severidad su arribismo, complacencia y sumisión. Aunque no se sabe cuánto tiempo dura esta etapa, se puede afirmar que es bastante prolongada dado que en 1945 encontramos a Candico como guardaespaldas de José Enrique Borda, que se había postulado como candidato a diputado en oposición a los apristas. Lo que indica su

opción por defender a la oligarquía regional que justamente estaba atacando los derechos del campesinado a la tierra.

> "Los principales del pueblo, sus adulones, tuvieron que ir a Majoro, igual los que llegamos de Lima como sus guardaespaldas para meter en vereda a los apristas, a Ceferino Corzo, a Miguelón Taipe, a Casimiro Gaudioso que se habían puesto empalones y andaban por las haciendas metiéndoles ideas a la peonada para que votaran por el doctor Molina..." (p. 68).

Pero al perder las elecciones, Candico ya había pensado abandonar a este hacendado y cuando lo envía a Coyungo a huaquear en 1946, fue suficiente experimentar la extrañeza por la gente y el lugar para decidir su consiguiente aislamiento. Lo que hemos denominado la etapa de autoexilio y concientización, que empieza al instalarse en el sitio más marginal de Coyungo como si fuera "un apestado, como un maldecido..." (p. 40). Tan pronto entiende que todo había cambiado y que algo también se había dado en su interior se dirige a las afueras de la ranchería a iniciar una nueva etapa de su vida, quizá la más trascendental.

> "Primero levanté solo un atajadero contra el viento y la arena, una trinchera de caña y pajarobobo, sin techo. Después con horcones y varas que cargué del río a lomo pelado, hice una ramada. Luego poco a poco fui dándole forma de casa. Por pura gana arrimé estos troncos viejos carcomidos por la carcoma y los puse aquí para que estuvieran aunque fuese de estorbo..." (pp. 71-72).

Creemos que este aislamiento es algo así como un acto de expiación, una tentativa de purificación tras su reciente etapa de alienación. Acaso Candico intenta desprenderse de su anterior forma de actuar y pensar, olvidando su torpe actitud de asumir los valores de la clase gobernante que ya

nada tenía o tiene que ver con él: "ahora estoy aquí, solo, olvidado en este rincón encandelado, pagando seguramente todos los perjuicios que he cometido por darme gusto, eso estoy pagando aquí, en Coyungo..." (p. 107). Gracias a esa manía de la especulación, Candico acude a su memoria para repensar lo vivido. Su monólogo es antes que nada una reflexión crítica cargada de humor e ironia. Así paulatinamente su antigua movilidad (espacial) adquiere sentido, como si a lo largo de toda su vida hubiese estado buscando algo: comprender quién es y qué ocurre a su alrededor. Lo importante es reafirmar su identidad y establecer una verdad sobre la realidad que observa y conoce bien. Pronto consigue una copia de su partida de bautizo para de una manera contundente y oficial pueda confirmar su nombre completo y la fecha de su nacimiento que parece generaba dudas en la gente, al mismo tiempo que evita ser considerado como un incivilizado o un donnadie al cual se le puede humillar con descaro y razón (ver apartado IV.2.). Sin embargo, lo que sí afirma su identidad y marca su personalidad es una especial actitud hacia el hombre blanco, que ya se había percibido en él cuando todavía era un adolescente muy irreverente, sin reservas para burlarse del propio don Félix Denegri.

> "Un día me decido y agarro, me lavo bien la pichula, y voy, sin el menor remordimiento, y la meto en la garrafa de agua y la dejo un rato remojándose, después miré el agua a contraluz y vi que seguía limpiecita, transparente, nada más que con unas burbujas. Mientras subía al torreón, llevando en una bandeja la garrafa

> con agua, sentí un alivio enorme, una pausa grande dentro del corazón, y desde entonces cada que don Félix Denegri tiraba el papel con la orden que deseaba agua, con gusto le alcanzaba agua de pichula..." (pp. 73-74).

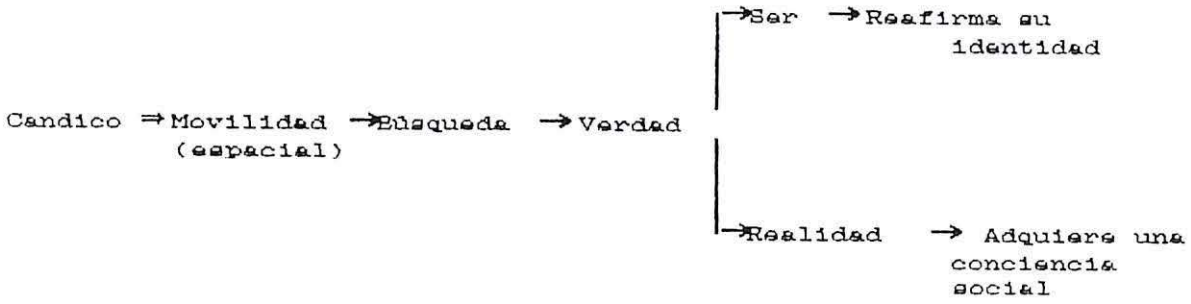
Esta misma irreverencia se intensifica más en su vejez, para cuando alcanza una lucidez sobre sí mismo y su entorno, por ello no es sorprendente que él afirme: "ahorita mismo a los 81 años andando en los 82 paro inventando oficios, pero abro la boca y no me embrollo con las mentiras ni con la adulonería en favor de los poderosos..." (p. 97). Es como si al final de su vida, Candico con esa manía de la especulación y la experiencia lograda adquiriese una conciencia social (12), que no es posible sin considerar que mucho le sirvió observar la carcoma de esos troncos viejos y en la cual cree está la escritura de Dios y el mensaje que conserva intacto, aquella verdad social que tanto busca por medio de sus frecuentes y tercas cavilaciones.

> "quedarse agachado descifrando los dibujos hechos por la carcoma, esa escritura infinita que dicen que es la escritura de Dios y que parece hecha con un fierro caliente, solo que no queda huella de candela sino un polvo amarillo como en los papeles antiguos. Metido en el afán de desentrañarle el misterio a esa escritura divina que no tiene principio ni término me paso días enteros, dejo cualquier otra preocupación, a la añoranza que siempre me hierve adentro, en el pecho, la dejo que encuentre sola su sosiego, y me quedo embebecido rastreándole el significado a esa letra entreverada y revuelta..." (p. 92).

Después de tanta movilidad, de un constante andar y desandar por las haciendas y los valles costeños, la migración de Candico tiene origen en esa búsqueda que lo ha llevado a descubrir, primero, una verdad personal acerca de

su Ser, que se concreta en la reafirmación de su identidad que en algún momento pareció confusa por los valores impuestos por la clase dominante y que, ahora, Candico rechaza y considera ajenos. Cuando se refiere a la peonada y el campesinado, él prefiere el uso del Yo-colectivo (nosotros) para incluirse en este grupo del que ya no se diferencia. Luego dicha búsqueda también se relaciona a la sociedad rural. El ha comprobado con cada uno de sus viajes la condición de miseria de los hombres que trabajan en el campo y en la hacienda. A pesar de la sucesión de gobiernos y el mensaje oficialista que difunden los medios de comunicación en favor de la clase dominante, a los más humildes, aquel grupo marginal que habita este "lugar de escarnio" (la costa), tan sólo le queda cumplir la sentencia que oyó alguna vez de su amigo Volantelacas: "hemos venido a morir" (p. 114). Es esta verdad social la que finalmente descubre Candico y logra así su evolución personal y concientización. Su desengaño y rencor expresado coincide con el mismo sentir de un colectivo, el de la población rural, negra y mestiza, de la costa sur del país. Esta idea bien puede resumirse en el siguiente esquema:

ESQUEMA Nº 3
MOVILIDAD Y BUSQUEDA EN *CS*



Por último, hay un significado semántico que se deduce de la metáfora de la carcoma de los troncos viejos, pues la idea de consumación y destrucción se hace extensiva a todo: el desértico paisaje, el destino final de Coyungo, la caducidad del sistema de la hacienda, la miseria de la gente en el campo e inclusive a una sociedad rural basada en el poder económico, la moral y los valores decadentistas de la clase dominante, empeñada en relegar a los grupos menos favorecidos, sin acceso a los medios de producción. Lo que se explica teniendo en cuenta que *CS* "ha sido escrita desde la perspectiva de los explotados", según Martínez (13). Es decir, de abajo hacia arriba, de modo que Candico además de ser un personaje complejo y multifacético, es la innovadora caracterización del negro y el explotado.

NOTAS DEL CAPITULO IV

(1) Cf.MILLONES, Luis "Aproximaciones al estudio de las minorías étnicas en la costa peruana". En: *Cielo Abierto*. Vol. VIII, Nº 23, Lima, ene.-mar., 1983, p. 56.

(2) El primero en desarrollar el tema fue Dennys Cuche. *Poder blanco y resitencia negra en el Perú*. Lima, INC, 1975. Las ideas vertidas en este estudio han sido recogidas principalmente de José Carlos Luciano. "Resistencia Cultural y Movimiento negro en el Perú". En: *Pueblo Indio*. Nº 15, Lima, abr., 1988, p. 20.

(3) Véase KAPSOLI, Wilfredo. *Rebeliones de esclavos en el Perú*. Lima, Ediciones Purej, 1990, pp. V-VIII.

(4) Cf. RODRIGUEZ PASTOR, Humberto. "Asiáticos y Africanos y sus identidades culturales en la cultura costeña peruana". En: *Socialismo y participación*. Nº 51. Lima, set. 1990, p. 49.

(5) Consúltese GONZALEZ MONTES, Antonio. "'Monólogo desde las tinieblas'. Relato popular y universo cultural negro". En: *Lluvia*. Año III, Nº 8-9, Lima, ago., 1981, pp. 73-74.

(6) Es preciso destacar que en el presente estudio sólo se considera la producción literaria publicada antes de *CS*, para completar el análisis de la imagen del negro deberá acudirse a la obra narrativa de recientes escritores como, por ejemplo: Omar Ames, Augusto Higa, Cronwell Jara, etc.

(7) Véase SILVA, Max. "La novela de Gregorio Martínez. ¿Canto de sirena o Canto de Sileno?". En: *El Caballo Rojo*. Suplemento Dominical de El Diario Marka. Año I, Nº 22, Lima, 12 de oct. de 1980, p. 9.

(8) Cf. El Comercio. "Para mí la novela es una travesía declara el escritor Gregorio Martínez". En: *El Comercio*. Lima, Jueves 10 de abr. de 1986, p. C14 [Publicado sin firma].

(9) Cf. BRAVO, José Antonio. *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*. Lima, Ediciones UNIFE, 1984, pp. 58-59.

(10) Véase FORGUES, Roland. *Palabra viva*. t. I Narradores, Lima, Librería Studium Ediciones, 1988, p. 260.

(11) Cf. GONZALEZ VIGIL, Ricardo. "Gregorio Martínez, Premio 'Jose María Arguedas'". En: *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 20 de feb. de 1977a, p. 15.

(12) Sería apropiado aquí recordar el concepto de Afanasiev sobre conciencia social: "Un conjunto de ideas, teorías y opiniones que reflejan la existencia social del hombre...". Cf. *Manual de filosofía*. Lima, Ed. Latinoamericana, 1987, p. 338.

(13) Cf. SANTIVAÑEZ VIVANCO, Roger. "Siete preguntas a Gregorio Martínez". En: *Imagen*. Suplemento Dominical de La Prensa. Nº 112, Lima, 22 de may. de 1977, p. 18.

CAPITULO V

ALGUNAS CLAVES TEMATICAS Y UNA INTERPRETACION

V.1. Voz colectiva y cambio social

Ya antes se planteó que a través de Candico habla el negro y además el poblador mestizo de la costa sur del Perú (ver apartado II.5.), lo cual se hace más evidente si observamos algunos párrafos de *CS*, en especial, los que muestran que la voz del narrador protagonista es algo más que una voz individual, pues reivindica una representatividad colectiva. El indicio concreto de tipo gramatical es el uso a veces de la primera persona del plural en las formas verbales (1), por ejemplo: "nosotros con la curiosidad les buscábamos la diferencia..." (p. 46), "Mientras nos dirigíamos a la pensión..." (p. 70), "nos sentábamos a comer con calma..." (p. 84), "Conocíamos bien a doña Sinforosa Astorga, sabíamos lo decidida que era..." (p. 117), etc. Una correcta apreciación de la voz colectiva es fundamental para ver en la novela algo más que un simple monólogo meditativo, después de todo la historia personal de Candico también es la expresión de una colectividad como lo asegura el autor: "La vida de Candelario es la exageración,

por eso es que se convierte en el depositario de la sabiduría popular. O más bien al revés. Su vida es exagerada porque dentro de él arde el fuego de la conciencia colectiva..." (2).

Esta voz colectiva adquiere una connotación social en determinados pasajes del proceso narrativo. En la secuencia donde Candico deja Chocavento acompañado de Volantelacas para ir a Coyungo atravesando el desierto, la descripción del paisaje y la dificultad de la caminata se hace con mucho detalle como si se tratase de otro *close up* de la migración hecha no sólo por ambos sino por los demás pobladores de los alrededores, que buscando una mejor condición de vida se trasladaron a esta hacienda: "Toda la noche caminamos aprovechando la fresca y aguijoneados por el miedo de que el sol nos encontrara todavía en esa pampa mogosa, sin agua, sin una sola sombra..." (p. 113). Es en estas circunstancias cuando ocurre lo que se dice el primer encuentro de Candico con la realidad, al oír la sentencia apocalíptica de su compañero de viaje (ver apartado III.1.). En otra secuencia, la del incidente del bulín de Nasca, la reacción de Candico contra "los blancos" que discriminaban a los que ingresaban a este lugar, ya sea por su raza o clase social se justifica, porque golpear a don Pedro Gabelio fue una forma de protesta e identificación con aquellos grupos marginados: "Desde entonces me entró fuerte la maña de golpear a cuanto blanco atrevido me saliera con vainas y morisquetas. En

Nasca ellos habían convertido el bulín en el cobijadero de sus abusos y valentonadas. Ahí, en lo que nosotros llamábamos La Casagrande..." (p. 140). También en uno de los deseos o sueños de Candico, expresados en el discurso titulado "Mirando las musarañas", se representa el sentir de un colectivo, el de los menos favorecidos que se oponen al poder de la clase dominante: "Antes que sea tarde deberíamos juntarnos todos los que no tenemos adónde caernos muertos y de un empujón arrimar a los cogotudos que se han hecho dueños de cuanto hay en el mundo y decirles esto se acabó ahora a romperse el lomo para que aprendan a ganarse el bitute y que sus hijos les tengan respeto..." (p. 37).

La voz colectiva a la que aludimos parece expresar la necesidad de la reivindicación social de toda una colectividad, conformada por la población negro mestiza de la costa sur peruana, que intenta cada vez más enfatizar su inconformidad con la situación de miseria en la que se halla sumida. Pero este no es ningún tema reciente en la narrativa de Martínez, ya había sido tratado con anterioridad de otra manera en el cuento "La Cruz de Bolívar" de *TC*. Allí se narra cómo frente a la decisión de las autoridades y principales del pueblo, apoyados por don Agustín Degregori el hacendado más poderoso, se derriba abruptamente la Cruz de la plaza que había sido colocada en ese lugar por orden de Bolívar y con la cual se sentía identificada la gente. Sin embargo, la respuesta de los pobladores no se deja

esperar y dotados de una conciencia que les hace comprender el significado social del desalojo cometido, llevan la Cruz hasta lo alto del cerro de Aja desde donde se divisa en adelante. Se puede agregar en un brevísimo análisis que en este cuento, en particular, hay un intento por recuperar la historia marginal de un pueblo, la que poco o nada tiene que ver con la historia oficial que la cultura dominante pretende difundir como la única y verdadera. Más tarde, esta misma idea es retomada en *CS*, donde Candico comprueba que su visión personal dista mucho de la visión que recibe de los medios de comunicación, así como de algunos "símbolos culturales" impuestos por la clase dominante, por ejemplo:

> "don Enrique Fracchia, el mismo que hoy figura en los libros como patricio y benefactor de los humildes y hay un colegio en Nasca con su nombre, a la entrada, frente al hotel de turistas, y otro en Lima, y también una plaza en Magdalena del Mar, y una casa de tullidos, y otra de huérfanos, y un monumento [...] Esos homenajes los pagó su viuda, doña Anita Roncagliolo..." (p. 66).

O este otro ejemplo:

> "saqué un montón de piezas finísimas protonasca y a los meses que fui al Museo no vi ni una sola de las que saqué porque toditas las habían negociado para el extranjero, estos gramputas que me cojudearon a mí que era para exhibición y remediar la pobreza que mostraba el Museo que ya daba vergüenza y los visitantes criticaban con razón porque no era posible siendo la cuna de la cultura Nasca y no tenían siquiera un auténtico dos picos no ves que el alcalde después el subprefecto el comisario el investigador le decían a Florentino Calle hazte uno igualito a este y se llevaban el verdadero y dejaban en la vitrina el falsificado..." (p. 37).

Aquí se demuestra cómo esta clase social ha

distorsionado y adecuado la historia según sus intereses, para imponer una imagen falseada de la sociedad (rural). Pero dicha imagen no tiene que ser necesariamente aceptada y compartida por quienes viven en la marginación, así como Candico que sabe bien que existe otra historia también al margen. Esto plantea la oposición entre ambas.

Interesa también poner en relieve que este tema reaparece más ampliamente desarrollado en *CMD*. Esta otra novela de Martínez narra, entre otros sucesos, las luchas sociales de Ica, ignoradas por la historiografía oficial. Pero volvamos sobre el tema que nos compete en este apartado y es la reivindicación de esa colectividad oprimida, que es desarrollada al final de *CS*, en el discurso titulado "Ahora que las cosas se están viendo claras". Por lo pronto el mismo título es muy sugerente y coincide justamente con la toma de conciencia social del personaje principal. Allí Candico de manera lúcida y visionaria nos narra la historia de la campana "humillada" (pp. 150-153), que fue la expresión más contundente del rechazo de la gente de Coyungo a la situación de dependencia que vivió en el pasado. De acuerdo a la historia contada, los pobladores inspirados en los cambios que supuestamente iban a darse con la reforma agraria, decidieron derribar la campana que había sido colocada por el hacendado Fracchia para golpear "las horas, marcando con avaricia cada jornada" diaria de trabajo; pero, ahora, yacía arrimada en la colca y no iba a volverse a usar

ni siquiera para llamar a misa como algunos pretendían, porque eso sería una "afrenta" por lo que era mejor dejarla así "en silencio, humillada" como el recuerdo latente de la fuerza de los humildes y la protesta realizada alguna vez.

> "Recuerdo que arrastramos los horcones con sogas y les metimos candela y ahí, en esa fogata asamos carnero y luego sin que nadie lo dijera se desató una borrachera fuerte, hombres y mujeres, hasta el día siguiente. Mirábamos la ceniza que había quedado de los horcones, la pura escoria, y el corazón se nos llenaba de ilusiones, después mucho más todavía al dir y ver la huella que señalaba el lugar exacto donde estuvieron plantados los horcones que sostenían la campana, allí había estado años, [...] Derribar toda esa armazón y echarla al fuego fue para nosotros como imponer un acto de justicia, quizás más que resucitar un muerto..." (pp. 151-152).

Sin embargo, este "entusiasmo montaraz" termina agotándose, pronto el tiempo pasa y las condiciones de vida siguen siendo las mismas, incluso se difunde aún el discurso oficialista manipulado por la clase dominante. Al final, Candico igual que los demás comprende que es necesario acabar con esa situación de dependencia y que ha de lograrse por medio del cambio estructural de la sociedad (rural). Otra vez la metáfora de la carcoma se repite y vuelve más significativa (ver apartado IV.4.). La huella del desengaño observada antes por Candico en los troncos viejos, ahora, es vista con toda nitidez también en los ojos de la gente, en ellos se refleja la necesidad de acabar con la situación de miseria, marginalidad y explotación a la que están sometidos en la costa. No hay más que el rencor acumulándose en la gente y anunciando el cambio social, con esta última idea Candico concluye su extenso monólogo.

> "entre nosotros, ha quedado solamente la roña, la destrucción y la cantaleta del radio que sigue hablando de justicia, de sacrificio, eso es lo que ha quedado de ese entusiasmo montaraz que nos brotó solito cuando nos amontonamos en el pampón de La Plaza a derribar los horcones con la campana [...] desde estos troncos viejos carcomidos por la carcoma, yo veo que solo queda la huella del desengaño, lo veo con claridad en el rencor que crece en los ojos de la gente que pasa en silencio, pateando las piedras, arrastrando pesadamente una decisión que tiene que reventar." (pp. 152-153).

Por otra parte, el epílogo de *CS* también merece un breve análisis. Recuérdese que en la lectura de esta novela nada puede pasar desapercibido, porque toda narración por más pequeña e insignificante que parezca cumple una función determinada. Luego cada frase suelta, dicho popular, etc., del epílogo representa una pluralidad de voces; es la expresión de esta colectividad que como sostiene Martínez: "la gente habla, con nombres propios, para que no se pueda decir que invento. Allí hay gente de carne y hueso..." (3). Es importante subrayar que la polifonía observada en este epílogo reafirma también la inconformidad con una realidad adversa, por ejemplo, las palabras atribuidas a Maura Figueroa coinciden con ese sentir: "nadie sabe cuánto hemos sufrido, carajo" (p. 164). De modo que el mensaje simbolizado en ese "Canto", como ha denominado Martínez insistentemente a su novela, ya no sólo es expresado por un individuo, Candico, sino también por un colectivo que trata de llamar la atención de aquel interlocutor indefinido (el lector) sobre la urgencia de un cambio social.

V.2. Martínez y la reivindicación de la cultura popular (costeña)

Nos queda por tratar dentro de este capítulo, otro tema clave para la comprensión de *CS* y es considerar a Martínez como uno de los pocos escritores peruanos que ha basado gran parte de su novela y, en general, su obra narrativa (v.gr.: *La gloria del Piturrín y otros embrujos de amor*, etc.) en las fuentes populares. Entre estas fuentes puede destacarse, por ejemplo, la presencia de los gentiles en algunos pasajes del proceso narrativo. Candico en varias ocasiones hace referencia a esta gente que perteneció a una generación pasada, que conformaron las culturas prehispánicas (Nasca, Paracas, Inca, etc.), quienes han dejado apenas algunos monumentos llamados *huacas* como evidencia de su anterior presencia. Sin embargo, Candico reconoce en ellos una vida despreocupada: "seguramente se habían dado un banquete los gentiles de la civilización de los totoras que eran bien dados al jolgorio y al desbarajuste..." (p. 84); una sabiduría admirable y misteriosa: "uno de mata enorme, del tamaño de un árbol, el mismo algodón que cultivaban los gentiles y que en las huacas uno encuentra no solo en forma de grandes mantas de pabilo sino también en ovillos y madejones despepitados [...] para seña o vaya a saber con qué finalidad..." (p. 67); y un erotismo impresionante: "en las huacas se encuentra escultura en cerámica donde están las parejas gozando el acto carnal de las más diversas maneras..." (p.

provocado por el viento Paracas de la zona, sirven como reguladores de la moral de los pobladores de Acarí, los que parecen ser más incrédulos y supersticiosos que los de las otras pequeñas ciudades. Recuérdese a la gente descreída y viciosa de Nasca, por ejemplo.

Por otro lado, si antes se explicó el verdor de las lomas de Pongo acudiendo a la imaginería popular (ver apartado III.1.), lo mismo ocurre en el caso de los linderos de las tierras entre Nasca y Acarí. El grupo de medanales "extraños, amontonados hacia un solo lado" (pp. 112-113) son la prueba contundente de la rivalidad entre los caciques prehispánicos de ambos poblados que, después de muchísimos años, entablaron la paz dejando Los Cerrillos, unos "morros de arena", como sus indiscutibles fronteras. Por ahí atravesó Candico en su migración a Coyungo cuando todavía era muy joven.

Asimismo, en *CS* aparece aunque de manera muy escueta un ser maléfico propio del mundo andino. Nos referimos a la *qarqacha*, que en la novela se denomina simplemente como "la carcancha". Lo importante es que ésta es una representación mental de las comunidades, sobre todo de los departamentos de Junín, Ayacucho y Huancavelica, éstos dos últimos colindantes con Ica. A pesar de que la *qarqacha* es propia del mundo andino, una llama antropomorfa, una forma de control social que sanciona el incesto, también se ha

Otro material recogido por el autor es el que se aprecia en las dos partes del discurso titulado "Historia profana". Ahí Candico se preocupa en detallar sus conocimientos sobre la cocina popular, en seguida hay un recetario de los más diversos y extravagantes platos de comida que, según él, ha preparado y degustado a lo largo de su pintoresca vida: "Nada más que por especulación y experiencia se me dio por comer cuanto animal hay: burro, perro, zorrillo y también animal de agua, sea de río, sea de mar, y me gustó y me quedé con la costumbre. El único animal que no me nace comer es el caballo..." (p. 26).

Hasta la anécdota del arqueólogo J.C. Tello conocida bajo el título de "Frejolada inolvidable" que relatara en sus escritos, ha sido recogida por Martínez desde un punto de vista diferente. Según cuenta Tello, en una de sus excavaciones arqueológicas el cocinero, un negro, confundió el charqui desenterrado en una tumba prehispánica y lo preparó junto con los frejoles. Esto le permitió comprobar las cualidades de la conservación de la carne de los antiguos peruanos, pero como no fue una broma agradable el cocinero se vio despedido. En cambio, desde la versión de Candico, la historia tiene un mejor final pues el cocinero no es otro que él mismo y Tello más bien le agradece el incomprensible equívoco: "el doctor Tello comió tranquilito, hasta se palmeó la barriga de satisfacción [...] cuando se puso a buscar las chalonas para estudiarlas, encontró que

faltaban tres, tuve que decirle [...] ¿y quién se ha quejado de cólico?, ¿nadie se ha quejado?, me abrazó fuerte y se puso a reír como un loco..." (p. 109).

Para terminar este muestrario es necesario tener en cuenta el humor popular y carnavalesco de Candico. Este ha sido analizado por Rondinel, quien ha aplicado las teorías bajtinianas a la novela de Martínez. Según tenemos entendido, Bajtin observó en la obra del novelista francés Rabelais una subversión textual que él denominó carnavalización, basándose en varios elementos críticos y cómicos de la cultura popular de la Edad Media y la literatura del Renacimiento europeo. En otro contexto diferente, Lienhard intentó aplicar estos postulados a la novela póstuma de Arguedas, *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*, llegando a demostrar que había una subversión similar en la oralidad y gestualidad andina y popular (5). Del mismo modo, Rondinel ha interpretado "el relato de *Canto de Sirena* como una imagen ampliada de una comparsa festiva (personajes y hazañas carnavalescas) que celebran el mundo contradictorio, agonizante y renaciente de la vida popular carnavalesca" en la costa (6). De ahí que el humor de Candico esté cargado de referencias en el plano erótico y sexual, el cuerpo grotesco en especial de la mujer aparezca descrito en "Diario de viajes", además la cocina y la medicina están también asociados a lo festivo como se aprecia en "Historia profana". Incluso Candico cumple con el

acto denigratorio en la secuencia donde prueba las heces de Serafina Quinteras en Ingenio, asimismo en la novela ocurre una dislocación jerárquica cuando él golpea a un "blanco", pues el mundo oficial se trastoca y se da una reorganización carnavalesca que brota de esta subversión del orden establecido. Como nuestra intención no es ahondar en este tema, basta con sólo mencionarlo rápidamente.

Lo que sí nos interesa resaltar es que Martínez al utilizar las fuentes populares ha impregnado a su novela de las más diversas y ricas manifestaciones de la cultura popular como son las anécdotas, las creencias, la cocina, los dichos, la medicina folclórica, etc. En el Capítulo anterior se explicó cómo los diferentes grupos étnicos y/o culturales que habitan la costa, han dado lugar a la conformación de una nueva identidad y la creación de una cultura distinta a la oficial. Pero, en realidad, a qué nos referimos cuando hablamos de cultura popular, en opinión de Manuelcha Prado, reconocido cantautor ayacuchano, ésta:

> "no solamente engloba las manifestaciones puramente autóctonas, sino también las manifestaciones que toman elementos occidentales y los aprovechan. La cultura popular es aquella que pertenece a grupos humanos porque expresan su sentir y sus vivencias y en nuestro país podemos considerar dentro de la llamada cultura popular las manifestaciones culturales de los criollos y otros grupos humanos étnicos no Indios. Ahora bien, reconociendo que dentro de la cultura popular están las diferentes expresiones populares, yo sostengo que la piedra angular de la identidad del Perú como Nación es la Cultura India..." (PUEBLO INDIO, 1988: 29).

Al mismo tiempo, como bien dice Miró Quesada, en el

Perú lo popular surge en aquellos espacios de confluencia que se redefinen apuntando a lo nacional (7). Ya se ha demostrado que en la costa ocurre dicha confluencia étnica y/o cultural, entre el hombre negro, mestizo y recientemente el andino, que por su difícil situación socio-económica constituyen los sectores menos favorecidos y marginados de la sociedad rural (ver apartado III.4.). Entonces es ahí donde se da origen a una cultura subalterna, periférica, no-oficial -como desee llamársela- y por lo mismo opuesta a aquella que sí es reconocida por esa sociedad en la cual priman los valores de la clase dominante, de modo que ésta última es considerada como la cultura hegemónica y oficial pero sobre todo occidental (8), con lo que se establece obviamente una nueva dicotomía.

Pero cómo se entiende que el autor de *CS* prefiera las fuentes populares antes que nada. De acuerdo a una declaración que hiciera en una entrevista, él afirma que su "obra no tiene el afán de recuperar una cultura negra, sino popular..." (9). Y al parecer éste no es un planteamiento nuevo si consideramos su participación en el grupo *Narración* en la década del 70, donde se postulaba por una narrativa comprometida con la reivindicación de los sectores populares (ver apartado I.5.). Es decir, Martínez aspira entre otras cosas a mantenerse dentro de esta propuesta, pues sólo un escritor como él, plenamente identificado con lo valores de esta cultura popular (costeña), puede intentar reivindicarla

a través de la literatura.

V.3. Hacia una interpretación

A lo largo de los diferentes capítulos de este estudio hemos abordado muchos aspectos de *CS* de Gregorio Martínez con el fin de contribuir en su conocimiento, aportando algunas claves para su lectura. Es necesario antes de concluir, referirnos al título de la novela. Como ya se explicó, al autor le interesa sobremanera el ritmo y la musicalidad del lenguaje, porque busca una prosa que tenga cadencia. Su novela posee un tono cantable (ver apartado I.3.). Lo que se corresponde en gran medida con el epígrafe siguiente: "Esto, no es una historia, es un canto: en octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas" [p. 11]. En otras palabras, bien se la puede definir como el canto épico del aeda Candico Navarro (10). Pero después de todo qué es ese canto de sirena. Esta es una pregunta que cualquier lector se hace en algún momento al enfrentarse al texto. Por ejemplo, González Vigil propuso resolver la ambigüedad del título considerando las declaraciones de Martínez (11). Al parecer es pertinente revisar dos epígrafes importantes, el ya antes citado y el que se presenta en el epílogo como una creencia popular, a saber: "El aullido de las zorras en celo que vagan sin descanso en las noches no deja escuchar el canto de las sirenas que brota de la mar" (p. 159).

De lo anterior se observa una oposición dialéctica. En

primer lugar, tenemos al zorro(a) que, como se sabe, es un personaje recurrente del discurso andino. Se trata de un animal descrito con adjetivos negativos, que se caracteriza por su astucia; pero que no siempre sale bien librado de sus propias aventuras con el hombre y los otros animales del mundo andino. Este obviamente no es el zorro antropomorfizado o mitológico que se aprecia, por ej., en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, novela póstuma de Arguedas. Más bien es un animal que aúlla. Su voz quejosa y prolongada intenta silenciar el canto de las sirenas, es decir, procura interrumpir esta otra transmisión sonora, impedir que ésta sea oída.

Y en segundo lugar, se tiene a la sirena, un ser mitológico extraído del imaginario occidental. En "El arte narrativo y la magia" de *Discusión* (1932), Jorge Luis Borges explica que ésta ha sufrido un cambio en su forma (12). En un principio era un pájaro de plumaje rojizo y cara de virgen o mujer. Más tarde se la describe con medio cuerpo para arriba de mujer, y en lo restante pez. Esta última imagen es la que se asemeja más a la ilustración de la portada del libro de Martínez. Así aparece en *La Odisea* (Canto XII). Recuérdese que Ulises para oír su canto y no perecer, tapó con cera los oídos de sus remeros y ordenó que lo sujetaran al mástil, porque las sirenas atraían y perdían a los navegantes en la mitología griega. En realidad, son la representación del caos cuya feminidad y voz melodiosa

extravía a quien las escucha.

En ambos epígrafes citados, estos dos seres, el zorro y la sirena, se contraponen. El primero intenta anular al segundo. ¿Por qué?, ¿Qué dice la sirena en su canto? ¿Cuál es su mensaje? Martínez explica que:

> "**Canto de Sirena** está ligada a la creencia de que en octubre aúllan las zorras en celo para que la gente no pueda escuchar el canto de las sirenas que llega del mar. Por otro lado, la novela es un canto de sirena para la burguesía que siempre tiende a apropiarse del arte popular cuando ve que tiene algún valor; inmediatamente lo domestica o lo exalta y lo hace suyo, lo captura (lo que estoy permitiendo posiblemente por el tipo de exotismo o cosa extraña que el libro tiene). También puede entenderse el título como burla, aunque de repente, ya que la burguesía es tan curtida, puede que se solaze con su propio escarnio..." (GONZALEZ VIGIL, 1977: 15).

Esta cita nos lleva a plantear que:

1. Martínez considera que la clase dominante cuando percibe algún valor en el arte popular simplemente lo asimila como suyo. Pues ésta es la que tiene el monopolio del buen gusto e impone los códigos estéticos que consagran una obra de arte. En seguida el autor hace una crítica severa en cuanto al libro como objeto. A éste sólo pueden acceder determinados grupos, los letrados de la sociedad pero sobre todo los consumidores que pueden pagarlo. Como García Canclini señala: "En el sistema capitalista, las obras de arte, como todos los bienes, son mercancías, por lo cual su valor de cambio prevalece sobre su valor de uso" (13).

2. Al mismo tiempo Martínez concibe que el título de su novela tiene por objeto ridiculizar a la clase burguesa. Ya algunos críticos han coincidido en reconocer una actitud contestaria y transgresora en el autor y su obra narrativa (ver apartado I.1.). Por ejemplo, Forgues llamó subversiva a su escritura porque hay "un esfuerzo por traducir los conflictos de clases, y [...] una tentativa de superarlos, venciendo el desorden y la degradación del mundo" (14). Considérese que él no ha tenido ningún reparo en acentuar su filiación personal con los sectores populares (ver apartado V.2.).

Algunos años después, el autor de *CS* al ser interrogado nuevamente sobre el título simbólico de su novela respondió lo siguiente:

> "Si hay una reminiscencia mitológica, como dices tú, ésta se entronca con la realidad. En octubre, en estos pueblos que están a menos de cuarenta kilómetros del mar, los zorros se ponen a aullar. La gente dice que aúllan para no dejar escuchar el canto de la sirena que viene del mar. Entonces el sentido de la obra es muy directo. Siempre se ha creído que el canto de sirena es engañoso. Se dice que no debe escucharse. ¿Por qué no debe escucharse el canto de sirena? Porque en ese canto está el mensaje de liberación de los pueblos. El canto de sirena es la salvación. El aullido de los zorros es la cortina de humo" (FORGUES, 1982: 114).

Esta cita devela la intención del escritor en cuanto al sentido final de la novela. Podemos colegir la idea de que Martínez opta por subvertir el significado de la creencia popular de lo que sería un canto de sirena. Se cree que éste

es engañoso, que extravía a quien lo oye pero no es así; al contrario, éste transmite un mensaje liberador, ya que la sirena es un símbolo de libertad en la mitología de la costa peruana. Entonces cabría replantearse la pregunta hecha al inicio de este apartado, ¿Qué dice ese canto de sirena? Antes se mencionó que el personaje principal de *CS*, Candico, evoluciona y atraviesa varias etapas. La manía por la especulación lo conduce a observar y cuestionar lo observado: su pasado y el mundo que lo rodea. Prácticamente su vida, en constante movilidad por la costa sur peruana, ha sido todo un aprendizaje que ha hecho posible construir una verdad (15). Al final, él alcanza esta verdad sobre sí mismo y su realidad, con lo que afirma su identidad y adquiere una conciencia social (ver apartado IV.4.). Pero es intrascendente si ésta no se comunica a los demás; de ahí que Candico se siente a la entrada de su modesta casa con el propósito de narrar o, mejor dicho, de difundir lo que sabe:

> "me agarré a mi porfía y seguí pegado a ella hasta que tuve un techo donde sombrearme y estos troncos viejos, carcomidos por la carcoma que los he puesto ahí aunque sea para que hagan bulto y esto no se vea tan sólido y ya siquiera con esa simulación alguien venga y se recueste y la más pequeña observación, que esta dicen que es la escritura de Dios y miran la enredada huella de la carcoma, sea suficiente para que se desate la tertulia y suelte el ovillo sin control para contarles todo lo que he visto desde que salí de Acarí en 1911..." (p. 72).

Luego él pretende transmitir y no callar como aquel personaje anónimo del cuento "El hombre que sabía la verdad" de *TC*. Recuérdese que éste visita un solitario pueblo costeño y descubre poco a poco la vida estancada y marginal

de sus habitantes. Al ser consciente de esta realidad pronto abandona el lugar, mucho más antes de lo previsto y sin siquiera compartir su descubrimiento. Está visto que ese no es el caso de Candico quien, después de tantas cavilaciones y toda una experiencia vivida, sabe que el poblador de Coyungo y sus alrededores se halla sumido en una situación de dependencia y explotación que es necesario acabar (ver apartado III.3.). El ha comprendido que la huella del desengaño se observa en los troncos viejos y también en los ojos de la gente, y que todo "tiene que reventar" (p. 153). Acaso sea posible el cambio estructural de la sociedad rural que indirectamente se propone en la novela. Pero esto implica una posición ideológica que al parecer todavía no es clara ni consecuente en la población (16), luego Candico tiene la imperiosa necesidad de compartir la verdad con todo aquel que desee oír su "Canto". Pues para el escritor Martínez "la literatura es una lucha ideológica" (17). Ahora sí se puede arriesgar la interpretación de que *CS* encierra aquel mensaje de liberación ideológica, pero más que nada en la intención del autor por recuperar la voz del sujeto popular costeño, en especial de la minoría étnica negra, y de reivindicar la cultura y la creatividad lingüística de las clases populares.

NOTAS DEL CAPITULO V

(1) Cf. LIENHARD, Martín. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas.* Lima, Ed. Horizonte-Tarea, 1990, pp. 42 - 43.

(2) Cf. FORGUES, Roland. *Palabra viva.* t. I Narradores, Lima, Librería Studium Ediciones, 1988, p. 254.

(3) Véase SANCHEZ LEON, Abelardo (y) PEIRANO, Luis. "Los muertos, a las doce del día, bajan a tomar agua". En: *Quehacer.* Nº 16, Lima, a, 1982, p. 117.

(4) Cf. CAVERO CARRASCO, Ranulfo. *Incesto en los Andes.* Ayacucho, Ed. Wari, 1990, pp. 192-198.

(5) Para mayor información ver BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.* Madrid, Alianza Editorial, 1988; y LIENHARD, Martín. Ver cita 1.

(6) Cf. RONDINEL PINEDA, Sara. *Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en "Canto de Sirena" de Gregorio Martínez.* PUCP, Facultad de Letras, Tesis de Bachiller, Lima, 1993, p. 83.

(7) Véase MIRO QUESADA, Roberto. "Repensando lo popular: dos hipótesis tentativas". En: *Socialismo y participación.* Nº 44, Lima, dic., 1988, p. 4.

(8) Cf. GONZALEZ VIGIL, R. "Gregorio Martínez, Premio 'José María Arguedas'". En: *Suplemento Dominical de El Comercio.* Lima, 20 de feb. de 1977a, p. 15.

(9) Cf. SANCHEZ LEON, Abelardo (y) PEIRANO, Luis. *Ob. cit.* p. 116.

(10) Esta idea es tomada de GONZALEZ VIGIL, R. "Un canto de sirena". En: *Suplemento Dominical de El Comercio.* Lima, 28 de ago. de 1977b, p. 20.

(11) *Ibídem.*

(12) Véase BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa.* vol. 1, Barcelona, Ed. Bruguera, 1985, p. 168.

(13) Cf. GARCIA CANCLINI, Nestor. "Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano". En: *Revista Casa de las Américas.* Nº 89, La Habana, 1975, pp. 106-107.

(14) Véase FORGUES, R. *El fetichismo y la letra.* Lima, Ed. Horizonte, 1986, p. 104.

(15) *Ibidem* p. 95.

(16) Cf. GONZALEZ VIGIL, R. *Ob.cit.* p. 20.

(17) Cf.FORGUES, R. "En Octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas". En: *Quehacer.* Nº 16, Lima, Desco, abr., 1982, p. 108.

CONCLUSIONES

1. *CS* de Gregorio Martínez es un hito singular de la literatura peruana, porque es una novela auténtica e innovadora, sin precedentes en nuestro contexto debido a su experimentación formal, lingüística y técnica.

2. Martínez integró el grupo *Narración*, de orientación marxista, y participó en la recopilación de crónicas y testimonios. Esta experiencia formativa le valió mucho para la creación de su novela.

   CS se publicó en 1977 dentro del contexto histórico-social de la década del 70, cuando la narrativa peruana era de carácter testimonial y de filiación popular.

3. Aunque Martínez utilizó indirectamente los métodos etnológicos como la entrevista, *CS* se diferencia de la literatura de no-ficción, en especial, del género testimonial y la novela-testimonio.

4. *CS* es un texto paradigmático y provocador cuya naturaleza literaria, a la vez caprichosa y esquiva, no

permite que se circunscriba a categorías únicas o géneros tradicionales, pues ésta responde al carácter experimental de la novela contemporánea.

5. La estructura de *CS* es muy funcional. Esta novela está conformada por un conjunto de discursos que pueden leerse independientemente. Pero que van construyendo una vida, una imagen y una realidad.

6. Martínez ha creado un sujeto de enunciación distinto del protagonista real, su primo Candelario Navarro, y al mismo tiempo ha recreado estéticamente su habla popular en la novela.

   CS adopta la forma de un monólogo meditativo que devela la memoria y los estados de conciencia de su personaje principal, Candico.

7. El sentido antijerárquico y el orden distásico de las secuencias narrativas están estrechamente relacionados a la memoria ficcional de Candico. Luego es el lector quien debe ordenarlos y reconstruirlos cronológicamente para comprender la historia personal de Candico y la historia de la Hacienda Coyungo y sus alrededores.

8. Martínez ha usado diferentes recursos expresivos (onomatopeyas, palabras muletas, enfatizadores,

deformaciones fonéticas, etc.), para producir un efecto de oralidad en su novela.

9. El discurso de Candico, basado en un habla popular, posee determinados rasgos distintivos (el léxico, las figuras literarias, la adjetivación, la descripción dinámico-pictórica y los diálogos narrados), que contribuyen a su tono conversacional y característico coloquialismo. Esto demuestra el trabajo artístico que ha realizado Martínez con el lenguaje.

10. Para el autor, *CS* es una orgía lingüística porque intenta rechazar la norma culta y mostrar la riqueza verbal de las clases populares; de ahí que Martínez se incline por la experimentación y la musicalidad de las palabras. Al final, la materia verbal predomina sobre la materia narrativa.

11. En *CS*, la costa (sur peruana) está representada negativamente. Es un espacio de escarnio. También hay un significado semántico subyacente que la relaciona con la muerte.

12. La novela presenta una sociedad rural costeña basada en el Sistema de la Hacienda. Luego se aprecia su evolución histórica, las formas de explotación de la tierra, la organización del trabajo y las relaciones de

dominio entre el hacendado y los peones.

En este Sistema, el hacendado no sólo es el propietario de los medios de producción sino que, además, es quien tiene el control total del proceso de producción agrícola, ya sea de la caña o del algodón.

13. *CS* plantea que en la hacienda costeña existe una composición social de tres niveles: hacendado, administrador o mayordomo, y peones.

El hacendado desde la cúspide de la pirámide social es quien impone sus normas y las reglas del juego.

14. Martínez logra plasmar en *CS* un gran mosaico cultural, donde la convivencia y el rechazo de los grupos étnicos y/o culturales (andino, blanco y negro mestizo), representan a un país en conflicto que no acaba de resolver sus contradicciones internas.

15. Candico es un personaje itinerante. Esa movilidad espacial, el ir y venir por la costa sur peruana, es a su vez la representación de la migración andino-costeña. En *CS* ocurre más bien un viaje bidimensional, uno al interior del personaje y otro hacia la sociedad rural de la costa. Pues la novela trata principalmente de la búsqueda de una verdad sobre una identidad y una

realidad.

16. Candico tiene una particular inclinación por la actividad especulativa. Primero, observa tomando distancia, luego medita y cuestiona lo observado. Su discurso es un conjunto de aforismos, conocimientos y reflexiones sobre las cosas, los hombres y la vida. Esto lo lleva a comprobar que la realidad se presenta bifronte. Hay una realidad auténtica que él reconoce y una realidad falseada donde se niegan los problemas sociales y la crisis de un país.

17. Al final de la novela, Candico comprende que su Movilidad espacial está relacionada con la búsqueda de una verdad en dos sentidos. La primera es acerca de su Ser y lo lleva a la reafirmación de su identidad; en cambio, la segunda es establecer una verdad sobre la realidad que observa, lo que le permite adquirir una conciencia social.

Lo anterior demuestra que Candico es un personaje complejo y multifacético, es además la innovadora caracterización del negro y el explotado. De modo que Martínez gracias a su novela contribuye enormemente en la representación del negro en la narrativa peruana y en la construcción de la imagen global de la realidad nacional.

Por otro lado, la metáfora de la carcoma de los troncos viejos que aparece como una constante a lo largo de *CS*, deja entrever un significado semántico mayor y es la idea de consumación y destrucción del mundo representado, la costa.

18. También *CS* es la expresión de la voz de un colectivo, de la población negro mestiza de la costa sur peruana, que busca su reivindicación por medio del cambio estructural de la sociedad rural.

19. En *CS* Martínez acude a las fuentes populares (las anécdotas, las creencias, la cocina, los dichos, la medicina folclórica, etc.), porque intenta reivindicar la cultura popular (costeña) por medio de la literatura.

20. El título de esta novela hace referencia a la propuesta de un mensaje de liberación ideológica, como sugieren dos epígrafes. Por eso el "Canto" de Candico Navarro trasmite una verdad a la población de Coyungo y sus alrededores, para que asuman una posición ideológica que haga posible el cambio en la estructura de la sociedad rural de la costa. Esto explica el sentido final de *CS* y la intención del autor por recuperar la voz del sujeto popular costeño, en especial de la minoría étnica negra, y de reivindicar la cultura y la creatividad lingüística de las clases populares.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

AFANASIEV, V.
1987 *Manual de filosofía*. Lima, Ed. Latinoamericana.

AMOROS, André
1985 *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra.

ARGUEDAS, José María
1987 *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Lima, Ed. Horizonte.

BACARISSE, Pamela
1990 "Manuel Puig (1932-1990)". En: *Revista Iberoamericana*. Nº 152-153, Pittsburgh, jul.-dic., pp. [1365]-1370.

BAJTIN, Mijail
1988 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial.

BARNET, Miguel
1983 *La fuente viva*. La Habana, Ed. Letras Cubanas.

1984 *Biografía de un Cimarrón* (1966). Madrid, Alfaguara.

BEVERLY, John
1987 "Anatomía del Testimonio". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIII, Nº 25, Lima, 1er. Semestre, pp. 7-16.

BORGES, Jorge Luis
1985 *Prosa completa*. vol. 1 y 2, Barcelona, Ed. Bruguera.

BRAVO, José Antonio
1984 *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*. Lima, Ediciones UNIFE.

1989 *Técnicas narrativas*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú.

CAPOTE, Truman
1980 *A sangre fría* (1965). Barcelona, Ed. Bruguera.

CAVERO CARRASCO, Ranulfo
1990 *Incesto en los Andes*. Ayacucho, Ed. Wari.

COAGUILA, Jorge
1994 "Narración, a veinte años del fin". En: *Culturas*. Suplemento del Diario La República. Lima, 13 de nov., pp. 25-26.

CORNEJO POLAR, Antonio.
1979a "Hipótesis sobre la narrativa peruana última". En: *Hueso Húmero*. Nº 3, Lima, oct.-dic., pp. [45] - 64.

1979b "La Narrativa de Gregorio Martínez". En: *Expreso*. Lima, Viernes 21 de set., p. 10.

1980 "Historia de la Literatura del Perú Republicano". En: *Historia del Perú*. Vol. VIII, Lima, Juan Mejía Baca, pp. 9-188.

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP.

CORNEJO POLAR, Jorge
1977 "Aspectos de la narrativa peruana última". En: *Copé*. Vol. VIII, Nº 20, Lima, pp. [8] - 12.

CUCHE, Dennys
1975 *Poder blanco y resistencia negra en el Perú*. Lima, INC.

DIEZ CANSECO, José
1951 *Obras completas. Estampas mulatas*. t. II, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad.

DUCHENSE, Juan
1984 "Etnopoética y estrategias discursivas en *Canto de Sirena*". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año X, Nº 20, Lima, 2do. Semestre, pp. 189-205.

1987 "Miguel Barnet y el testimonio como humanismo". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIII, Nº 26, Lima, 2do. Semestre, pp. [155]-160.

EL COMERCIO
1986 "Para mí la novela es una travesía declara el escritor Gregorio Martínez". En: *El Comercio*. Lima, Jueves 10 de abr., p. C14 [Publicado sin firma].

ESCOBAR, Alberto
1978 *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima, IEP.

ESPINO RELUCE, Gonzalo
1993 *La literatura oral. Arproximaciones a la literatura de tradicional oral*. Trujillo, Ediciones Tulape.

FORGUES, Roland
1979 *La Sangre en llamas*. Lima, Librería Studium Ediciones.

1982 "En Octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas". En: *Quehacer*. Nº 16, Lima, Desco, Abr., pp. 108-114.

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

1988 *Palabra viva*. t. I Narradores, Lima, Librería Studium ediciones.

1989 "El camino de Damasco: Entrevista a Miguel Barnet". En: *Socialismo y Participación*. Nº 45, Lima, pp. 55-70.

1991 *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Lima, CEDEP.

FREIRE, Luis
1977 "La sirena popular de Gregorio". En: *Runa*. Revista del INC. Nº 6, Lima, Nov.-Dic., pp. 33-35.

FREUD, Sigmund
1988 *Totem y tabú y otros ensayos*. Freud Obras Completas vol. 9, Bs. As., Ediciones Orbis (y) Hyspamerica.

GALVEZ RONCEROS, Antonio
1986 *Monólogo desde las tinieblas* (1976). Munilibros/6, Lima, Municipalidad de Lima Metropolitana.

GARCIA CANCLINI, Nestor
1975 "Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano". En: *Revista Casa de las Américas*. Nº 89, La Habana, pp. 99-119.

GONZALEZ MONTES, Antonio
1981 "´Monólogo desde la tinieblas´. Relato popular y universo cultural negro". En: *Lluvia*. Año III, Nº 8-9, Lima, ago., pp. 73-85.

GONZALEZ VIGIL, Ricardo
1977a "Gregorio Martínez, Premio ´José María Arguedas´". En: *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 20 de feb., pp. 14-15.

1977b "Un canto de sirena". En: *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 28 de Ago., p. 20.

1977c "Poesía y Narración en el Perú, 1960-1977". En: *Runa*. Revista del INC. Nº 5, Lima, ago.-oct., pp. 7-11.

1986 "'Premio Gaviota Roja': Crónica y Canto de Gregorio Martínez". En: *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima, 25 de may., p. 20.

GUIMARÃES ROSA, João
1985 *Gran Sertón: Veredas* (1956). s.c., Editorial Oveja Negra Ltda.

GUTIERREZ, Miguel
1988 "Tierra de Caléndula y la renovación del cuento peruano". En: Prólogo de *Tierra de Caléndula*. Gregorio Martínez. Lima, Peisa, pp. [7]-18.

HUAMAN, Miguel Angel
1994 *Fronteras de la escritura. Discurso y utopía en Churata*. Lima, Ed. Horizonte.

HUANAY, Julián
1968 *Suburbios*. Lima, Ed. Gráfica Labor.

KAPSOLI, Wilfredo
1990, *Rebeliones de esclavos en el Perú*. Lima, ediciones Purej.

LIENHARD, Martín
1990 *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima, Ed. Horizonte-Tarea.

LOPEZ ALBUJAR, Enrique
1973 *Matalaché* (1928). Lima, Peisa, Biblioteca peruana Nº 8.

LUCIANO, Juan Carlos
1988 "Resistencia Cultural y Movimiento negro en el Perú". En: *Pueblo Indio*. Nº 15, Lima, abr., pp. 19-21.

MARIATEGUI, José Carlos
1980 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Lima, Ed. Amauta.

MARTINEZ, Gregorio
1968 "El olor viene de lejos". En: *Fabla*. Año I, Nº 1, Lima, Jun., pp. XI-XVI.

1971a "Antes de las doce". En: *Narración*. Nº 2, Lima, Jul., pp. 2-3 y 15

1971b "La casa de siempre". En: *Creación & Crítica*. Nº 7, Lima, Jul., pp. [10-11].

1974 "El aeropuerto". En: *Narración*. Nº 3, Lima, Jul., pp. 42-45.

1977 *Canto de Sirena*. Lima, Mosca Azul Editores.

1985 *La gloria del Piturrín y otros embrujos de amor*. Lima, Mosca Azul Editores.

1988 *Tierra de Caléndula* (1975). Prólogo de Miguel Gutiérrez. Lima, Peisa.

1990 *Canto de Sirena*. Lima, Periolibros de Página Libre y FCE.

1991 *Crónica de Músicos y Diablos*. Lima, Peisa.

1996 *Carta a Milagros Carazas*. Tampa, miércoles 3 de jul.

MARX, Carlos
1985 *Miseria de la Filosofía*. Moscú, Ed. Progreso.

MATOS MAR, José (Comp.)
1976a *Hacienda, comunidad y campesinado en el Perú*. Lima, IEP.

MATOS MAR, José
1976b *Yanaconaje y reforma agraria en el Perú*. Lima, IEP.

MATOS MAR, José (y) CARBAJAL A., Jorge
1974 *Erasmo. Yanacón del Valle de Chancay*. Lima, IEP.

MILLONES, Luis
1983 "Aproximaciones al estudio de las minorías étnicas en la costa peruana". En: *Cielo abierto*. Vol. VIII, Nº 23, Lima, ene.-mar., pp. 55-60.

MIRO QUESADA, Roberto
1988 "Repensando lo popular: dos hipótesis tentativas". En: *Socialismo y participación*. Nº 44, Lima, dic., pp. 1-6.

ONG, Walter J.
1987 *Oralidad y escritura*. Mexico, FCE.

OVIEDO, José Miguel
1979 "Crítica al Seego". En: *Revista de la Universidad de México*. Nº 34, México, Set., p. 35.

PANTOJA, Mario
1994 "La sensualidad del lenguaje en Gregorio Martínez". En: *Sieteculebras*, Nº 6, Cusco, Jun.-Jul., pp. 4-5.

PORTUGAL, Ana María
1977 "La literatura de no-ficción. ¿La historia es una

novela?". En: *Runa*. Revista del INC. Nº 5, Lima, pp. 12-13.

PUEBLO INDIO
1988 "'La ley está plagada de contradicciones'" (Entrevista a Manuelcha Prado). En: *Pueblo Indio*. Año III, Nº 15, Lima, abr., pp. 28-29 [publicado sin firma].

REIZ DE RIVAROLA, Susana
1989 *Teoria literaria. Una propuesta*. Lima, PUCP.

REYES TARAZONA, Roberto
1981 "Las crónicas de Narración". En: *Cobriza, Cobriza 1971*. Miguel Gutiérrez *et al*. Lima, Ediciones Nueva Crónica, pp. [5]- 13.

RIBEYRO, Julio Ramón
1983 *La Juventud en la otra ribera*. Barcelona, Ed. Argos Vergara.

1994 *La palabra del mudo. Cuentos 1952/1993*. t.I, Lima, Jaime Campodónico ed.

RODRIGUEZ PASTOR, Humberto
1990 "Asiáticos y Africanos y sus identidades culturales en la cultura costeña peruana". En: *Socialismo y participación*. Nº 51, Lima, set., pp. 49-61.

ROMERO, Fernando
1987 *El negro en el Perú y su transculturación lingüistica*. Lima, Ed. Milla Batres.

RONDINEL PINEDA, Sara
1993 *Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en "Canto de Sirena" de Gregorio Martínez*. PUCP, Facultad de Letras, Tesis de Bachiller, Lima.

1995 "El Proyecto literario de Narración". En: *Márgenes*. Año VIII, Nº 13/14, Lima, Nov., pp. 207-226.

RULFO, Juan
1961 *El Llano en llamas*. México, FCE.

1990 *Pedro Páramo* (1955). Lima, Periolibros de Página Libre y FCE.

SANCHEZ LEON, Abelardo (y) PEYRANO, Luis
1982 "Los muertos, a las doce del día, bajan a tomar agua". En: *Quehacer*. Nº 16, Lima, pp. 115-119.

SANTIVAÑEZ VIVANCO, Roger
1977 "Siete preguntas a Gregorio Martínez". En: *Imagen*. Suplemento Dominical de La Prensa. Nº 112, Lima, 22 de may., p. 18.

SHAW, Donald L.
1981 *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Ediciones Cátedra.

SILVA, Max
1980 "La novela de Gregorio Martínez. ¿Canto de sirena o Canto de Sileno?". En: *El Caballo Rojo*. Suplemento Dominical de El Diario Marka. Año I, Nº 22, Lima, 12 de oct., pp. 8-9.

TAMAYO VARGAS, Augusto
1992 *Literatura peruana*. t. III, Lima, Peisa.

TAREA
1981 "Arguedas y el Pueblo de Chimbote". En: *Tarea*. Nº 4, Lima, jun., pp. 75-81 [Publicado sin firma].

TAXA CUADROZ, Elías
1967 *La Costa en la narración peruana. (Antología del cuento)*. Lima, Ed. Continental.

VALENZUELA GARCES, Jorge
1989 *El Grupo Narración. Análisis de una Experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana*. UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Tesis de Licenciatura, Lima.

1995 *La cultura de la marginalidad en la novela peruana de los años 70*. Universidad Complutense, Facultad de Filología, Tesis de Doctor en Filología Hispánica, Madrid.

VERGARA FIGUEROA, César Abilio
1992 "El apodo o la identidad construída". En: AA.VV. *Actas y memorias científicas* (XI Congreso Nacional de Folklore - I Congreso Internacional Andino de Folklore del 19 al 23 de agosto de 1991). vol. II, Huancayo, s.e.

VIDAL, Luis Fernando
1977 "Martínez, Gregorio: Canto de Sirena" (Reseña). En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año III, Nº 6, Lima, 2do. Semestre, pp. 164-167.

1979 "Nuevos narradores peruanos". En: *Lluvia*. Año II, Nº 5, Lima, dic., pp. 15-20.

UNMSM-FLCH
BIBLIOTECA
INVENTARIO 2003

LETRAS
BIBLIOTECA
INV. 2013