



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

Macedo Janto, G. (2007). *Representaciones de la oralidad y de la memoria en Canto de sirena de Gregorio Martínez* [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:

Representaciones de la oralidad y de la memoria en Canto de sirena de Gregorio Martínez

Autor:

Gloria Lizette Macedo Janto

Año:

2007

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

Gregorio Martínez, afrodescendiente, historia, memoria, oralidad, poder, subversión, testimonio.

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

Macedo Janto, G. (2007). *Representaciones de la oralidad y de la memoria en Canto de sirena de Gregorio Martínez* [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

Los trabajos críticos entorno a *Canto de sirena* (1979) se desarrollan en función a su vínculo con el grupo Narración y los comentarios del escritor, antes que en una valoración de la innovación técnica y en su repercusión en el género testimonial. En este marco, la presente investigación tiene por objetivo explicar la novela de Gregorio Martínez como una ruptura dentro de la narrativa peruana y frente al colectivo literario que integró. Con esta finalidad, el primer capítulo nos realiza un estado de la cuestión sobre la obra para problematizar su carácter “testimonial”. En el segundo capítulo, se observa la influencia inicial de Narración y su tránsito hacia una etapa autónoma. En el tercer capítulo, se analiza la representación del sujeto de la enunciación. En el cuarto capítulo, se discute la pertinencia del testimonio como discurso que puede dar cuenta de una verdad.

Palabras Clave: Gregorio Martínez, afrodescendiente, historia, memoria, oralidad, poder, subversión, testimonio.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

(Universidad del Perú, Decana de América)

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Académico Profesional de Literatura



REPRESENTACIONES DE LA ORALIDAD Y DE LA MEMORIA EN
CANTO DE SIRENA DE GREGORIO MARTÍNEZ

Por:

Gloria Lizette Macedo Janto

Tesis presentada para obtener el Título Profesional de

Licenciada en Literatura

Lima

2007



A mi abuelo Fernando Janto, por todo

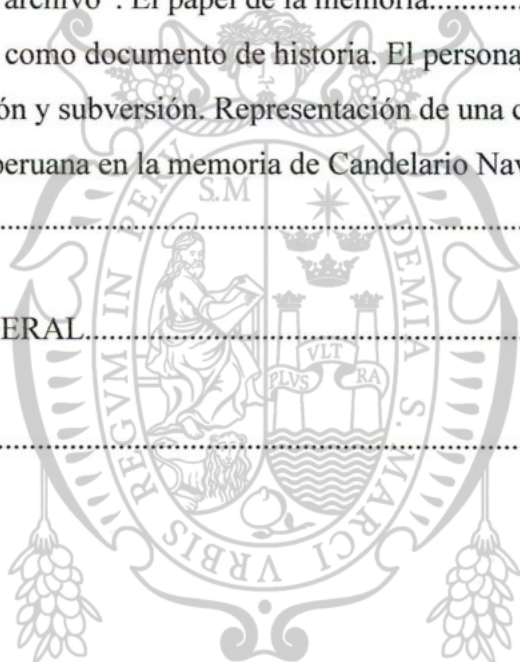


ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
CAPÍTULO I:	
ESTUDIOS PREVIOS Y APRECIACIONES SOBRE <i>CANTO DE SIRENA</i>	10
1.1 <i>Canto de sirena</i> para Gregorio Martínez.....	11
1.2 Estudios previos sobre <i>Canto de sirena</i>	14
CAPÍTULO II:	
VÍNCULOS ENTRE <i>NARRACIÓN</i> Y <i>CANTO DE SIRENA</i>	23
2.1 El grupo <i>Narración</i> y <i>Canto de sirena</i>	24
2.1.1 El grupo <i>Narración</i> y Gregorio Martínez.....	26
2.1.2 La revista <i>Narración</i> y su apertura a nuevos géneros.....	29
2.1.2.1 La literatura para <i>Narración</i>	33
2.1.3 Gregorio Martínez en <i>Narración</i>	40
CAPÍTULO III:	
REPRESENTACIÓN DE LA ORALIDAD Y SU RELACIÓN CON LA ESCRITURA.....	51
3.1 Referencias a la oralidad y a la escritura.....	52
3.2 Representaciones de la oralidad y de la escritura.....	55
3.2.1 La escritura oral.....	55
3.2.2 Uso de la oralidad y el efecto de oralidad.....	57
3.2.2.1 Escribir como se habla. Técnicas de representación de la oralidad	59
3.2.2.2 La técnica narrativa del monodílogo.....	64
3.2.2.3 El narrador de <i>Canto de sirena</i>	65
3.2.2.4 La presencia de un “tú”.....	67
3.2.3 El diario de viajes: uso de la escritura.....	69
3.3 Candelario Navarro y el sector social al que representa.....	73
3.3.1 Representación de lo afroperuano.....	78
3.3.1.1 La ideología de Candelario Navarro.....	81
3.3.1.2 La construcción de una historia personal y colectiva.....	83



CAPÍTULO IV: <i>CANTO DE SIRENA</i> ¿NOVELA TESTIMONIAL O NOVELA DE TONO TESTIMONIAL? EL PAPEL DE LA MEMORIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA.....	85
4.1 Los caminos de la memoria y su relación con la escritura.....	85
4.1.1 Recursos de repetición y ordenamiento de la historia.....	87
4.2 Representación de los actos de habla.....	89
4.2.1 La función del paratexto en <i>Canto de sirena</i>	96
4.2.2 Acerca del testimonio.....	99
4.2.3 El tono testimonial.. ..	104
4.2.3.1 La función testimonial en <i>Canto de sirena</i>	105
4.3 La escritura como “archivo”. El papel de la memoria.....	107
4.3.1 La literatura como documento de historia. El personaje historiador	110
4.3.2 Subordinación y subversión. Representación de una comunidad de la costa sur peruana en la memoria de Candelario Navarro.....	112
CONCLUSIONES.....	118
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	121
Apéndice.....	128





INTRODUCCIÓN

Ha pasado 30 años desde que apareció la primera edición de *Canto de sirena*. El análisis que ofrecemos proviene, en primer lugar, de la admiración que aún suscita su lectura. Y en segundo lugar, del cuestionamiento y problematización de la crítica que la ha estudiado.

¿Por qué es importante *Canto de sirena*? Básicamente, por su variado aporte a nuestra literatura no solo temáticamente, sino desde la técnica narrativa. Elegimos esta novela, entre otros motivos, porque ofrece la representación de un universo particular y exótico, y problematiza en su configuración el discurso testimonial. Pero, sobre todo, porque necesitaba de una revisión que se distancie de las lecturas críticas que parecen

extenderse como un solo brazo que se alarga indefinidamente, causando la malformación del cuerpo del que emana.

Canto de sirena es para nosotros, y esto contradice a parte de la crítica que ha abordado la novela, la ruptura de su autor con el grupo Narración, del que su obra pareciera no desligarse. Como veremos más adelante, la novela está más allá de las propuestas de la revista *Narración*. Y en el campo de la narrativa peruana marca, qué duda cabe, una ruptura. Antes de ella las intenciones de la representación oral habían optado por otros recursos, más fonéticos que léxicos.

Esta tesis tiene como objetivo hacer un repaso por la crítica sobre *Canto de sirena* para ver cómo se ha privilegiado solo algunos aspectos que, tal vez, sin quererlo delimitan el campo de significaciones de la novela. También se propone analizar las representaciones de la oralidad y de la memoria. Y a partir de esos tópicos interpretar algunos de los sentidos de la obra. Por lo tanto, no intentamos explicar todos los significados de *Canto de sirena* ni ahondar en temas ya tratados en otras investigaciones en las que la crítica que ha revisado esta novela, a pesar de no ser muy abundante, en general, no deja de llamar la atención sobre su peculiar estilo, su estructura, el lenguaje, el sexo y los vínculos que la unen con la literatura negra.

Canto de sirena fue la primera novela que publicó Martínez. Antes había dado a conocer el conjunto de cuentos *Tierra de caléndula* (1975). Sus creaciones aparecieron desde 1964 en revistas locales. La primera fue “La preñada” que salió a la luz en la revista sanmarquina de la Facultad de Educación “Garcilaso”. Posteriormente, publica “El olor viene de lejos” (1968), “Antes de las doce” y “La casa de siempre” (1971) y “El aeropuerto” (1974).



También ha dado a conocer el libro *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* (1985), las novelas *Crónica de músicos y diablos* (1991), *Biblia de guarango* (2001) y *Cuatro cuentos eróticos de Acarí* (2004) y el texto de ensayos *Libro de los espejos. Siete ensayos al filo del catre* (2004).

Con *Canto de sirena* (1977) su autor ganó el premio de la II Bienal de novela José María Arguedas otorgado por el grupo Goodyear del Perú en 1976. Cabe mencionar que este no fue el primer reconocimiento que recibió Martínez. Antes, en 1966, había destacado ya en los Juegos Florales de San Marcos. Luego, en 1969, obtuvo el premio de teatro infantil en el concurso que convocaba el Teatro Universitario de la misma casa de estudios. Después, fue reconocido en el certamen organizado por Cuadernos Semestrales de Cuento de Trujillo. Posteriormente, en 1985 *Crónica de músicos y diablos* ganó la IV Bienal de Literatura Gaviota Roja y en el 2002 el autor logró el Premio Copé con su cuento "Guitarra de Palisandro".

Para iniciar nuestro análisis hemos incluido los estudios previos a la novela y los comentarios que hiciera el propio autor respecto de ella, solo para ver cómo la crítica se ha dejado orientar por estos. También, creemos pertinente resaltar la participación de Gregorio Martínez en el grupo y —sobre todo en— la revista *Narración* para ver el vínculo que los unía y analizar a profundidad, cuáles fueron realmente las consecuencias en la obra de creación de este autor. Una de las influencias clave de su participación, tal como lo han señalado varios críticos, se verá en el aspecto temático que desarrolla la novela: la protesta social. Y también en el género de la novela por lo que parece inscribirse en la denominada novela testimonial, caracterización que corresponde al estilo de libros publicados alrededor de la década del 70 y que está relacionada con las crónicas publicadas por *Narración*.



Canto de sirena es una obra que ofrece muchas posibilidades para su análisis, sin necesidad de limitar un discurso político comprometido. Nuestra aproximación se dirige a delinear las características del personaje, el papel que asume y el compromiso que tiene la forma del discurso con la configuración del universo representado.

La primera parte de este trabajo aborda, básicamente, las aproximaciones críticas que se ha hecho respecto a *Canto de sirena*, considerando especialmente los conceptos sobre el carácter genérico de la novela, en los que se pone en evidencia la relación de la novela con la realidad. En ese sentido, la aproximación evalúa cómo se predispone una lectura orientada a entender la novela como vehículo para acceder a lo real. Sin embargo, vemos cómo esto se ve opacado por el carácter “testimonial” que si bien es utilizado, en primer lugar, para demostrar “la verdad” también llena la novela de subjetividades y construcciones personales que se manifiestan en el recuerdo del protagonista, pues el empleo de la memoria no garantiza la verdad.

En el segundo capítulo damos un repaso a la participación de Martínez en el grupo literario Narración. En este grupo y su revista, del mismo nombre, Martínez publica relatos en los que se percibe una marcada preocupación por las clases populares, quienes sufren las consecuencias de la indiferencia de los que regentan el poder. Sin embargo, vemos cómo después —cuando los mismos cuentos que publicó en las revistas Narración se corrigen para la edición de *Tierra de caléndula*— su literatura se distancia significativamente de estos postulados. Si hubiese que hablar de etapas en la narrativa de Martínez podría decirse que la primera está marcada por las premisas de



Narración y luego inicia una segunda etapa más autónoma¹ (susceptible de ser dividida), cuyos límites y características sobrepasan los objetivos de esta investigación.

En el tercer capítulo se estudia al sujeto de la enunciación, sus características particulares y la representación de su discurso. Aquí tomamos en cuenta el origen étnico del narrador y su compromiso con la historia que cuenta.

En el cuarto capítulo analizamos el “tono testimonial” del discurso del protagonista y también las implicancias de este. Se cuestiona el valor de verdad del discurso testimonial y su pertinencia en esta novela. Para ello, abordamos el tema de la memoria y su relación con los discursos de carácter oral.

Con este trabajo pretendemos contribuir a los estudios de *Canto de sirena* y, en general, a la obra de Gregorio Martínez, quien sin duda es un autor de lectura obligada para entender la evolución de nuestra literatura y la manera de representar lo peruano.

Agradezco al profesor Santiago López Maguiña quien me asesoró en la realización de esta tesis, también, a Gregorio Martínez y a todas las personas que contribuyeron con sus lecturas y sugerencias.

¹ Milagros Carazas también divide su obra narrativa en dos etapas, pero ella coloca en la primera a *Tierra de caléndula* y *Canto de sirena*. “Esta es la etapa inicial de la narrativa de Martínez, que se caracteriza por la búsqueda de un lenguaje y mundo propios”. (2005, p. 67).





CAPÍTULO I
ESTUDIOS PREVIOS Y APRECIACIONES SOBRE *CANTO DE SIRENA*

Los escritores latinoamericanos cumplen en la tradición el doble papel de crear y explicar la realidad. Lo primero lo desarrollan a través de sus obras y lo segundo, hablando sobre ellas y acerca del vínculo que tienen estas con su referente. En ese marco, nuestra literatura, la peruana, se ha caracterizado siempre por su tendencia hacia el realismo. Nuestros escritores son, en su mayoría, con su obra y su palabra, portavoces de los sucesos del proceso histórico, de la Historia. Esto obedece a factores sociales y también económicos por los que atraviesa Latinoamérica por lo que, aparentemente, se ve reflejada en su literatura de manera casi mecánica. Sin embargo, a veces, en ese afán de querer entender las representaciones de la realidad a través de la literatura se pone en

riesgo el espacio de la creación, de lo nuevo, lo diferente. Este es el caso de *Canto de sirena*.

1. *Canto de sirena* para Gregorio Martínez

Las opiniones de Gregorio Martínez sobre su obra y su papel como escritor han delineado, en muchos casos, el camino por el cual se ha leído *Canto de sirena*. Aquí las tomamos solo para contrastarlas luego con la crítica literaria que ha recibido su novela y para ver su implicancia. Cabe recordar que los críticos son los intermediarios entre el autor y el público. Además, son los que orientan la selección del canon literario. Raymond Williams afirmaba que “Lo que debemos comprender no es precisamente ‘una tradición’, sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (1980: p. 137). Además, afirmaba que toda tradición, entendida así “Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar” (*Ibid.*, p. 138). Para no llevar a cabo ese proceso de ratificación es que retrocedemos hasta los orígenes de la crítica de *Canto de sirena* y veremos cómo se va armando una lectura parcializada. Cabe aclarar que no consideramos como desacierto las opiniones del autor, pero sí creemos que es arriesgado tomarlas como el primer paso para entender su novela. Puesto que con eso se ha permitido la creación de “una lectura” de *Canto de sirena* que, como veremos más adelante, no es tan coherente como se pretende. Candelario Navarro no es, pues, el héroe que va a reivindicar al poblador negro.



Los comentarios que tomamos de Martínez son los que corresponden a la época inmediata después de la publicación de *Canto de sirena* y muestran una visión particular de la obra de arte y del escritor.

En la entrevista que le hiciera Róger Santiviáñez (1977), Gregorio Martínez se distanciaba de la labor que realiza un antropólogo en relación con la participación de la versión de sus informantes. Para él *Canto de sirena* es: “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” (p.18). Hace hincapié en su papel de creador cuando afirma que: “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” (*Ibid.*). En estas afirmaciones se observa el grado de responsabilidad que asume Martínez, en general, como escritor y, específicamente, como narrador. Si bien reconoce el trabajo artístico acepta, también, que este se elabora sobre la base de un material concreto, tomado de la realidad.

En otra entrevista, esta vez con González Vigil (1977a), a propósito del premio José María Arguedas, Martínez abre la polémica para caracterizar genéricamente a su novela. Él dice: “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” (p. 15). E, incluso, aporta su interpretación personal: “la novela es un canto de sirena para la burguesía que siempre tiende a apropiarse del arte popular cuando ve que tiene algún valor” (*Idem.*). Si a lo anterior se le suma las siguientes consideraciones del novelista: “Creo que el reportaje, la crónica, el testimonio abren una perspectiva amplísima para



poder renovar la novela” (*Idem.*) y, además, se considera su filiación con el grupo *Narración*, cuya propuesta literaria está muy vinculada con asumir una postura política comprometida, vemos pues que hay la pretensión de orientar la interpretación, donde se propugna la reivindicación de las clases populares a través de la literatura.

“Debo aclarar —continúa Martínez— que **Canto de sirena** no es la biografía de Candico, sino, más bien, los grandes discursos que daba sentado en los troncos para explicarse la realidad” (*Idem.*). Esta aclaración es válida no solo para entender el contenido de la novela, sino también para entender los propósitos de su elaboración. Aunque claro está, el producto final no tiene porqué corresponderse con las intenciones de su autor.

En la misma línea, en la entrevista que le hace Nilo Espinoza en 1975, Martínez resalta que: “Para mí, la narración es el reordenamiento crítico de un acontecimiento social, de una anécdota, a veces de un mito [...] Me interesa la problemática de las clases populares, no las angustias o resquemores de la pequeña burguesía, por ejemplo” (*La Prensa*, p. 23). Y aquí la disyuntiva que atraviesa como escritor pero que, aparentemente, soluciona sin problemas:

Yo escribo pensando más en los sectores con mayor nivel de escolaridad. Me pongo en plan de satisfacer en logros estéticos a los llamados sectores cultos. Lo importante es que, aunque no sea leído por sectores populares, mi obra registre la sabiduría popular. Mi obra demuestra a la élite el valor que tiene la cultura popular porque ella es auténtica. (*Ibid.*)

Al margen de lo que las declaraciones de Gregorio Martínez puedan significar para el público lector de su obra, cabe destacar que la crítica ha utilizado estas opiniones como una línea de orientación para interpretar el contenido de la novela, lo cual, no



siempre ha servido para entender los significados de la obra sino, por el contrario, para restringir su campo de representación, como veremos.

1.2 Estudios previos sobre *Canto de sirena*

Toda novela puede ser analizada desde diversos puntos de vista. A *Canto de sirena* se le ha estudiado a partir de su vínculo con “la negritud” (lo “afro”), con el relato etnográfico, con el tratamiento particular del lenguaje, etc, casi siempre asumiendo de antemano que se trata de una novela de tipo testimonial. Sin embargo, haría falta un estudio que considere el aspecto genérico de la novela, es decir, desde dónde parte, para así poder estudiar su significado como propuesta narrativa y su papel dentro de la literatura peruana y latinoamericana.

Aquí haremos una presentación sobre el estado de la cuestión, resaltando los estudios y comentarios que hacen hincapié en el género de la novela. En realidad, los textos sobre literatura negra no son muchos y específicamente la bibliografía sobre la obra de Gregorio Martínez no es abundante. Hemos encontrado los siguientes libros, tesis y artículos que pasamos a comentar tomando en cuenta la distinción en paradigmas que propone Mignolo² (1986), que nos servirá para entenderlos contextualmente:

1. Paradigma semiológico

Mignolo considera que este es el paradigma más “popular” en los estudios literarios. Se fundamenta en la estructura conceptual introducida por Saussure y en la versión semiológica de Ch. Morris. En este paradigma incluye dos tipos de teorías, las lingüísticas-literarias y las del texto literario.

² El cuarto es el paradigma psicoanalítico para el que no hemos encontrados estudios.



Aquí ubicamos el estudio de Eduardo Huárag: *Estructura y estrategias en la narrativa peruana* (PUCP, 2004) donde destaca la representación mediante el tono testimonial de los conocimientos adquiridos por el autor, para lograr que la obra sea una especie de crónica de Coyungo a la que se le añade la característica de ser relato de vida del narrador. Para él la novela “oscila entre un realismo testimonial y el realismo maravilloso” (p. 219).

Jorge Marcone en *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y reinscripción del discurso oral* (PUCP, 1997) pretende demostrar con su análisis que *Canto de sirena* partiendo de lo testimonial —a manera de parodia— no alcanza a configurarse como una novela propiamente testimonial; sin embargo, dice que podría ser considerada una alternativa de este tipo de literatura. Su verdadero aporte radica en su estudio detallado del lenguaje y de su uso en la novela. Presta atención a la manera como se construye la narración y el diálogo. Su mirada es más desde la lingüística que desde la teoría literaria.

Desde una perspectiva más literaria, aunque escueta, Luis Fernando Vidal (1977) hace una distinción importante al resaltar el carácter ficcional de *Canto de sirena* aunque se acerque a la crónica o el testimonio y tenga “proyecciones antropológicas”. (p. 164).

Estas aproximaciones críticas coinciden en resaltar el vínculo con el testimonio. Solo Vidal hará una aclaración acertada al reafirmar el carácter ficcional de la novela, sin pretender categorizarla.



2. El paradigma fenomenológico

Según Mignolo “este paradigma genera dos tipos de teorías que tienen sus bases, respectivamente, en la fenomenología de Husserl y en la hermenéutica de Heidegger” (p. 48). Las primeras serían las teorías de la estructura ontológica de la obra literaria (Ingarden, Martínez-Bonati) y las segundas las teorías de la recepción (Iser, Hirsh, P. Ricoeur).

En el caso de *Canto de sirena* Carolina Ortiz Fernández en *La letra y los cuerpos. Heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas* (1999), indica que *Canto de sirena* se lee como un “testimonio-ficcionalizado”. La autora ensaya un análisis a partir del discurso de poder en la voz de Candelario Navarro. Para ella el discurso testimonial irrumpe contra las categorías eurocéntricas, establecidas previamente para conocer a los personajes negros. En ese sentido la novela es un discurso que fluye entre la ficción y el testimonio y utiliza la escritura de otro como pretexto para su manifestación ya que, según afirma, “Es posible distinguir al testimoniante: Candelario Navarro del sujeto de la escritura que se ocupa de la presencia escrita” (p. 49).

Juan Duchesne en “Etnopoética y estrategias discursivas en *Canto de sirena*” (1984), compara la novela de Martínez con la de Miguel Barnet, distinguiendo los procesos que ficcionalizan a *Canto de sirena* y que la alejan de un trabajo etnográfico; aunque reconoce que deriva de ciertas técnicas de producción discursiva.

También se refiere a la novela, brevemente, Antonio Cornejo Polar (1981) para quien “no sería exacto clasificarla dentro del género de la novela testimonial” puesto que hay en la novela una intención de reelaboración del material documentado:



Aunque la novela conserva el frescor del lenguaje de Candelario Navarro y respeta el contenido de su incansable monólogo, no sería exacto clasificarla dentro del género de la novela testimonial: en su base hay un sutil proceso artístico que hace legible la oralidad más desenvuelta, sin restarle vivacidad, y una voluntad de composición que sin acartonar las libérrimas asociaciones y los imprevistos sesgos del discurso original le confiere una cohesión global y un ritmo unitario. (pp.151-152)

Estas tres aproximaciones cuestionan la voz de la enunciación y tratan de darle un significado. Así, necesitan entender al narrador de la novela como el emisor de una fuente comunicativa, cuyo papel determinará el sentido de la obra.

3. El paradigma sociológico

La mayoría de los estudios se ubican en este paradigma. Aquí “las teorías intentan resolver los problemas y responder a las preguntas que suscitan las relaciones entre el texto y la estructura social” (Mignolo, p. 49).

James Higgins en “El racismo en la literatura peruana” que aparece en *Heterogeneidad y Literatura en el Perú* (2003) resalta la imagen positiva de los negros que se representa en la obra de Martínez. Considera a *Canto de sirena* como novela testimonial donde Navarro es el protagonista y narrador quien se caracteriza porque nunca se ha sentido inferior frente al blanco.

Blas Puentes Baldoce en su libro *Poética narrativa en Canto de sirena de Gregorio Martínez. Estilo, narración e ideología* (New York, 2002) en primer lugar, contextualiza la producción de la literatura de negritud. Luego, valiéndose de la estilística y la narratología explica el carácter ficcional y la autoría de la novela. Resuelve las disyuntivas sobre este asunto demostrando que se trata claramente de una



novela. También analiza recursos de la lengua empleados como técnicas literarias en la obra. Finalmente, hace su mayor aporte analizando la ideología y la historia, para lo cual confronta la voz del narrador con la del autor implícito del texto y destaca la intención que subyace en el texto: “escribir la voz silenciada de la cultura popular”.

Para Françoise Aubes en “La emergencia de una palabra negra” (2002) el narrador se inhibe para cederle el paso al conocimiento popular de la región a la que representa y se convierte así en una voz autorizada para contar la información que ha recogido.

Milagros Carazas en el libro *La orgía lingüística* y Gregorio Martínez de 1998 (que originalmente fue, con otro título, su Tesis de Licenciatura) analiza la novela como representación de un espacio geográfico y humano que es conocido por el autor y en el que el protagonista va a ser un representante de los hombres de la comunidad a la que pertenece. Su estudio está orientado a describir los procesos y técnicas que determinan la verosimilitud de la novela. Diferencia a *Canto de sirena* de la literatura de no-ficción, la cual se preocuparía, hasta cierto punto, de ser fiel a la realidad.

Jorge Valenzuela tiene dos tesis relacionadas con *Canto de sirena*: *El grupo Narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana* (UNMSM: 1989) y *La cultura de la marginalidad en la novela peruana de los 70* (Universidad Complutense: 1995). En la primera, Valenzuela analiza cómo funciona el grupo *Narración* como proyecto literario, describe que tiene un carácter eminentemente realista y el propósito de atraer a la masa popular a través de recursos más accesibles, lo cual tuvo como consecuencia el trabajo con manifestaciones como la crónica y el testimonio. Esa es la herencia que recibiría Martínez, punto fundamental en el caso de



Canto de sirena, donde el testimonio sería un medio para manifestar el contenido de la novela.

En la segunda investigación, en relación con la obra de Martínez, Valenzuela comprueba esa herencia a la que se refería, a partir del eje temático del sujeto marginal en busca de reivindicación social. Analiza la narrativa ideológica y el carácter épico del personaje. También clasifica a *Canto de sirena* como novela-testimonio de índole étnica, aunque se contradice al subrayar que una novela testimonio no es una obra de ficción. El crítico afirma lo siguiente:

Quede claro que una novela testimonio no es una obra de ficción pero que a través de ciertos mecanismos puede acercarse a este campo y que su discursividad está asociada al relato de un hecho verdadero narrado por una persona realmente existente y también, que la veracidad de un testimonio no puede emparentarse con la verdad de la historia debido a múltiples mediaciones que intervienen en su redacción final: ideología, punto de vista, intereses de clase, intencionalidad, etc. (Valenzuela: 1995, p. 115)

En una última aproximación “Márgenes interiores y horizonte social: una aproximación a *Canto de sirena* de Gregorio Martínez” (2005), Valenzuela hace énfasis en el “carácter marginal” de Candelario Navarro y de sus dudas sobre pertenecer o no a la clase social que representa y al pueblo que lo vio nacer. Analiza cómo se inscribe Candico en el estereotipo del discurso colonial sobre el negro y señala que su pasado ya no es tan épico sino, más bien, dramático.

Roland Forgues en *El fetichismo y la letra* (1986) señala que hay un vínculo estrecho entre *Canto de sirena* y la crónica y el testimonio. Asimismo, destaca la intención claramente testimonial del autor de hacer escuchar una voz que tiene como principal objetivo dar a conocer la denuncia.



Además, están las apreciaciones de Ricardo González Vigil quien realiza las primeras aproximaciones a *Canto de sirena* en tres artículos de 1977, año de publicación de la novela. En el primero de ellos resalta que el éxito de la obra “ha confirmado la trascendencia de su producción [de Martínez] y la ha hecho extensiva a las complejas dimensiones de la escritura novelística” (1977a: p. 14).

Posteriormente (1977b), el crítico destaca que “La recreación que hace de los discursos de Candico tiene varios antecedentes notables en Cabrera Infante, Rulfo, García Márquez, Fernando del Paso, etc.” (p. 20). En el último artículo de ese mismo año (1977c) se refiere a *Canto de sirena* como “un experimento —y un testimonio— de gran solvencia” (p. 11). Cabe destacar que ya Miguel Gutiérrez en su prólogo a *Tierra de caléndula* había señalado que: “nos hallamos delante de un escritor diestro en el arte de narrar que, en todo momento, muestra la asimilación creadora —y en esto se diferencia una vez más de los narradores del 50— de la moderna prosa latinoamericana que va desde Borges, Guimaraes Rosa, Rulfo hasta García Márquez, Cabrera Infante y Manuel Puig” (1975: p.14).

En otro artículo, esta vez de 1984, González Vigil, destaca la participación de “informantes reales” en el proceso de documentación de la novela. Enfatiza el trabajo de representación que hace Martínez a través de la figura del protagonista de su novela, un campesino negro.

Después, en 1986, publica dos artículos relacionados con Martínez. De ellos nos interesa el primero, en donde señala que Gálvez Ronceros y Martínez “consiguieron, ahondando el legado de José Diez Canseco, expresar ‘desde dentro’ la mentalidad, la sensibilidad y el lenguaje del campesino negro (o con marcado ingrediente negro) de nuestra costa” (1986a, p.19). Asimismo, afirma que nuestro autor “ha bebido desde niño la óptica popular, nutriéndose de los relatos orales, los cantos, los bailes, las fórmulas



chamánicas... Decidido a servirles de portavoz, de intérprete fiel y profundo, ha librado y sigue librando una ardua batalla con el español ‘culto’ y ‘académico’” (*Idem.*).

Y en 1991 González Vigil en su antología sobre el cuento peruano de 1975-1979 selecciona el cuento de Martínez “La cruz de Bolívar” (que apareció en *Tierra de caléndula*). Allí afirma que el autor: “quisiera favorecer el paso de lo real-maravilloso (potencialmente revolucionario) a la mirada “realista” —vía Marx, Lenin y Mariátegui— del dinamismo social” (p. 332). Como se ve, hay en su crítica siempre el afán de resaltar el carácter realista a pesar de que la novela tenga otras particularidades.

Sara Rondinel de la PUCP en su Tesis *Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en Canto de sirena* (1993) aborda el libro a partir de una perspectiva historicista, resaltando el grado de representación de la realidad de la que proviene el autor y que se manifiesta en el libro. Asimismo, analiza al personaje y su discurso como representantes de la cultura popular con una mirada transculturadora.

Después en “El proyecto literario de Narración” (1995) resalta que *Canto de sirena* es consecuencia del trabajo que se hizo en Narración con las crónicas, pues la novela se teje “a partir de del testimonio real de un campesino negro de la costa sur” (p. 223).

De otro lado, la valoración positiva que hace Sergio R. Franco (2004) de esta novela es a partir de la libertad en el tratamiento de lo erótico, pues para él marca el inicio de “una verdadera aproximación gozosa y literariamente solvente al erotismo” en la literatura peruana.

Como vemos, en la mayoría de las aproximaciones a la novela, se trata de analizar los grados de representación que se corresponden con la realidad que actúa



como referente inmediato. Esto ha permitido que se asuma el texto como si fuera un documento poseedor de la verdad que, además, gracias a los lugares y personajes que en él participan —Chocavento, El Molino, Lima; el APRA, Julio C. Tello— puede ser corroborable en la Historia, especialmente en la de la costa sur del Perú.

No ha habido debate sobre este punto. Y es preciso decir que, así como no se puede descalificar a una obra porque los hechos que narra no se corresponden con la imagen que tenemos de la realidad; tampoco su mérito radica en todos sus posibles “aciertos” respecto de este tema.

Para terminar este capítulo podemos decir que los estudios hechos a *Canto de sirena* revelan una mayor preocupación por explicar el sentido de la obra en su relación con las implicancias sociales. También se interesan por destacar el carácter testimonial de su narrador, enmarcado dentro del contexto social y la reivindicación de las clases populares. Y si ha habido intentos de explicar “la oralidad” de la novela estos no han conjugado, en su análisis, este aspecto con el género de la novela.

Más allá de las coincidencias con hechos del pasado y la mención a personajes reales, incluyendo al propio Candelario Navarro, *Canto de sirena* es una novela en la que confluyen las preocupaciones del narrador latinoamericano, para quien la escritura se convierte, a través de la ficción, en un medio de acción con el propósito de dar su versión de la Historia.





CAPÍTULO II

VÍNCULOS ENTRE EL GRUPO NARRACIÓN Y *CANTO DE SIRENA*

En el capítulo anterior revisamos los estudios críticos elaborados a propósito de *Canto de sirena* de Gregorio Martínez y vimos la tendencia de la crítica a establecer un vínculo entre esta novela y el testimonio o la “novela testimonial” a partir de dos factores: el tema social que forma parte de la novela y la presencia de un narrador “testigo” de los hechos. Aunque, claro, podría decirse que, en cierto modo, todo narrador es testigo de lo que cuenta, veremos cómo la crítica ha asumido una posición muy particular al respecto.

En este capítulo estudiaremos cómo y dónde se origina ese vínculo genérico. Y analizaremos si hay ligazón o no entre *Narración* y *Canto de sirena* y de paso haremos

un trabajo de metacrítica sobre este punto. Para eso profundizaremos, como la crítica que nos antecede, aunque con otra intención, en las raíces literarias de Gregorio Martínez. La revista *Narración* será el punto de referencia, tanto para analizar el contenido de las primeras publicaciones de nuestro autor como para entender su posición como escritor.

Además, veremos las estrategias narrativas que utiliza el grupo *Narración* del que Martínez formó parte en el segundo y tercer números y cómo estas, y con esto contradecimos los estudios críticos previos, no se vinculan estrechamente con la propuesta narrativa de su novela.

2.1 El grupo *Narración* y *Canto de sirena*

Respecto a este punto Jorge Valenzuela advertía que “El hecho de pertenecer y formarse en este grupo, al que el autor se incorpora en 1971, cuando *Narración* emprendía su segunda época, no fue en nada gratuito ni indiferente si nos atenemos a su obra personal de la que más bien podría decirse, es un producto” (1995, p. 367). Extrapolar la pertenencia al grupo y deducir su influencia eterna en los escritores que formaron parte de él, es darle a *Narración* un carácter mitológico. Si eso fuera así entonces todos los miembros de *Narración* no podrían escapar de él y seguirían utilizando el nombre del grupo del que alguna vez formaron parte como referente inmediato y, es más, sus posiciones políticas no habrían evolucionado con el tiempo. Esto que podría entenderse como una cualidad, sería, más bien, un defecto.

Efectivamente, si alguna coincidencia existe, al menos en el nivel temático, entre *Canto de sirena* y la revista *Narración* es la preocupación social y la apuesta por hacer



escuchar la voz de los marginados. En ese sentido, se podría resaltar —como lo han venido haciendo estudios que preceden a este— la participación de Gregorio Martínez en el grupo Narración y, en consecuencia, destacar, también, la relación que su obra mantiene con las publicaciones que hiciera dicho grupo, ya que su novela *Canto de sirena* (1977), siguiendo la línea de *Narración*, hace suya, entre otros, el tópico de la protesta social.

Sara Rondinel en “El proyecto literario de Narración” (1995) opinaba que:

De todos modos el proyecto contenido en estas crónicas [de Narración] es importante y marcó una pauta en la narrativa peruana, aún no reconocida. Una consecuencia, sin duda, fue la novela *Canto de sirena* de Gregorio Martínez cuya elaboración individual fue de documentación, reelaboración del lenguaje y ficcionalización a partir del testimonio real de un campesino negro de la costa sur. (Subrayado nuestro) (p. 223)

Según lo entienden estos críticos la influencia del grupo será determinante al momento de concebir *Canto de sirena*, pues la novela es una derivación causal de *Narración*. Como hemos visto más arriba esta se inscribiría en la denominada “novela testimonial”, caracterización que corresponde al estilo de libros publicados alrededor de la década del 70, no solo en nuestro país, sino también en Latinoamérica³, pero sobre todo a los intereses literarios de *Narración*, grupo interesado en géneros que recobren la voz del pueblo. Antonio Cornejo Polar (1982) señalaba que es a partir de *Narración* y de las obras que han publicado sus integrantes especialmente durante el 70 que “se puede observar el surgimiento y primera consolidación de una línea narrativa diferente, explícitamente sustentada en el marxismo, que afina y perfecciona el concepto y la praxis del relato social, otorgándole una perspectiva popular” (1982, p. 139). Y, siguiendo esa línea, *Canto de sirena* sería la “realización más plena” (*Ibid.*, p. 140) de la narrativa de carácter popular.

³ Solo como ejemplo: Moema Viezzer (1977) “*Si me permiten hablar...*” *Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* y Ricardo Valderrama y Carmen Escalante (1977) *Gregorio Condori Mamani, Autobiografía*.



2.1.1 El grupo Narración y Gregorio Martínez

En el marco de nuestra historia literaria son pocas las revistas dedicadas exclusivamente a la narración y menos aún los grupos que se identifiquen plenamente con una producción literaria y a la vez social. Aunque esto último puede ser motivo de crítica, también da cuenta de las reacciones de la coyuntura política y de la necesidad de los creadores de participar con su voz en aquello que creen.

Si bien es cierto que Narración, como grupo, tuvo escasa y discontinua producción, vale también decir que su nombre es punto de referencia dentro de nuestra literatura. Se inició con una protesta ideológica bastante definida en las filas del socialismo. Esta propuesta se observa con claridad y de manera creciente en las páginas de los tres números de su revista, también llamada *Narración*, así como en los suplementos y crónicas que dieron a conocer (*Nueva crónica y buen gobierno y Cobriza, Cobriza, 1971*, por ejemplo).

Sus publicaciones y sus acendradas críticas, en defensa de la labor del escritor y en contra de las injusticias sociales, definen al grupo como miembro activo y comprometido con la lucha de clases. Sus ediciones celebran la participación del hombre en la sociedad: "Creemos que el narrador, ser eminentemente social, debe tener conciencia de su realidad y del papel que le toca asumir" (*Narración* Nro. 1, p. 3), dicen en la presentación del primer número de la revista y lo reafirman en la siguiente edición.

Este grupo, y en consecuencia la revista, tiene una clara postura social, en la cual el creador, y en este caso el narrador, debía definirse ideológicamente respecto de su papel en la sociedad; en consecuencia, a través de su escritura, tenía que adquirir un compromiso con el pueblo. Es decir, el narrador era el medio por el cual aquella clase



social constituida por los explotados podían fortificar un pensamiento que tendiese a la liberación que sufren estos por parte de los opresores. Esta idea se entiende al definir la posición del grupo: “COMPRENDEMOS, como narradores revolucionarios, comprometidos con su pueblo, que nuestra tarea es formar, a través de la acción y de la obra creadora, en la conciencia de las clases explotadas, la necesidad urgente de la Revolución” (*Idem.*).

Si bien *Narración* tuvo su primer intento de aparición en 1962-63, con el nombre de *Agua* en homenaje a José María Arguedas, el primer número vio la luz tres años después. Como grupo, solo realizaron tres entregas en 1966, 1971 y 1974, respectivamente. En ellas las preocupaciones literarias y sociales son muy estrechas. De estos dos compromisos, el que interesa en este análisis es el primero, pues *Narración* fue un centro de creación, alrededor del cual se tejieron influencias y confluencias importantes, motivando la actividad literaria que puede verse reflejada aún hoy en las publicaciones que algunos, de los que fueron sus integrantes, siguen haciendo. Cabría mencionar aquí a los siguientes escritores: Miguel Gutiérrez (*La violencia del tiempo* [1991]; *Babel, el paraíso* [1993]; *El mundo sin Xóchitl* [2001]). Antonio Gálvez Ronceros (*Historias para reunir a los hombres* [1988]; *Cuaderno de agravios y lamentaciones* [2003]); Roberto Reyes Tarazona (*Los verdes años del billar* [1986]; *El vuelo de la harpía* [1998]; *La torre y las aves* [2002]) y al propio Gregorio Martínez (*Crónica de músicos y diablos* (1991); *Biblia de guarango* [2001]; *Cuatro cuentos eróticos de Acarí* [2004]).

A lo largo de los años los miembros del grupo *Narración* fueron cambiando. Entre ellos estaban Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez, Hernando Cortez, Antonio Gálvez Ronceros, Vilma Aguilar, Ana María Mur, Augusto Higa, Hildebrando Pérez Huaranqa, Roberto Reyes y Juan Morillo.



Martínez ingresa al grupo para participar en el segundo número de la revista, es decir, se inicia en *Narración* cuando ya conocía por escrito, a través del primer número, las intenciones literarias y sociales del grupo. Vale decir, también, que en cada número de la revista se acentúa el espacio dedicado a lo social y político, alejándose de los intereses propiamente literarios.

La consecuencia de la participación de Martínez la remarcan Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal en su antología *Nuevo cuento peruano* (1984). Ellos eligen de Martínez el cuento “El aeropuerto” cuyo tema es la burla a la autoridad. Los críticos señalan que [algunos escritores apuestan por la internacionalización de su escritura] “mientras que otros, especialmente los ligados al grupo ‘Narración’, legitiman su ejercicio literario dentro de la tradición del compromiso con las causas populares, lo que implica una cierta definición de la audiencia de sus obras” (p. 12).

Este vínculo al que se refieren Cornejo Polar y Vidal va a determinar el camino de la primera lectura que se hace siempre de la creación de Martínez; es decir, hay una tendencia a relacionar la narrativa del autor con el compromiso social “latente” en su contenido.

Desde esta perspectiva, al mismo tiempo, el autor utilizando esta propuesta narrativa apostaría por la identificación por parte del lector. Sin embargo, esto mismo puede convertirse también en motivo de rechazo con aquellos que discrepan no solo con la ideología propuesta, sino con el empleo de la literatura con ese fin. Claro está, que todas estas disquisiciones están al margen del valor literario de la obra.

No hay que confundir al grupo Narración con la revista del mismo nombre. Lo que aquí está en cuestionamiento no es la formación ideológica de los miembros de grupo que, por lo demás, fue en ese sentido inestable. Son pocos los integrantes que permanecieron a lo largo de las tres ediciones, según lo demuestra la revista. Cada uno



de los que en algún momento formaron parte del grupo tendrá su propia versión de su participación, en cambio, los tres números de la revista, permanecerán invariables.

2.1.2 La revista *Narración* y su apertura a nuevos géneros

La preocupación social se trata de manera explícita en *Canto de sirena* en la parte seis, donde Candelario Navarro, el protagonista, encarna en un discurso amargo, una preocupación social clara:

Eso fue. Pero ahora el tiempo se ha ido, ha pasado por encima de nosotros como una mala sombra, y aquí, 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. (Martínez: 1979, pp. 152-153)

Candelario Navarro expresa una preocupación que trasciende lo individual para proyectarse hacia lo colectivo. Con esto no se pretende decir que la obra obedece totalmente a la propugna ideológica del grupo *Narración*, pero habrá que tomar en cuenta que para *Narración* la literatura jugaba un papel importante y como hemos visto en el primer capítulo, en sus propias declaraciones, así también lo entiende Martínez.

Como grupo, *Narración* le dio mucha importancia a la literatura popular lo cual determinó el público al cual se dirigía su proclama de protesta social: “Nosotros, los de la Revista ‘*Narración*’, pertenecemos, por nacimiento, a la capa media urbana; pero, a lo largo de nuestra vida, con nuestra conciencia, con nuestra obra creadora, con nuestra actitud vital, hemos escogido la causa del pueblo” (*Narración* Nro. 1, p. 3). De ese modo, con el fin de acercarse más al pueblo, hicieron uso de recursos como la crónica, el reportaje o el testimonio donde también se pretendía dar cuenta de las luchas populares.



Críticos, como Jorge Valenzuela, ven la influencia del estilo testimonial utilizado por el grupo Narración: “[El testimonio] también en la obra posterior de un escritor como Gregorio Martínez será una presencia central, articuladora de su modo novelesco (*Canto de sirena*) ligada a su ambición de dar cuenta de un referente básicamente popular, y sobre todo, de revitalizar una vertiente de nuestra literatura largamente postergada: la oral” (1989, pp. 194 -195). Si atendemos solo a la relación que guardaría *Canto de sirena* con *Narración* creemos que la novela pertenece y desborda, al mismo tiempo, la incursión en esos géneros mencionados, puesto que, como analizaremos en los capítulos siguientes, el relato se vale de ellos, para representar artísticamente un universo, pero no se limita a su empleo mecánico.

Si empezamos por el conocido proceso de documentación que hiciera Martínez para crear al protagonista de su novela: Candico, vemos que este vínculo ha permitido que *Canto de sirena*, sea leída como novela testimonial y es aquí donde encontramos otro punto de contacto, según la crítica, con el grupo Narración cuyo rasgo importante fue "la búsqueda de nuevas formas de expresión, búsqueda que en su caso estuvo orientada a renovar y enriquecer los transitados caminos del realismo" (Valenzuela: 1989, p. 179).

Cabe resaltar aquí, también, la dualidad que caracteriza a *Narración* y que hereda Martínez: la posición de narrador y defensor social. Estas dos, según aparece en la revista *Narración* y según declara Martínez van de la mano. Como narrador no tomar una postura ideológica respecto de la coyuntura social significa no comprometerse con la necesidad del pueblo y serle indiferente.

Las entrevistas que cediera Martínez demuestran el lazo que lo une a los sectores populares y la posición de clase que determina su ideología y también su narrativa.



En la citada entrevista (1975) con Nilo Espinoza Haro (quien también participó en el número 2 de *Narración*), año de publicación de *Tierra de caléndula*, Martínez expresa su propia visión de narrador ante la realidad y da una opinión que lo liga explícitamente con la propuesta de *Narración*: “[La narrativa] Debe documentar la realidad. La literatura es un reflejo de la realidad. Es un registro... la narrativa debe reflejar las situaciones sociales que se están produciendo en nuestro país” (p. 23).

Y, aclara sobre la contradicción de escribir para las clases populares a pesar de que no serán su público lector: “Lo importante es que, aunque no sea leído por sectores populares, mi obra registre la sabiduría popular. Mi obra demuestra a la élite el valor que tiene la cultura popular porque ella es auténtica” (*Idem.*). Paradójico, ya que uno de sus grandes logros es el trabajo con la oralidad (Capítulo III).

En otra entrevista de 1982, esta vez con Roland Forgues, para la revista *Quehacer*, Martínez dice: “Prefiero asumir por entero la teoría marxista. Con el riesgo de que mi trabajo marche a la zaga de esta teoría” (p. 108), donde se infiere un sacrificio de la materia verbal por proclama de la ideología, porque “... para mí la materia fundamental de la literatura no es el lenguaje sino las ideas. En este sentido lo que vamos a cambiar, lo que vamos a revolucionar, no es el lenguaje sino las ideas” (*Idem.*).

La posición que juega *Canto de sirena* es clave, según la ideología del autor: “¿Por qué no debe escucharse el canto de sirena? Porque en ese canto está el mensaje de la liberación de los pueblos. El canto de sirena es la salvación. El aullido de los zorros es la cortina de humo” (*Ibid.*, p. 114).

Hay entonces en la novela, al menos en la concepción del autor respecto de su obra, la intencionalidad manifiesta de asumir una posición social de defensa de los oprimidos, es decir, hay un autor comprometido. Si siempre se lee desde esa perspectiva



se encontrarán en la novela todas las correspondencias que plantea el autor. Y esto es lo que ha ocurrido con *Canto de sirena*.

Como vemos, la novela parte de una profunda convicción de cambiar la realidad y se forja como un llamado para lograr la liberación. Y, efectivamente, encontramos rastros que provienen desde *Narración*, pero que no debemos tomar mecánicamente. Por eso, cabe aclarar que, a pesar de las intenciones del autor, la novela es mucho más que su deseo de reivindicación de una determinada clase social. Es, además, la aplicación coherente de técnicas narrativas, del efecto de oralidad y del registro de la memoria oral, como analizaremos capítulos más adelante. Literariamente el texto tiene un carácter experimentador y renovador, desde su estructura, su “orden caótico”, ya que "(en *Canto de sirena*), si bien no hay un argumento general, sí existe la intención de que el lector construya la vida, el modo de existencia y la imagen de la realidad del personaje Candelario Navarro" (Vidal, p.165).

Otro aspecto que vincula a *Canto de sirena* con *Narración*, si solo atendemos al estilo creativo, es que la novela contiene rasgos (como el tono testimonial) que se vinculan con la propuesta del grupo literario de incursionar en géneros como el testimonio y la crónica que tenían la intención de recrear la realidad concreta.

Entendida así, nuestra novela en cuestión se sumerge en los ámbitos del realismo, pero a pesar de ello, renueva, desde su configuración, la estructura de la novela como expresión literaria.

Cabe aclarar que, de clasificar a *Canto de sirena* como una novela testimonial, como lo han pretendido algunos estudiosos, se la restringe como propuesta literaria, y también se le niega el carácter ficcional, el proceso de elaboración y de reconstrucción del discurso oral primigenio. Del mismo modo, tampoco se trataría de una novela-



testimonio. Estos “géneros”, además de polémicos, resultan insuficientes para caracterizar toda la novela.

Este es un texto que parte del registro testimonial y se vale de los recursos de un testimonio propiamente dicho, pero muestra características que están más allá de este: la elaboración del peculiar lenguaje que utiliza el protagonista y la acronía del relato, son algunos ejemplos. Estos obedecen a la carga ficcional del texto, lo cual lo aleja de una denominación que restrinja su campo de significaciones y el trabajo artístico que determina su peculiaridad.

2.1.2.1 La literatura para *Narración*

Llama nuestra atención la predilección del grupo por la narrativa, dejando de lado la creación poética. Cómo se justifica en la revista esta elección. Veamos: “POR ESO NUESTRA MISIÓN es aprender del pueblo, para poder escribir, sin equivocarnos, sobre la realidad nacional” (*Narración* Nro. 1, p. 3). Así se comprende su elección por la narrativa en lugar de la poesía, en el entendido de que la narrativa vehiculiza de manera directa las representaciones de la realidad. *Narración* recogerá las primeras obras, los primeros cuentos de sus miembros. Y como todo grupo que edita, será un centro de debate sobre lo literario, sobre lo publicable y lo no publicable.

En 1966 aparece *Narración 1*, Revista literaria peruana, donde la distribución de los temas, permiten verla, efectivamente, como una revista que dedica sus páginas a la creación literaria y en especial a la narrativa.



Aparecen, en primer lugar, las narraciones de Carlos Gallardo, Eduardo González Viaña, Miguel Gutiérrez, Andrés Maldonado, Juan Morillo, Oswaldo Reynoso y José Watanabe: siete en total. Se incluyen, también, textos de Lucien Goldman y Mao Tse Tung. Este último impone su presencia a través de ocho páginas donde habla “Sobre Literatura y arte”. En algún momento de su largo discurso el pensador chino afirma: “Por lo tanto, nuestra literatura y nuestro arte son, primero, para los obreros, clase que dirige la revolución”, con lo que queda sentado de propósito de su presencia en relación con la propuesta ideológica del grupo.

Luego, aparece un reportaje a los críticos literarios Alberto Escobar, Washington Delgado, Julio Ortega, Alfonso La Torre y José Miguel Oviedo (este último no contestó a las preguntas). Las respuestas a las interrogantes dan un panorama sobre cómo se percibe la labor crítica en esos años. Por ejemplo, ante la pregunta “[la crítica] tiene influencia en los lectores?”, Washington Delgado responde: “No soy un crítico profesional; soy un profesor de literatura y la crítica es sólo una parte de mi labor en a cátedra. Ocasionalmente, he publicado artículos críticos en periódicos y revistas especializadas. En todo caso, mi obra crítica, pienso, con cierto optimismo, que ha influido en mis alumnos”.

En la sección “Opiniones comprometidas” se le dedica un espacio a la crítica literaria. Miguel Gutiérrez escribe “Mito y aventura en *La casa verde*” donde llega a juzgar al autor de la novela del siguiente modo: “Y es la ausencia de una concepción coherente sobre la sociedad y la historia lo que a Vargas Llosa ha echado a perder su novela, respetable por el esfuerzo y trabajo de construcción pero que no ha calado en aspectos inéditos de la realidad ni es documento sobre la aventura humana” (*Narración* Nro. 1, p. 30). La exigencia que hace Gutiérrez sobre la correspondencia de la novela



con la realidad lo lleva a afirmar lo siguiente: “Discutible como afirmación abstracta, la oposición a una sociedad injusta debe ser el signo de la narrativa peruana; y me temo que ‘La casa verde’ explote con cierta complacencia hechos y situaciones que sólo merecen la denuncia y el repudio” (*Idem.*). Así la valoración de una novela de la calidad de *La casa verde* está supeditada a sus proyecciones sociales y realistas.

Más adelante en la sección “Situaciones” se da cuenta, a manera de noticia, de acontecimientos sociales. Aparecen “Un pueblo que se defiende con sus propias manos” sobre Vietnam o “¿Qué es la revolución cultural China?”, por ejemplo.

La revista se cierra con “Quince años de narración en el Perú” donde publican una lista de obras publicadas entre 1953 y 1966 y que, al parecer de los editores, “poseen méritos literarios suficientes”, incluso, aclaran que no se han considerados algunos libros a pesar de haber sido premiados oficial o particularmente. Se incluyen en esta lista *Ñahuin* (1953) de Eleodoro Vargas Vicuña, *El cristo villenas* (1956) de Carlos Eduardo Zavaleta, *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, *Los inocentes* (1961) de Oswaldo Reynoso, *Los ermitaños* (1962) de Antonio Gálvez Ronceros y *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa.

Pese a la parcialidad de los comentarios críticos, como ya se ha mencionado, es el primer número de la revista el que le dedica un mayor espacio a la narración y crítica literaria. Pues los números siguientes van a dar un giro apuntando más hacia lo social y político.

En 1971 aparece *Narración 2*, Revista literaria y de opinión que trae consigo la sección suplemento de la Revista *Narración*: Nueva crónica y buen gobierno que dirige Miguel Gutiérrez. Este suplemento, inspirado en Guamán Poma y en su interés por



registrar la realidad de los que no tienen voz, contiene información sobre los sucesos de Huanta y Ayacucho de 1969, y combina el testimonio de campesinos con la noticia. La inclusión de esta sección es determinante en el camino de *Narración*. Cómo se justifica su aparición:

[esta nueva sección] dedicada, de acuerdo a nuestros principios, a dar testimonio de la lucha de clases que se viene librando en la actualidad en el seno de la sociedad peruana.

Pero Nueva Crónica y Buen Gobierno es expresión, también, de nuestra propia lucha por una narrativa realista que corresponde a la etapa actual del proceso por el que atraviesa nuestra patria. Y es tiempo ya que la polémica en torno al realismo rebese el estrecho marco de las especulaciones teóricas.

En este sentido no se puede ser realista en el arte si no se es realista en la vida [...] Y la crónica, el reportaje, el testimonio, el ensayo interpretativo podrán convertirse en géneros que ofrezcan al narrador grandes posibilidades para la expresión literaria y un rico campo para la experimentación técnica y formal. (p. 1)

Así se acentúa la línea de orientación de la revista. Como vemos, el interés por la literatura y el relato de ficción es cada vez menor.

De otro lado, en el cuerpo propiamente de la revista aparecen seis relatos entre cuentos y fragmentos de novelas. Participan Hildebrando Pérez Huaranqa, Augusto Higa, Juan Morillo, Félix Toshihiko, Antonio Gálvez Ronceros y el propio Gregorio Martínez. En relación con el número anterior ha disminuido (en un participante) el espacio dedicado a la creación.

Más adelante aparecen textos de José Carlos Mariátegui precedidos de la presentación de Miguel Gutiérrez quien resalta la posición del Amauta frente al arte:

Ni inocente, ni gratuita, ni apolítica, la obra de arte sirve, en mayor o menor medida (depende de la jerarquía artística de la misma), a una u otra clase social, a una u otra línea política, lo cual, piensa Mariátegui, lejos de considerarse una fatalidad o como un destino trágico, como divagan ciertas mentes hipócritas, es la situación desde donde el artista puede modestamente cumplir su rol histórico. (*Narración* Nro. 2, p. 4)



En este número también se abre la convocatoria al concurso “Nueva crónica y buen gobierno” organizado por la revista *Narración* para obreros y campesinos.

Algunas de las bases para participar en este evento son las siguientes:

2. El concursante deberá presentar un relato testimonio que narre algún acontecimiento que se haya dado dentro de las luchas reivindicativas del obrero o del campesino de nuestro país.
3. Para participar en el presente concurso basta con emplear el lenguaje común y corriente, sin afanes de imitación del lenguaje supuestamente culto.
7. Los trabajos serán publicados en la sección-suplemento “Nueva Crónica y Buen Gobierno” de la revista *Narración*. (p.13)

Se percibe cómo con la sección “Nueva crónica y buen gobierno” y con la convocatoria al concurso, del mismo nombre, el compromiso con las clases populares se hace más fuerte y pretende involucrar a los actores más comprometidos con su causa: el pueblo. No deja de llamar la atención la referencia al lenguaje “culto”. Al parecer los de la revista *Narración* entienden que el lenguaje “común y corriente” está más cerca de representar la realidad de los obreros y campesinos, los invitan a hacer uso de él, a escribir sin artificios y de la manera más directa y transparente. Es como si al dejar discurrir la voz del que escribe, la realidad pueda ser mejor captada. Es tal vez esta concepción de la escritura que va entre la “oralidad” y la “escritura” la que comparte Martínez.

Luego, aparecen reportajes a Alfredo Bryce y a Julio Ramón Ribeyro donde, a través de las preguntas, hay la intención de evaluar el compromiso social de estos narradores. Por ejemplo, la pregunta tres es: “El tratamiento literario de los personajes que participan en la lucha social de clases que se libra en nuestra sociedad, ¿constituye para usted sólo un problema de orden técnico o, además, es un problema que compromete su posición política?”. Alfredo Bryce opta por responder con una reflexión



imparcial sobre la moral del escritor, en tanto que Julio R. Ribeyro confiesa no entender la pregunta, por lo que no da respuesta.

En “Opiniones comprometidas” esta vez Miguel Gutiérrez va a hacer un balance de *Un mundo para Julius*:

Por esta vez, Bryce Echenique ha mostrado sólo talento, incluso mucho talento; la carencia de una clara posición de clase, su ambigüedad, le han restado la audacia necesaria, la perspectiva adecuada para revelar e interpretar este mundo, cuya vida refinada, cegadora, ha sido edificada con traiciones, latrocinios y opresión para nuestro pueblo. Intento, sin embargo, comprender al autor, y pienso que ha querido mantenerse fiel a la visión que un niño pueda tener de las cosas (*Ibid.*, p. 29).

Por su parte Augusto Higa en “Vargas Llosa, la catedral y los demonios” afirma que “Es evidente que no hay objetividad en Vargas Llosa” (*Ibid.*, p. 27).

Este segundo número se cierra con el balance de “Cinco años de narración en el Perú” que abarca los años de 1967 a 1971, donde hacen una importante concesión: “no todas las obras mencionadas coinciden con la línea de la revista [pero] merecen ser estudiadas para descubrir sus raíces de clase y sus posiciones políticas” (*Ibid.*, p. 65).

Vemos pues, que la orientación del grupo se va definiendo en este segundo número y, aunque todavía se dedica espacio a la literatura y a la crítica literaria, a la vez, se va alejando de sus iniciales pretensiones exclusivamente literarias, como pretendía el subtítulo del primer número (Revista literaria peruana) y se convierte más en una revista de opinión que prefiere arriesgar por los acontecimientos del momento.

En 1974 aparece *Narración 3*, Nueva Crónica y Buen Gobierno donde lo que fuera, en el número anterior, solo una sección de la revista ha pasado a constituir parte importante de esta (incluso modifica el nombre de la publicación) y además condiciona el cambio de formato según la intencionalidad ideológica.



Los miembros de *Narración* explican esta transformación en la presentación: “El cambio de formato, el mayor espacio dedicado a la crónica de las luchas de clases en nuestro país y el haber fusionado *Narración* y el suplemento *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, tienen por finalidad llegar, principalmente, a un público de obreros y campesinos”.

En el campo de la creación solo aparecen cinco cuentos, es decir uno menos que en el anterior y dos menos que en el primer número. Incluyen, por ejemplo, “Descenso al socavón” fragmento de la novela *El retoño* de Julián Huanay, quien fue un activo dirigente sindical, y lo explican así: “Consideramos que *El retoño* es una de las pocas novelas proletarias en el Perú. Recomendamos, asimismo, la lectura total de la novela”. También aparecen “Una vida completamente ordinaria” de Miguel Gutiérrez, “Huaitará” de Ricardo Ráez, “Un ascenso en la compañía” de Roberto Reyes y “El aeropuerto” de Martínez, que será motivo de análisis más adelante.

Miguel Gutiérrez aborda nuevamente a “Mariátegui, marxista – leninista” y en la sección opiniones comprometidas se comentan tres novelas: *Lázaro* novela póstuma e incompleta de Ciro Alegría (Oswaldo Reinoso), *Los hijos del orden* de Luis Urteaga Cabrera (Ricardo Ráez) y *La ronda de los generales* de José B. Adolph (Roberto Reyes).

Después de revisar las tres publicaciones se concluye que los números de *Narración* “estuvieron estructurados en función de estos tres grandes temas: crítica marxista, la vigencia del realismo literario, la polémica sobre el compromiso social del escritor” (Rondinel: 1995, p. 210). Y que es a partir de estos puntos que se organiza la estructura y contenido de cada número.



Si bien *Narración* significó un espacio para la nueva narrativa de esos años, sirvió también, al parecer, para que los creadores o críticos tomaran una posición frente a la realidad social. Recordemos que *Narración* no fue solo una revista, fue también un grupo activo, y como tal, sus miembros compartían no solo el gusto por lecturas comunes, sino por pensamientos congruentes con los suyos que los llevaban a hacer declaraciones y acciones consecuentes con su ideología.

2.1.3 Gregorio Martínez en *Narración*

Como dijimos arriba, Gregorio Martínez empieza su participación en el segundo número de la revista *Narración*. Ahí colabora en el consejo de redacción junto con Augusto Higa, Andrés Maldonado, Miguel Gutiérrez, Antonio Gálvez Ronceros, Oswaldo Reynoso, Juan Morillo, Vilma Aguilar, Félix Toshihiko, Nilo Espinoza y Ricardo Ráez.

Martínez también publica su cuento “Antes de las doce”, que aparece inmediatamente después de la presentación de este número (y también será incluido en *Tierra de caléndula* [1975], aunque con algunos cambios significativos. En la revista se anuncia la aparición del libro, pero el nombre tentativo era, inicialmente, como el de uno de los relatos, *Todas las horas*). En este cuento Martínez expone, a partir de una anécdota, una crítica a la sociedad y al capitalismo que afecta a la naturaleza.

Jacinto y su esposa, él amargado, ella acomedida, enfrentan una situación que altera su rutina diaria. Sucede que los chirotes pasaban siempre a las doce, pero el día de los hechos han pasado antes de lo habitual, a la que ellos ya estaban acostumbrados. La



explicación la da Jacinto, con la intención clara de culpar: “Ahora [los chirotes] pasan cuando les viene la gana. Los tiempos están muy distintos desde que los gringos andan envenenado el aire con sus bombas” (Martínez: 1971, p. 3).

Luego de quejarse, y con mal ánimo, augura un nefasto porvenir. “Esto es lo que nos jode”, dijo Jacinto. “El aire”. “¿No sabes que están reventando sus bombas en el Desierto? Pero después será peor porque ahora han empezado a hacer experimentos en el Mar” (*Ibid.*, p. 15). Al final, somos testigos de que este suceso está estrechamente relacionado con la muerte de sus gallinas y su perro.

En este cuento, uno de los primeros que publica Martínez⁴, el narrador se vale de adjetivos para crear la atmósfera⁵ de muerte: “el cielo empezó a desteñirse”, “parecía que de un momento a otro todo se hubiera vuelto al revés”, “azul lavado del cielo”, “el color descolorido del cielo” (*Ibid.*, p. 2) o cuando dice que el cielo parecía “un vidrio opaco, tierroso” (*Ibid.*, p. 3) o estaba “más opaco y desolado que nunca” (*Idem.*).

También hace menciones a situaciones que sirven para anunciar la presencia de la muerte⁶: “su madre, muerta meses atrás cuando los vientos del norte trajeron la maldiansia” (*Ibid.*, p. 2) o cuando el narrador adelanta que “ni siquiera el perro daba señales de vida” (*Idem.*).

Asimismo, el nefasto suceso se anticipa en la descripciones del cuerpo de la esposa de Jacinto. A ella se le va describiendo, paulatinamente, así: “lela”, “la respiración se hacía difícil”, “se movió atolondradamente”, “la duda, el desconcierto, empezaron a paralizarla”, “su respiración era fatigosa” (*Ibid.*, p. 2).

⁴ El primero, “La preñada”, la publicó la revista *Garcilaso* en 1964 y en 1968 aparece “El olor viene de lejos” en la revista *Fabla*.

⁵ Miguel Gutiérrez afirma que “Salvo quizá ‘Agua de caléndula’, cuyo desenlace coloca al lector frente a lo pavoroso, los cuentos de Gregorio Martínez tienden fundamentalmente a la creación de una determinada atmósfera [...] Martínez ha logrado afirmar su objetivo en esta difícil modalidad del cuento raramente cultivada en la narrativa peruana” (1975, p. 15).

⁶ El empleo de este recurso en el tema de la muerte hace recordar al cuento “La paraca” de Abraham Valdelomar.



En este relato todavía no se percibe un tratamiento particular del lenguaje, manifestado en la representación del habla de los personajes. Aquí lo que destaca es el empleo de imágenes que irrumpen a lo largo de la narración, que dinamizan el relato y, además, recrean “fielmente” las escenas a las que se refieren: “luego, con mayor determinación y haciendo alarde de una destreza de cocinero chino, las partió [las papas] en pedazos” (*Ibid.*, p. 2). “Enseguida se puso a restregar con ceniza el fondo de un sartén. Lo hacía con tal dedicación que parecía que en esa tarea estuviera realizando su más caro anhelo” (*Idem.*). “Cerró los ojos y sacudió la cabeza como cuando se quiere espantar el sueño” (*Ibid.*, p. 3).

Respecto del contenido del relato y al margen de la calidad del cuento —nada desdeñable por cierto—, es claro, pues, que hay una intención explícita de crítica social, que se justifica coherentemente a través de la anécdota de la que trata: La muerte de los animales funciona como el anuncio del futuro de las personas víctimas de las acciones de “los gringos”. Las consecuencias, según se lee en el relato, recién empiezan a sentirse.

En cuanto a los cambios que hiciera Martínez a este cuento para la edición de *Tierra de caléndula* (1975) cabe señalar que son sobre aspectos técnicos y también sobre el contenido. Respecto de lo primero, hay cambios en las imágenes que se tiene de los personajes al momento de realizar acciones (“Su cuerpo se puso tenso, luego se distendió”, en lugar de “sintió un estremecimiento”). Pero, sobre todo, se cuida de mejorar la coherencia y lógica interna de sus actos; así antes Estela, por un descuido del autor, se lavaba las manos en el agua en donde había lavado las papas; ahora se las enjuaga en la de papas peladas.



Respecto del contenido, el cuento sí sufre un cambio total. Pues, se han omitido dos momentos clave de la narración. En primer lugar, se omite el comentario que hacía Jacinto sobre los gringos (citado arriba). Y en segundo lugar, se suprime la opinión del mismo personaje, esta vez acerca de la contaminación del aire, se entiende por los mismos “gringos” (citado arriba).

Con estas dos variaciones cambia la orientación de la narración. Así la intención de “crítica social” que señalásemos antes, continúa sí, pero no tiene un objetivo claro. El espacio que “los gringos” ocupaban antes en el nuevo relato ha quedado vacío. Veamos: El primer espacio ha sido reemplazado por el siguiente comentario de Jacinto: “Los tiempos están muy distintos. No ves que a veces hasta los árboles amanecen chamuscados como si les hubiera llovido candela” (Martínez: 1975, p. 81). Y en la segunda ocasión la respuesta de Jacinto es esta: “Nada [...] pero esto tiene que reventar algún día” (*Ibid.*, p. 83).

Se sigue sintiendo la frustración del personaje, solo que la orientación y el objetivo de la crítica parecen no tener destinatario. Esto no causaría mayor problema si no fuera porque las pretensiones realistas del cuento no son consecuentes con acusaciones lanzadas al aire.

En este número Martínez también participa como crítico literario con “Niebla cerrada: otro intento de Zavaleta” donde hace el siguiente comentario: “Por eso la irrealidad del lenguaje, que se hace más notoria porque Zavaleta utiliza la primera persona. De esta manera “nos encontramos frente a un texto que, por estar en primera persona, debería corresponder al paradigma de la lengua oral; pero que sin embargo tiene una sintaxis propia de la lengua escrita” (*Ibid.*, p. 28). Este comentario revela la conciencia que tiene Martínez a propósito de la oralidad en un texto escrito. Este



recurso clave en *Canto de sirena*, será analizado en el capítulo siguiente dedicado a la oralidad.

En el tercer número Gregorio Martínez continúa participando en el consejo de redacción de la revista junto con Miguel Gutiérrez, Ricardo Ráez, Vilma Aguilar, Oswaldo Reynoso, y se suma al grupo Ana María Mur. Nuestro autor también hace lo propio en la sección “Nueva crónica y Buen Gobierno” de julio 1974, conformado también por Miguel Gutiérrez, Vilma Aguilar y Ana María Mur. Esta sección está dedicada a “1971 Gran huelga minera. Un momento en la lucha del proletariado minero” y está compuesta del relato de los hechos, testimonios de participantes y, de vez en cuando, de frases que alientan la huelga, como por ejemplo: “Las flores son muy lindas, pero la vida del minero no es linda, señor gobierno”.

Para dar cuenta de la huelga minera reseñan, por fechas y a manera de noticia, los sucesos de ese movimiento. Se detienen en la fecha central (5 de noviembre) para contar lo que pasó hora tras hora y después relatan los hechos sucedidos ese día en Cobriza y, posteriormente, el 10 de noviembre. Con un tono trágico, una de las muchas frases que acompañan los textos dice: “Un minuto de silencio por los obreros y campesinos que van a morir”.

En el campo de la creación Martínez participa con el cuento “El aeropuerto” cuyo tema es la burla a la autoridad⁷. En este relato, que apareció un año después en *Tierra de caléndula*, primer libro de Martínez, se expone con mayor claridad, en

⁷ Como ya lo mencionamos este cuento fue seleccionado en la antología hecha por Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal (1984).



comparación con “Antes de la doce”⁸ (que apareció en el número 2 de la revista), las diferencias de clase; pero, además muestra una crítica y burla a la burguesía y a todos aquellos que ostentan el poder.

Desde el comienzo se transmite la idea de que el poder es “comprable”. El padre de Napoleón Ponce le ha comprado el puesto de alcalde del pueblo. Así, Napo, desde muy joven —solo tenía diecisiete años— se hace cargo de esa administración.

Los ministros llegarían al pueblo para organizar la actividad minera que había tomado un auge repentino y porque los empresarios habían causado desorden en el manejo de la extracción. En ese contexto, destaca también la oposición entre la presencia de analfabetos en el pueblo y los dos ministros. Por ejemplo, para las proyecciones de películas que se realizan en el pueblo, así éstas sean repetidas, el pueblo acude ceremoniosamente:

La gente sin hacerse mala sangre acudía puntualmente. Los que sabían leer se acomodaban en la platea muy tiosos y bien pagados de su suerte, las orejas taponadas con algodones, y durante el tiempo que duraba la proyección se la pasaban sumidos en un silencio misterioso. Los analfabetos se acomodaban atrás, en la galería de tablas, lo más cerca posible del negro Piringo que era el encargado de leer en voz alta las leyendas que aparecían en la parte inferior de la pantalla. (Martínez: 1974, p. 44).

Sin embargo, también es de notar las diferencias sociales entre los que forman parte del pueblo. Y la confianza de la lectura del “negro Piringo”, así peyorativamente. Esto último puede leerse de dos formas. Primero, es resalta que dentro de un grupo de analfabetos haya alguien que sepa leer y que, además, pueda hacerlo para los demás. Y también plantea el problema de la escritura y “su” oralidad.

⁸ Miguel Gutiérrez en su prólogo a *Tierra de caléndula* menciona a “Antes de las doce” y “El aeropuerto” entre “los cuentos más perfectos del libro” (1975, p. 14).



Siguiendo con el cuento. El problema surge porque las “mujeres de la vida” “vivían y ejercían sus oficios en el aeropuerto”. Ellas también llamadas “sujetas”; o “perendengas” representan el poder, no solo sexual, sino también social. Pues, Napoleón tenía que pensar el modo de convencerlas para que desalojen el aeropuerto, por lo menos, durante la visita de los ministros.

A diferencia de “Antes de las doce” la historia ya no es lineal, se interrumpe la anécdota, por ejemplo, para contar el origen del alcalde. Un detalle que llama la atención es la narración del nacimiento de Napoleón Ponce, muy similar al de Candelario Navarro protagonista de *Canto de sirena*. La madre de cada uno de ellos se ve embestida por fuertes dolores y enfrenta sola esa situación, pues se remarca la ausencia del padre en ese preciso momento. Asimismo, Napoleón nace “chiclán” es decir, con un solo testículo; en oposición a esta carencia, el exceso es representado por el personaje Perico Tresgüevos de *Canto de sirena*. En el primero resalta la decisión y el poder sexual, contrariamente a lo que piensa el pueblo; en cambio, el segundo se envalentona solo cuando bebe y estuvo a punto de ser retratado en una escultura.

La imagen de Napoleón, chiclán, que tiene a cargo la conducción de su pueblo y goza de vigor sexual, junto con la de las prostitutas, presentan un mundo regido por leyes contrarias al “orden”.

En el cuento se menciona de paso y al, parecer, inevitablemente otros asuntos sociales: “Según se supo entonces, el subprefecto consiguió los papelotes en la capital la vez que requerido por sus superiores fue a informar sobre las muy mentadas reuniones de los dirigentes huelguistas de la Marcona tenían en la ciudad” (p. 45).

Tal como ocurrió con “Antes de las doce” este cuento también sufre transformaciones para la edición de *Tierra de caléndula*. Los cambios son, como en el caso anterior, en el aspecto técnico y de contenido. Los del primer tipo permiten ver



mejor desenvoltura del narrador, mayor dominio de los personajes, de los espacios, de las escenas y del orden causal de los hechos.

Respecto del contenido, en el cuento se suprime algunas escenas que en realidad no le aportaban mucho al tema central. Pero, también hay momentos en los que se ha omitido datos que eran importantes, por lo menos para seguir la interpretación que mostrásemos arriba. En primer lugar, y bastaría con ello para ejemplificar lo dicho, se ha prescindido del final cuento, el equivalente a la quinta parte del cuento original. Allí se contaba la llegada de los ministros y el recibimiento que le dieran las meretrices. Con la desaparición de esta escena, queda a un lado la crítica y la burla al gobierno. Las escenas de humor e ironía en el aeropuerto a partir de la presencia de las prostitutas, disfrazadas de “damas” ya no están presentes. El nuevo cuento termina un día antes de la llegada de los ministros, y transmite la sensación de tranquilidad frente a la disyuntiva que se vivía. En este nuevo relato el problema no son los ministros; sino las prostitutas. Una vez planteada la solución (disfrazarlas de anfitrionas), se acaba el cuento. Con este cambio, tan radical, la narración pierde ideológicamente y también en gracia. Aquí otro ejemplo. En la primera versión se lee:

La construcción de una planta por intermedio de una corporación estatal permitiría canalizar el caos de la pequeña minería. Ese era el afán que movía a los ministros y sus asesores. Lo del agua, no. Ya todos sabían que la desviación de las aguas del río Ranramayo hacia el Tierras Blancas, era una promesa manida que se volvería a repetir sólo para ilusionar a la gente (Martínez: 1971, p. 42).

Por el contrario, en la segunda versión los cambios no son solo estructurales, sino de fondo:

Hacia meses los periódicos de la capital venían ocupándose oficiosamente del ambicioso proyecto que tenía el gobierno para instalar una refinería de cobre que terminara con la voracidad de las compañías compradoras y promoviera la pequeña minería [...] El gobierno iba a terminar con eso, porque por algo estaba allí, manejando las riendas del estado. Además no solo se iba a quedar en eso, ya



tenían pensado también instalar una siderúrgica, para que hubiera trabajo y no vivieran acosados por la hambruna (Martínez: 1975, p. 118-119)

Aquí el gobierno es el aliado, no el contrincante. Es más, en esta versión, es su obligación hacer lo que en la primera edición le era condenable.

Paralelamente a los dos últimos números y también durante la década del ochenta el grupo Narración publica sus crónicas, bajo la dirección de Roberto Reyes. Son tres trabajos relacionados con aspectos políticos y sociales coyunturales. “La primera, publicada en 1972 bajo el nombre de *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, denunció las masacres de Huanta y Ayacucho cuando el gobierno decidió suprimir la gratuidad de la enseñanza” (Alicia Andreu: 2002, p.11). La otra crónica *Lucha del magisterio. De Mariátegui al SUTEP* fue publicada en 1979 y dedicó sus páginas a la lucha de los profesores por agruparse.

La última de ellas se llamó *Cobriza, Cobriza 1971* y se publicó en 1981. Participaban en el equipo de investigación Miguel Gutiérrez, Vilma Aguilar, Ana María Mur y también contó con la colaboración de Gregorio Martínez. Trata sobre la huelga de los mineros en contra de la Cerro de Pasco Corporation. Esta crónica fue publicada en 1974 en el número 3 de la revista *Narración, Nueva Crónica y Buen Gobierno* con el título de Gran Huelga Minera.

Roberto Reyes señala en la introducción de esta crónica que “el propósito es pues eminentemente testimonial, objetivo; se busca registrar la historia popular, aquella que es tergiversada, silenciada, ocultada por los cronistas e historiadores oficiales” (p. 11). Allí también indica la confirmación de la poética que guiaba la propuesta ideológica de Narración:



la consigna política literaria esgrimida en el último número de la revista *Narración* se ve plenamente confirmada. Se decía: “La crónica, el reportaje, el testimonio, 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. Con esta práctica, el realismo y la narrativa peruana alcanzarán un nuevo desarrollo”. Y Cobriza, Cobriza, 1971 es un digno ejemplo de la validez de este postulado. (p. 13)

Por su parte, en la presentación “Una huelga, diez años después” Miguel Gutiérrez corrobora la misma idea: “Inspiradas en el venerable Guamán Poma, las Crónicas promovidas por el Grupo Narración surgieron, entre otras razones, para relatar y dar testimonio de las luchas del pueblo peruano en oposición a las versiones que el oficialismo daba de las mismas” (p.17).

Así se le daba un papel importante al escritor en la sociedad de la que forma parte. “De esta manera, sin duda, la Crónica como forma de expresión literaria encontrará el cauce para renovarse en los niveles de lenguaje, técnicas y visión política de la realidad (*Ibid.*).

En el año de aparición de *Canto de sirena* (1977) las tempranas opiniones de Luis Fernando Vidal sobre ella vincularon la novela con los géneros practicados por *Narración*: la crónica y el testimonio. Vidal cita a Martínez cuando este afirma: “Para mí la crónica y el testimonio son formas literarias con igual jerarquía que cualquier otro género, y en determinadas coyunturas político-sociales, incluso más importantes” (1977).

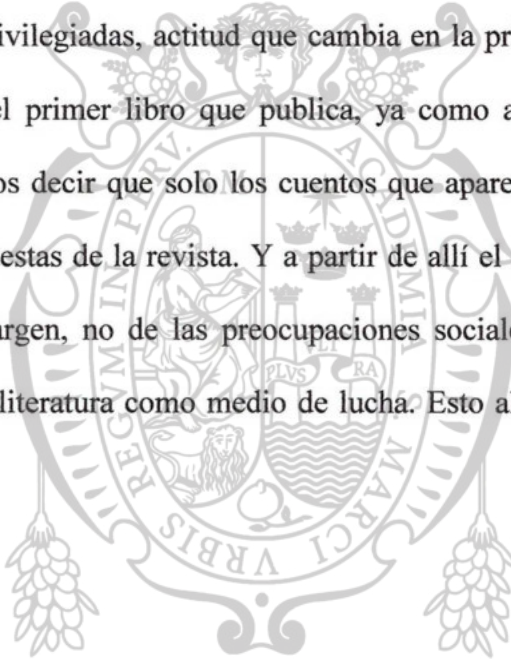
“En efecto (dice esta vez Vidal), la novela —como hay que llamarla y como la llama muchas veces su autor, pese a los escoliastas— se acerca más a la idea de la crónica o del testimonio, pero que se mueve dentro del territorio de lo literario, aun



cuando sus proyecciones antropológicas puedan hacer parecer lo contrario” (*Ibid.*, p. 165).

Es este doble carácter —ficcional y testimonial— el que aparentemente posee *Canto de sirena*. Aquí es donde ejerce influencia la recurrencia a los géneros que fueran practicados en *Narración* los cuales no escapan a la producción narrativa de Martínez y, sin embargo, tampoco la delimitan.

Vemos que la participación de Martínez en *Narración*, ya sea en el equipo de redacción, y sobre todo con sus cuentos, denota una clara actitud de compromiso social con las clases menos privilegiadas, actitud que cambia en la primera edición de *Tierra de caléndula* (1975)⁹, el primer libro que publica, ya como autor independiente. De manera general, podemos decir que solo los cuentos que aparecen en *Narración* están muy ligados a las propuestas de la revista. Y a partir de allí el autor se orienta por una línea de creación al margen, no de las preocupaciones sociales, pero sí de la crítica explícita y el uso de la literatura como medio de lucha. Esto al margen de sus propias declaraciones.



⁹ La edición de Peisa de 1988 conserva los cambios que se hicieron para la edición de 1975.





CAPÍTULO III

REPRESENTACIÓN DE LA ORALIDAD Y SU RELACIÓN CON LA ESCRITURA

Habría que empezar este capítulo haciendo una distinción básica. En *Canto de sirena* un punto lo constituyen las referencias a la oralidad y escritura presentes a lo largo de la novela y otro, el empleo que reciben en el mismo texto estas dos (la oralidad y la escritura), es decir el uso que se hace de ellas. En este último caso se se trataría de las representaciones de la oralidad y de la escritura; es decir, del tratamiento que se les da y de cómo aparecen.

Aquí resulta pertinente incluir el concepto de “literacidad”, entendido del siguiente modo: “A diferencia de alfabetización [que sería el correspondiente de “literacy”] *literacidad* constituye una tecnología que está siempre inmersa en procesos sociales y discursivos, y que representa la práctica de lo letrado no solo en programas

escolares sino en cualquier contexto sociocultural” (Zavala: 2004, p. 10). Las representaciones del uso de la oralidad y de la escritura se insertan en el concepto de literacidad que es vista, según Jean Paul Gee, "como formas de usar la lengua y otorgar sentido tanto en el habla como en la escritura” (En Zavala: 2004, p. 24).

Por ejemplo, la representación de la oralidad, que veremos más adelante, se establece como discurso marco y principal en la novela y toma forma en la estrategia narrativa del monodílogo a partir de los enunciados del protagonista. Luego, Candelario, personaje que al inicio solo habla, da un paso más allá y presenta su propia escritura y con ella se representa a sí mismo. Ya no se trata solamente de “escuchar” la voz de Candico, sino de “leer” su escritura que, a la vez, le sirve como medio para establecer su identidad. Ya no se trata solamente de la representación de la voz de Candico, sino de su escritura que, a la vez, representa su propia voz.

3.1 Referencias a la oralidad y a la escritura

Las referencias a la oralidad que encontramos en la novela son pocas y están vinculadas con las expresiones de la cultura afroperuana y con el carácter y el modo de hablar de su gente. Allí se incluyen, por ejemplo, los relatos de la mamá de Candico. Este refiere sobre el hablar de su madre: “Oyéndola a veces uno se quedaba orillando el río, peor cuando se le daba por hablar en verso, o cuando comenzaba a hilvanar una punta de refranes de la época de las esclavitud” (p. 52). Cuenta, también, que años después conoció a Galagarza, un hombre que tenía las maneras de hablar de su progenitora. La gente por escucharlo con atención hasta abandonaba sus quehaceres.



El relato oral, tan pertinente para entender la novela, va a estar caracterizado con ritmo y musicalidad, y también van a tener presencia en momentos clave como en el cuaderno de anotaciones de Candelario Navarro.

El punto que más nos interesa es la referencia a la escritura, de mayor presencia en la novela. Por ejemplo, se mencionan el libro de urbanidad de Luis Astete, la carcoma (la escritura de Dios), el catecismo de la Santa Trinidad, el de rezo en quechua con letras de pergamino y el cuaderno donde Candelario hace anotaciones, el mencionado “Diario de viajes”.

Se sabe que Candico ha escrito casi once cuadernos de los cuales conserva solo uno; los demás los perdió de diversas maneras: los prestó, los quemó o les dio un uso escatológico. Con esta actitud frente a la escritura se observa que, para Candelario Navarro, su actividad de escritor se convierte en un simple pasatiempo. Él mismo afirma:

La manía de la escribidera, de llevar apunte, la he tenido desde muchacho, no es que esté disvariando de viejo como alguien dijo al verme aquí, en esta mesa, sentado, con lápiz y cuaderno, anotando y llevando la cuenta de todo lo ocurrido y también de lo que no sucedió en el momento que le tocaba suceder, no por vicio y ociosidad, sino que esa es mi costumbre. (1979, p. 58)

Y vemos también que para la comunidad a la que él pertenece esto de la escritura es visto como raro e, incluso, inferior:

yo que llevo nota del goce carnal, un apunte minucioso de todas las mujeres que se avienen al entrevero y se acuestan conmigo, de esas todititas están aquí, en este cuaderno, y cuando la gente me pregunta, ¿qué anota allí don Candelario que todos los días lo vemos escribiendo?, yo les digo, ah, aquí llevo la cuenta de los viajes de agua que me trae Francucho. (p. 59)

Para sus vecinos, la escritura es percibida como algo extraño, de allí la justificación que inventa el personaje, donde relaciona la escritura con una actividad propia de la comunidad donde vive.



Sin embargo, para Candico los libros —y por tanto, la palabra escrita— cumplen el papel de brindar conocimiento: “también quiero una historia y ese otro libro que se llama urbanidad, pero no la de ahora, yo necesito la antigua, esa de Luis Astete, pago aunque sea mil soles por una urbanidad de Astete y encima otros mil por un catecismo de rezo en quechua” (p. 44). Estos libros, además, le recuerdan el pasado, sus días de escuela y sus inicios con la lectura, práctica por la que siempre ha mostrado afición.

Dice Candelario:

Yo tenía 12 años cuando me pusieron al colegio, en El Molino. Todos los discípulos leíamos en los libros de Luis Astete. De ese autor es que necesito tener ahora sus escrituras. Me acuerdo que en sus libros todo aparecía con su dicho y su antedicho, como en un repique. Ese contrapunteo me despertaba algo que yo tenía adentro dormido. Hasta los más marrajos dejaban el vicio, el vicio y la testarudez y se avenían a la lectura. (p. 48)

Es curioso ver cómo ese gusto por la palabra escrita se enlaza muy fuertemente con el ritmo de los párrafos, con su musicalidad, más vinculada a la oralidad que a la escritura, propiamente. La oralidad es el primer paso, es el medio para encontrarle el gusto a la lectura, y con ella acceder al conocimiento. Así, se elige representar la escritura a través de los patrones de la oralidad. En la novela, no se contraponen oralidad y escritura, sino que se complementan.

Si asumimos la novela como la representación de un relato oral —arriesgando la inserción de “El diario de viajes”, que es representación de escritura—, el destinatario del texto sería, en primer lugar, el letrado quien va a reproducir el contenido del discurso oral de Candico. Es decir, la oralidad se impone como un medio para manifestar un discurso que, paradójicamente, encuentra su “salvación” en su transformación en discurso escrito.



De otro lado, para Candico la palabra escrita contiene un mensaje ininteligible que se manifiesta en la escritura de Dios: “ahora que Dios haya escrito en alguna oportunidad sí creo porque quedan muchas señas, ahí está su escritura en las criadillas del carnero... en los troncos dibujados por la carcoma igualmente está clarito la escritura de Dios” (1979, p. 23), “se me enrienden los chicotes de la cabeza de tanto mirar la escritura de Dios que es verdaderamente un enredijo eterno e infinito”. Candico se pasa horas investigando la carcoma, tratando de entender su significado. En momentos como este cuando Candelario discurre en reflexiones, el trabajo que realiza Martínez con su personaje recuerda lo que dice Bajtin de Dostoievski: “[a este] no le importa qué es lo que el héroe representa en el mundo, sino ante todo, que es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo (1993, p. 71). Esto se logra, además, por la visión del protagonista, determinada por la experiencia de los años, por su condición social, económica, pero sobre todo, humana.

3.2 Representaciones de la oralidad y de la escritura

3.2.1 La escritura oral

Elegimos hablar aquí de “escritura oral” y no de “literatura oral”, pues “el término ‘literatura oral’ no dice nada sobre lo que implica acceder a la escritura y pretende excluirlo de la expresión escritural” (Huamán: 1994, p. 37). Nos interesa la escritura del habla, considerando que en *Canto de sirena* se reelabora la voz de un poblador negro de la zona sur del Perú.

Para Antonio Cornejo Polar (1994) “el habla que se pretende representar en la escritura literaria es, precisamente (o al menos en buena parte) la de los que *no* saben



escribir” (p. 173). Esto resulta de importancia en la novela, puesto que, en buena cuenta, Candelario Navarro es un sujeto subordinado que vive bajo las condiciones que le impone el estrato social al que pertenece (pobreza, marginalidad) como lo demuestra su servicio a los hacendados.

Continúa Cornejo Polar afirmando que “Puesto que no saben escribir, *son escritos* por los otros, los intelectuales letrados de las capas medias, que —intenciones aparte— apenas pueden asumir el rol de representantes de lo que de hecho no son” (p. 174). Esto, muy aparte de relacionarse con las intenciones que Martínez tiene como escritor y que vimos en el capítulo anterior, hace que el autor enfrente la disyuntiva de elegir un personaje y con él un lenguaje que ha sido pocas veces representado en la literatura nacional, al mismo tiempo que lo da a conocer no a los otros iguales al protagonista, sino a aquellos que tienen la capacidad de acceder a la lectura.

En *Canto de sirena* se pone de manifiesto un especial empleo del lenguaje que obedece a razones técnicas vinculadas con la representación. Paul Zumthor (1991) ha señalado que “La oralidad no se define por sustracción de ciertos caracteres de lo escrito, de igual modo que éste no se reduce a una transposición de aquélla” (p. 36). En ese sentido, no se trata de una representación mecanizada, sino de la naturalización del lenguaje, a partir de su reelaboración, para lograr un estilo personal del narrador, tal como lo conocemos, desde el inicio de la novela.

En *Canto de sirena* se reconstruye el discurso de Candelario Navarro enunciado en primera persona: “Yo volvía a Coyungo después de treintadós años de andaje y peligardelio, porque en ese entonces, ahorita me sentaba en esta silleta y ya me estaba parando para irme a otra parte, no ves que me entraba una comezón en las patas y todo



lo veía camino” (Martínez: 1977, p. 15). Así, al leer la novela, se accede directamente a los enunciados de Candico.

Si bien Candelario Navarro es el narrador de su propio discurso, dentro de este incorpora otras voces, generalmente pertenecientes al discurso indirecto traspuesto. Veamos un ejemplo: “Amaneciendo lo alcancé, bajando a Jahuay. Arriba todavía sentí que me venía siguiendo, *¿qué quieres?*, me dijo” (Martínez, p. 112) (Cursivas nuestras). Aquí incluye la voz de Volantelacas, cuando este se marchaba hacia Coyungo y Candico iba tras de él, buscando su mismo destino.

Encontramos otros ejemplos cuando narra la escena que provoca el divorcio de Kike Borda: “y entonces ella, su mujer [de Kike Borda], la hija del Presidente, llorando le dijo a su chofer *vamos a Lima donde mi papá, en este momento*” (p. 95) (Cursivas nuestras).

De esa manera, a través de su voz también se tiene el registro de lo demás, de todos los otros personajes que aparecen en la novela. La suya es, pues, la única referencia posible.

3.2.2 Uso de la oralidad y el efecto de oralidad

El lenguaje oral, así como el escrito, funciona a partir de ciertas reglas que permiten su expresión. En el caso del segundo, por ejemplo, están las reglas que impone la gramática de cada lengua. El lenguaje oral, en cambio, es más independiente de este tipo de reglas, pues en él, lo importante es que los interlocutores entiendan lo que se quiere comunicar y no, precisamente, el contenido de lo que se dice. Así, incluso, una frase mal estructurada sintácticamente, tendrá valor por el tono y la modulación de la voz o por los gestos que la acompañan.



Claro está que el lenguaje oral viene cargado de otros elementos que van desde el énfasis en ciertas palabras hasta el empleo de movimientos y gestos que reproducen o afianzan el significado de lo que se expresa verbalmente.

Se llama ilusión de oralidad o “dramatización” del discurso oral a la repetición de su enunciación (Marcone: 1997, p. 113), en donde se supone se “cita” los enunciados originales del discurso. Ya que, tal vez, el lenguaje sea transparente pero su representación no, pues la escritura no es natural. Lo explica Marcone: “La inferencia de un sujeto en una situación comunicativa oral es diferente a la de la lectura del discurso oral inscrito (o la de un discurso oral ficcional) en la medida en que el primero es un sujeto con el cual negocio (y disputo o limito) el espacio de la enunciación, y el segundo es un sujeto que es ‘objeto’ de mi conocimiento” (1997, p. 107). Esto debe tenerse muy en cuenta en el momento de abordar un texto que, como *Canto de sirena*, representa “un discurso oral”, ya que el contrato de lectura que se establece con la novela obliga a tomar cierta postura frente al texto de acuerdo con sus características. No se puede cuestionar las afirmaciones o desaciertos de Candico; en cambio, se puede analizar el universo construido en la novela.

En los llamados textos testimoniales, tipo de discurso con el que se ha vinculado a *Canto de sirena*, este tópico alcanza niveles más relevantes. Como ha afirmado Hugo Achugar (1992): “El llamado ‘efecto de oralidad’ es central al testimonio por otra razón: su contribución al llamado ‘efecto de realidad’” (p. 65). Así el registro de la voz “oral” da paso a la confianza por parte del lector y contribuye a hacer creíble el discurso del protagonista, pues “La permanencia o huella de la oralidad permite generar en el lector la confianza de que se trata de un testimonio auténtico” (*Ibid.*, p. 65) y que tiene como



enunciador a un sujeto, cuya huella en las representaciones de la realidad concreta es perfectamente rastreable.

Este “efecto de oralidad” que trae como consecuencia el “efecto de realidad” ha sido, quizá, el origen del lazo que vincula a *Canto de sirena* con los textos llamados testimoniales, idea que desvirtuaremos más adelante.

3.2.2.1 Escribir como se habla. Técnicas de representación de la oralidad

A lo largo del discurso Candelario Navarro, quien es en todo momento el narrador y protagonista de *Canto de sirena*, se emplean ciertas técnicas que logran crear el efecto de oralidad, las cuales se imponen frente a las marcas de la escritura. Así, se recrea con detalle los mecanismos que se producen en una comunicación oral, aún en las secciones que representan textos escritos como en el cuaderno de anotaciones.

Milagros Carazas (1998) ha señalado la presencia de huellas de oralidad a través de los siguientes recursos: palabras muleta¹⁰ (“no ves que me entraba una comezón”), los enfatizadores (“escuchaba ladrar a los perros, *así*, durmiendo a sobresaltos”), las deformaciones fonéticas (“adetrás” por “detrás”, “pegau” por “pegado”).

También indica los rasgos distintivos en el discurso de Candico que contribuyen con su coloquialismo. Analiza el léxico y encuentra: lisuras (“cojudearon”, “puta”), vocablos eróticos y sexuales (“calata”, “huevos”), vocablos escatológicos (“cacana”, “mierda”), diminutivos (“librito”, “pedacitos”), expresiones populares (“maluco”, “chamuscado”), topónimos y gentilicios (“Chocavento”, “camaneja”), arcaísmos (“aguadija”, “andaje”), neologismos (“escribidera” de “escribir”, “ambicia” de “ambicionar”).

¹⁰ Todos los ejemplos son tomados de Carazas.



Asimismo, destaca la presencia de las siguientes figuras literarias: reduplicación (“año en año”), aliteración (troncos viejos carcomidos por la carcoma), interjección (“¡patatás!”), enumeración (“lo que toca a las mujeres también hay flaca, gorda, alta, bajita, culona, relamida”), símil (“la trajeron metida en un ojo de la arapa como una criatura de pecho”).

Finalmente, indica el uso de otros recursos: adjetivación (“una ceguera negra y oscura”), la descripción dinámico-pictórica (“El sol es de candela, una bola de candela vivita, como los luceros, pero más grande y flameante, con un brillo brillante”) y el empleo de diálogos narrados que nosotros hemos considerado, más arriba, como parte del discurso indirecto traspuesto. Todos estos recursos señalados actúan, pues, como “naturalizadores” de lo oral. Jorge Valenzuela menciona, además, la presencia de localismos, transcripciones fonéticas de ciertos giros, etc. y la deliberada deformación fonética y semántica de ciertas palabras y de sutiles juegos de grafía y puntuación (1995, p. 389).

De otro lado, el protagonista emite su discurso dirigiéndose a un “tú” que lo escucha, al que a veces, incluso increpa: “¿cuál es el enamorado que no es mentiroso?, *enséñemelo* para conocerlo, para verle su traza, no señor, ¿ese?, ese habla hasta de lo que ni siquiera conoce” (*Ibid.*, p. 135). En otros casos se dirige a ese “tú” para hacerle saber sus reflexiones “[el ciego] qué va a enamorarse si por aquí es que entra todo, los ojos son la base” (*Ibid.*, p. 133). Asimismo, el empleo constante de los deícticos (*ese*, *aquí*), que hacen referencia tanto al lugar como al espacio de enunciación, funcionan para enfatizar el discurso de Candelario Navarro y acercar al lector.

Además de los deícticos, cuyos ejemplos aparecen varias veces a lo largo de la novela, hay muchos otros recursos que son utilizados para representar el habla y



contribuyen a lograr el efecto de oralidad. Estos recursos están constituidos por figuras fónicas y gráficas (metaplasmos). Por ejemplo, cuando se lee: “EL AÑO 46 que ahora se me hace una bola de ceniza en la garganta, llegué a Coyungo, ¡Coyuuuuungo! como se dice” (p. 15). Este alargamiento de vocal trata de representar la manera como debe pronunciarse el nombre de la hacienda, según el narrador. Otra técnica simula la manera tal cual fueron dichas las palabras: [Serapio Guzmán, por pretender encabezarse la biblia enterita] “se acostó hoy día y mañana amaneció con la cantaleta de nomecallo nomecallo diosdiosdiós, dios dios, nomecallo nomecallo diosdiosdiós dios dios, nomecallo nomecallo diosdiosdiós dios dios, de arriba para abajo” (p. 93). La repetición de los vocablos sugiere la violencia y terquedad con la que habrían sido pronunciados, acorde con la pérdida de la razón del personaje del que se habla.

Muy temprano, en el prólogo a *Tierra de caléndula* (1975), Miguel Gutiérrez destacó el trabajo artístico de Martínez en “un triple plano: lexical —incorporación de arcaísmos, neologismos, toponimia—, morfosintáctico —quebrantamiento de la sintaxis convencional—, y sonoro —oralidad conseguida por diferentes recursos incluyendo la deformación fonética de las palabras” (p. 16). Ese trabajo artístico ha sido perfeccionado en el caso de *Canto de sirena*, pues explora con mayor solvencia esos planos.

Con relación al trabajo con la palabra, Antonio Cornejo Polar (1989) ha dicho que [en esos textos que están a caballo entre la ficción y el testimonio]: “Ciertamente no se trata de una simple copia del habla popular, pues su propia creatividad impide imitar lo que no es nunca ni estable ni repetido, sino, más bien, de una profunda asimilación de la normatividad productiva de ese lenguaje, lo que exige entender el proceso como un audaz ejercicio de experimentación artística” (p. 197).



Así, la experimentación de Martínez es un modo de representación en el uso del lenguaje que de alguna forma continúa hasta sus últimos libros. Lo vemos en *Cuatro cuentos eróticos de Acarí* y también en *Biblia de guarango*.

Walter Ong (1996) considera que en una cultura oral primaria, el pensamiento y la expresión tienden a ser acumulativos antes que subordinados y analíticos; redundantes y “copiosos”, entre otras características. También afirma que “La redundancia, la repetición de lo apenas dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía” (p. 46). Esto ha sido utilizado en *Canto de sirena* como técnica de representación de una totalidad, ya que la historia está disgregada. El universo total de la novela está fragmentado, el orden en que aparecen los capítulos no dice nada de su importancia para la historia.

Para Ong “La necesidad del orador de seguir adelante mientras busca en la mente qué decir a continuación, también propicia la redundancia”, tal como se observa en algunos pasajes de la novela. “Por lo tanto es mejor repetir algo, si es posible con habilidad, antes que simplemente dejar de hablar mientras se busca la siguiente idea” (p. 47). Este procedimiento ha sido aplicado como técnica narrativa en la novela, lo cual permite que el texto, discursivamente, logre avanzar, así sea sobre la base de repeticiones, y se lea como si, en realidad, se escuchara.

Además, en la representación del discurso de Candico se emplea la fórmula de síntesis, particularmente en dos ocasiones y le sirve al narrador para cerrar el tema del que está hablando, resumiendo todo lo que estaba contando, tal como lo haría un narrado oral.

En el primero resume lo que viene contando tres páginas antes: “ahora estamos trabajando para pagar esa deuda, para pagarle a la Beneficencia Pública de Lima la



herencia que le dejó a su muerte doña Anita Roncagliolo, la viuda de don Enrique Fracchia, el que compró Coyungo para criadero de burros y con eso acumuló tanta fortuna que hay dos colegios que llevan su nombre y un monumento en Nasca y otro en Lima que lo recuerdan y nos echan en cara su filantropía” (p. 96).

En un segundo momento sintetiza la narración del arte de capar, las artes de su prima y su desdén por aprenderlo, asuntos que venía contando con anterioridad: “Ahora me pesa, ahora que no queda nadie en el mundo que sepa ese artificio de capar chancha me pesa no haberle hecho caso a mi prima Carmen del Barrio que era la única especialista que ha existido, la única, y que ya murió y se llevó con ella, adentro del cajón su saber” (p. 130).

Hay también dos momentos, solo como ejemplo, en los que se nota claramente la intención de reproducir el lenguaje oral. El primero se caracteriza por la excesiva presencia de la conjunción “y” (polisíndeton):

Correa que tiene tienda de antigüedades en Lima, en la misma Plaza San Martín, al costado del Hotel Bolívar, que yo sé porque en ese Hotel es donde vivía José Enrique, y cuando he conversado con Correa, él me ha dicho, ahí tengo mi tienda y su hija que anda chiflada con el espiritismo y que una vez vino para que yo la llevara a esa huaca grande que saqué en Chacra Nueva también me contó de su tienda y de toda la plata que botaba en el extranjero. (p. 32) (Cursivas nuestras)

Por el contrario, el segundo ejemplo, evita la representación de la pausa, que marca la coma: “Cuánto daría por ver alguna vez que nace de semilla sembrada en la tierra el plátano la higuera la uva el pepino la ciruela la piña la fresa la pera perilla la granada sangre de Cristo y corona de rey y cuanta planta frutal hay en el mundo que hecha semilla pero no nace” (p. 35).



Estas figuras que operan en el nivel fónico tienen su correspondencia inmediata en el efecto de oralidad y, en consecuencia, en la construcción del personaje como narrador oral.

3.2.2.2 La técnica narrativa del monodiálogo

En sentido estricto lo que gobierna *Canto de sirena* es el monólogo emitido por Candico. Sin embargo, las referencias de este a un tú ausente, vuelven su discurso susceptible de ser categorizado como “monodiálogo”.

En su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1987) Ángel Rama entiende el concepto de monodiálogo así:

Está aquí diseñado el género peculiar del relato de Riobaldo, que Roberto Schwarz reconoció como un habla que nace de un interlocutor que la promueve, en lo que Unamuno hubiera definido sagazmente como un “monodiálogo”. Este interlocutor que nunca habla pero sin cuya existencia el monólogo no se conformaría, aporta la incitación modernizadora que conocemos a través de las formas del “reportaje” para investigar una cultura básicamente ágrafa, que sigue transmitiéndose por la vía oral. (pp. 46-47)

Se desprende de lo anterior que el interlocutor cumpliría la figura del etnógrafo de los discursos testimoniales y es quien escucha el relato y las reflexiones de Candico: “[tú] no ves que en el mundo, en el universo, todo está regido por dominaciones, donde se acaba una, empieza otra” (p. 42); “Ahora que me digan que satanás reina en las tinieblas, eso sí se me acomoda al juicio. Puede, [tú] no ves que satanás también es jediondo” (p. 43). Ese *tú* funciona en la novela como el receptor de su monólogo. El empleo de este recurso contribuye, además, con el efecto de oralidad del texto.

El mismo Rama señala que “bajo la influencia del modelo antropológico se alcanza una forma de resistencia cultural, de preservación de identidad” (1987, p. 86). Como punto de partida y de referencia, podría ubicarse allí la novela de Martínez, ya



que su obra primera está relacionada con la propuesta de reivindicar las clases populares. Aunque, cabe señalar, que la novela alcanza también otros significados, como veremos en el siguiente capítulo.

3.2.2.3 El narrador de *Canto de sirena*

Hamburger hace ver la imposibilidad de algunos fenómenos lingüísticos en los relatos de ficción de tercera persona: “Lo mismo ocurre con el discurso indirecto libre y con el monólogo interior, prácticas discursivas imposibles en un relato no ficcional, puesto que en los enunciados de realidad una tercera persona no puede ser vista más que como objeto y no a partir de su interioridad subjetiva” (Ct. Pozuelo: 1993, p. 101). Esta referencia demuestra que es posible que en la representación del discurso de Candelario aparezcan las voces de otros personajes y sus pensamientos, puesto que, en todo momento, se trata de un relato ficcional.

En *Canto de sirena* el narrador es el personaje que establece el “diálogo” en el cual no se va a obtener respuesta alguna por parte de otro personaje, aunque se pueda saber o deducir su existencia a partir de marcas gramaticales.

Discursivamente, Candelario Navarro habla solo, puesto que su destinatario está ausente de la narración. En sentido clásico, el suyo sería un monólogo que se establece sin ningún marco narrativo que le preceda en la historia (no solamente en el discurso), o sea, ningún narrador presenta el discurso de Candico¹¹.

¹¹ A este fenómeno Chatman llama monólogos dramáticos, que estarían siempre presentes dentro de una narración, “tienen como regla general que un personaje habla con otro personaje, que está callado”. Para él, el marco de la narración se establece con anterioridad para efectos de producción de ese monólogo dramático (1990, p. 186).



No se trata de una “cita”, como manifestación de un discurso directo libre¹² donde se ha omitido la presentación del narrador para dar paso de frente a la voz de los personajes, tal como señala Jorge Marcone (1997). El relato de Candico es autónomo de una presentación, pues se establece directamente: “cuando el monólogo se confunde con la totalidad del relato [...] la instancia superior queda anulada y nos encontramos ante un relato en presente y ‘en primera persona’” (Genette, p. 231). Candico es, así, el sujeto de la enunciación, responsable de todos los enunciados que se hacen en el texto, de los que originalmente le pertenecen y los que reproduce de otros personajes. Es este narrador al que Genette llama autodiegético que, como ocurre en esta novela, convierte la situación narrativa en una situación “paradójica” de una narración “en primera persona” y, sin embargo, omnisciente a veces” (Genette, p. 306). Por eso Candelario no solo recuerda y cuenta lo que le sucedió a él, sino a su comunidad, y también puede incluir en su discurso a los otros diferentes a él: los blancos. Por ejemplo, una vez que los dueños de Coyungo desaparecieron: “Entonces sí que llegó el desbarajuste y Coyungo quedó en el peor abandono, en un punto muerto, convertido en una tierra que nadie podía tocar, sujeta a una especie de maldición, porque solo una maldición pudo haber hecho que Coyungo cayera en manos de la Beneficencia, no ves que no se podía pelear contra ella” (p. 96).

Candelario, como narrador, lo sabe todo y, aparentemente, lo cuenta todo también. Tiene la pretensión de ser transparente en su discurso, aunque solo tengamos su propia versión para corroborar esto. La estructura del texto obliga a creer en su voluntad narradora.

¹² Definición tomada de Gérard Genette.



3.2.2.4 La presencia de un “tú”

Jorge Marcone analiza *Canto de sirena* asumiendo que lo narrado es un discurso directo libre tal como lo define Gérard Genette, en el que se ha obviado a un narrador que presente el discurso de sus personajes. Sin embargo, esta estrategia narrativa no configura propiamente un testimonio, tal como él lo entendería. Lo anterior, en nuestra opinión, no es lo que haría que hablásemos de *Canto de sirena* como si fuera tal. Si algo tiene la novela de testimonio, esto es para nosotros, como veremos en el siguiente capítulo, el tono, principalmente el de denuncia manifiesto en el discurso.

La presencia de la voz narrativa que se dirige a un “tú” como destinatario del discurso en toda la novela, funciona como marco de desarrollo de esta. Incluso, hace que los lectores podamos asumir, en el proceso de lectura, la posición del destinatario (narratario para Genette) que se va configurando en el texto: “por eso el día que la mía [la mula] se descuide la mato para comérmela, no ves que ya está vieja” (Martínez: 1979, p. 27) (Cursivas nuestras). Este es un ejemplo en el que confluyen el narratario y el destinatario final del texto, como sucede en toda la novela e, incluso, en el cuaderno de anotaciones. Este uso del diálogo logra además de un acercamiento entre los que interactúan, la búsqueda de la complicidad con el narrador y la aprobación de lo que se cuenta.

Carlos Pacheco señala que “En la obra de los transculturadores, el segundo participante, cuya existencia y características sólo pueden ser inferidas de las referencias del hablante, es casi siempre el representante de una cultura diferente” (1992, p. 72). En el caso de la novela en cuestión esto funciona para abrir al destinatario un campo cultural que le es desconocido: la historia y pobreza de los campesinos negros, de allí el detalle y la minuciosidad del narrador con respecto a la historia que cuenta. Siguiendo a



Pacheco “el monodílogo puede válidamente interpretarse como una llamada de atención hacia el acercamiento problemático, hacia la toma de contacto conflictiva entre dos universos culturales diferentes, entre dos formas de pensamiento y expresión heterogéneas” (1992: 107). En la novela esto toma cuerpo desde el comienzo hasta el final. La historia de la novela se abre, ya desde el lenguaje que utiliza, como un espacio totalmente diferente, con prototipos de personajes inexplorados y lugares no mencionados antes en nuestra literatura.

En *Canto de sirena* la elección del monodílogo, como modo de comunicación, establece una ruptura con el medio más común que sería el diálogo, el mismo que indica una igualdad entre los participantes (Pacheco, 125). Al emplear esa forma de comunicación se subvierte esta categoría y se llama la atención, inmediatamente, al lector para que escuche (o lea) una voz antes silenciada. Es paradójico, sin embargo, ver cómo la voz del otro es dejada del lado, sobre todo, si este otro —el etnógrafo— sería el que promueve y permite su manifestación, en el caso de ceñirlo a un relato antropológico.

El uso del lenguaje oral es en *Canto de sirena* una manera de subversión, una forma de rebelarse ante ese “poder” que ha gobernado al común de la gente a la que pertenece Candelario Navarro. Es una forma, también, de identificarse con los oprimidos, los “no letrados” y de burlarse de “los blancos”.

Refiriéndose a la idea de transculturación de Rama y a las novelas que la manifiestan, Carlos Pacheco señala que:

Se trata de un conjunto de textos que no sólo ficcionalizan, sino que encarnan en ellos mismos la interacción conflictiva entre universos geográfica, social y culturalmente diversos y contrapuestos [...] Tanto los autores, como los relatos [...] cumplen así un papel de *mediación cultural* entre ámbitos geográficos, grupos sociales y tradiciones culturales distintas y contrastantes. (1992, p. 59)



Es decir, el carácter de su representación está fuertemente ligado con aquello que le da origen y forma. Si en parte *Canto de sirena* —que bien podría considerarse una novela transculturadora en el sentido mencionado arriba— tiene la intención de configurar una protesta, de hacer escuchar la voz de un oprimido, de un ser subordinado, lo logra. Tomamos como ejemplo el momento en el cual Candelario reflexiona sobre una acción colectiva que compromete un cambio de estado respecto a su situación social: “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” (1979: 37).

Así, el uso del lenguaje oral es en *Canto de sirena* una manifestación que emana de la naturaleza del personaje y que se impone en la novela, pues se ha preferido esta alternativa, el monodílogo, antes que, por ejemplo, el empleo único de los cuadernos de apuntes (“El diario de viajes”), que también podrían utilizarse para contar la historia. Con esta última alternativa ya no estaríamos hablando de la voz de Candelario, sino de la representación de su escritura. Por lo tanto, esta elección por el monodílogo no es gratuita ni arbitraria. Por el contrario, obedece a la conciencia del material narrativo como documento literario y su implicancia social.

3.2.3 El diario de viajes: uso de la escritura

El discurso de Candelario, a pesar de estar gobernado, como hemos visto, por una estrategia de efecto de oralidad: el monodílogo, y de valerse de distintos recursos que contribuyen a recrear a oralidad, tiene una especial relación con la escritura. Es en



la sección “Diario de viajes” donde el narrador, hasta ahora oral, va a dar paso al documento que registra su propia palabra.

En esta sección paradigmática, de apenas seis páginas¹³, Candelario Navarro narra haciendo un uso particular de la escritura pues esta también representa un lenguaje oral. La reproducción de este momento de escritura, que interrumpe el “monólogo” de Candico, en lugar de funcionar como oposición con el discurso oral, cumple el papel de resaltarlo.

En este diario de viajes, aunque, en sentido estricto no cuenta el recorrido por lugares, sino que aprovecha para relatar sus aventuras sexuales con distintas mujeres. En el texto se trata este tema matizándolo con momentos de humor.

Aquí Candico narra con detalle más de uno de sus encuentros amorios. Se lee: “En Los Majuelos un viernes 17 de octubre y para mayor garantía pongo mi firma y mi rúbrica como testimonio y fe”¹⁴ (p. 60). Así la escritura toma valor, a partir de la necesidad de reproducir la justificación de la escritura de sus recuerdos.

A propósito de la firma, “Derrida concluye su ensayo [“Firma, acontecimiento, contexto”] haciendo ver cómo la firma, que suele acompañar a la escritura como indicación de su fuente, no es tanto la representación de una presencia como la constatación de una ausencia” (José María Pozuelo: 1993, pp. 89-90). En ese sentido las palabras cumplen la función de afirmar la presencia de una ausencia que en este caso toma la figura de Candelario Navarro y reemplaza su existencia física.

Al igual que la firma, el documento, como expresión de escritura, va a representar la verdad, aquello que es corroborable, en oposición a lo oral que está más relacionado con la actividad especulativa en la representación del habla de Candico. Por

¹³ Ver Apéndice.

¹⁴ La función testimonial del narrador, tal como la desarrollaremos más adelante, también se puede entender en este sentido, es decir, en el de dar fe de algo.



ejemplo, Candelario se dedica por algún tiempo a la búsqueda de su partida porque “no tener un documento era motivo suficiente para que lo trataran a uno como si fuera un estropajo” (p. 148). Consciente de las consecuencias de la ausencia del documento que pruebe su identidad, realiza esa tarea con verdadera preocupación.

En cuanto al uso de la escritura, empieza a citar su cuaderno, el único que le queda de todos los que tenía. Así: “Erlinda Moyano A. *ojona ona* y alta *pelolargo argo* de senos grandes como *melones ones* y soltera de 26 años nacida en *Huayurí urí* que sería de eso que olía a *vinagrillo illo*” (*Ibid.*, p. 60) (Cursivas nuestras). Como se observa, hay un manejo de la escritura para representar la voz de Candico. Su discurso se configura como si estuviera dado bajo las condiciones de un “relato oral”, en el que se repite el sonido último de cada vocablo final (de las que serían oraciones) con el afán de simular el discurso hablado, en los que algunas palabras reciben más énfasis por parte del emisor. Las inflexiones de voz hacen que las oraciones de este texto puedan leerse como versos independientes:

Erlinda Moyano A. *ojona ona*
y alta *pelolargo argo*
de senos grandes como *melones ones*
y soltera de 26 años nacida en *Huayurí urí*
que sería de eso que olía a *vinagrillo illo*

La repetición de la palabra que antecede, a partir de su sílaba más acentuada, marca el ritmo del texto por lo que este prescinde del uso de signos de puntuación y es fácilmente aprehendido. Además, la acentuación le otorga un carácter humorístico que complementa el significado de las palabras de las que se hace eco. Así, de esas cinco palabras, cuatro están referidas a aspectos físicos o sensoriales de la mujer descrita: “ojona”, “pelolargo”, “melones” y “vinagrillo”, con lo cual se exalta su significado.



Veamos otro ejemplo: “Serafina Villegas Alca. camaneja de Camaná medio cuarentona ona y acholada un poco parduzca uzca alta eso sí y con buena anca la encontré que estaba amarrando ando su vaca aca en el carrizal de la toma de Papagayo ayo” (p. 60).

Del mismo modo, este texto puede dividirse del siguiente modo:

Serafina Villegas Alca. camaneja de Camaná
 medio cuarentona ona y acholada
 un poco parduzca uzca
 alta eso sí y con buena anca
 la encontré que estaba amarrando ando su vaca aca
 en el carrizal de la toma de Papagayo ayo

Aunque con menos ritmo que el ejemplo citado anteriormente, las repeticiones en este párrafo tienen la intención también de dotarlo de humor y de contribuir a su lectura musicalmente.

Por otro lado, cuando el narrador–escritor necesita pasar a otra escena, a modo de intersticio, utiliza la fórmula: “panami teoto toto” (*Idem.*, p. 60) y así se sabe que está cambiando de tema o de personaje femenino sobre el cual trata su aventura. El empleo de esta frase —fórmula— evita una escritura estereotipada y también la subtitulación con lo cual permite que la narración continúe.

El uso de la oralidad y de la escritura como prácticas discursivas “están ligadas a visiones de mundo específicas (creencias y valores) de determinados grupos sociales o culturales” (Jean Paul Gee, 2004, p. 24). Por su parte “Scollon y Scollon creen que los patrones discursivos (las formas de usar el lenguaje para comunicarse, ya sea oralmente o por escrito) en distintas culturas reflejan un escenario de la realidad específica o visión del mundo y se encuentran entre las expresiones más fuertes de identidad personal y cultural” (En Zavala, p. 40). Gee además señala que “Estas prácticas discursivas están



integralmente conectadas con la identidad o conciencia de sí misma de la gente que las practica; un cambio en las practicas discursivas es un cambio de identidad” (*Idem.*). Por eso, a determinada idea de mundo equivale un determinado uso de la escritura que lo represente. Entendidos así, el discurso hablado y la escritura de Candelario tienen la función de representar al individuo negro que es él, finalmente.

3.3 Candelario Navarro y el sector social al que representa

Hemos visto que el uso de la oralidad y el uso de la escritura en la novela contribuyen a naturalizar el discurso y las formas de comunicación de Candelario. Además de demostrar el trabajo artístico del escritor, dan cuenta también del carácter del personaje y del contexto en el que este se mueve.

Estos usos están vinculados con la idea de mundo que tiene Candico y que pasamos a analizar. Para él, el mundo es un espacio de conflicto donde hay fuerzas contrarias que constantemente están en disputa.

Las principales diferencias la marcan la clase social y la etnia. Así, la primera distinción la hará entre los blancos poderosos y los no blancos (negros, cholos, chinos) subordinados. Para Candico, los primeros se caracterizan, sobre todo, por el abuso de poder: “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, por esos solos formaban su gremio, su sociedad, se enorgullecían de un supuesto linaje” (p. 137). Esta descripción del blanco viene inmediatamente después de que Candelario narra la situación de conflicto que se vivió en la puerta del prostíbulo —espacio que por lo demás, debería ser el más democrático—. Don Pedro Gabelio prohibía el ingreso de todos los demás mientras él accedía a los favores sexuales que allí se brindaban. Cuando



Candelario, contradiciendo lo ordenado por el don, decidió asomarse, recibió una golpiza de este; frente a la cual reaccionó del mismo modo. Después, tiene que huir porque lo querían capturar. Candico no es sumiso y reacciona cuando ve una injusticia, aunque esta se manifieste en sucesos tan extravagantes como el mencionado en el prostíbulo. Sus actitudes están relacionadas no solo con el dominio del espacio público, sino con el espacio individual y, especialmente, con el ámbito sexual.

En cuanto a la relación con el cuerpo, Candelario Navarro es un sujeto, que apuesta por la libertad y un saludable erotismo, contrario a la de los blancos como Marcela Denegri que vivía en Chocavento, quien tenía la costumbre de llevar al río a Candelario para que este la enjabonara. Además, Candico cuenta un episodio de bestialismo —que también lo coloca a él como un voyeur— “calladito pegué bien el ojo y la veo a doña Marcela Denegri empinada y un poco agachada y el perro que estaba en dos patas adetrás de ella, moviéndose, hundiéndose y sacando el trasero, y las patas que le temblaban y ella arañando la pared del excusado” (p. 127). Nótese que la protagonista de esta escena es, irónicamente, llamada “doña”. Al igual que en el ejemplo anterior, esta distinción que marca la clase social no puede ser superada por el narrador en su relato. Al mismo tiempo, el narrador no es autocrítico en estos dos espacios, básicamente sexuales, pues, sus acciones, también cuestionables, no se someten a juicio de valor.

De otro lado, Candelario Navarro es un sujeto especulativo. Él mismo explica su actitud reflexiva así: “Yo siempre he tenido ese afán de buscar explicación a lo más mínimo, a la menor insignificancia, bastaba que viera algo y ya me entraba la preocupación... Ese apego a la especulación me llevó a preparar tónicos, miel de nabo,



esencia de alfalfa, extracto de guaranga...” (p. 88). Esto lo lleva, respecto de la religión, a manifestar un constante cuestionamiento de la fe, a partir de los patrones en los que se sustenta el catolicismo, que le sirven de reflexión y que deslegitima fácilmente. Candico se pregunta, entre otras cosas, sobre el embarazo de la Virgen María:

ahora tenemos al Padre Eterno, a Jesucristo y a la mamá de Jesucristo, que le decimos la Virgen, aunque si nos apegamos a la estricta verdad no es Virgen nada, ¿acaso ella no ha parido?, ha parido, entonces si ha parido ya no es Virgen, nadie pare del viento, ni la gallina, sabemos muy bien que ese huevo que pone de aire se vuelve agua. (p. 44)

y también sobre la variopinta descendencia de Adán y Eva: se me ocurre que Eva tampoco parió negro, chino, cholo, guineo, ella parió de una sola color..., cómo nos van hacer creer que Eva parió pintado, que digan que fue una cosa de milagro, de divinidad, es otro cantar, y uno a sabiendas que no es cierto dice sí para no contradecir, pero que vengan a asegurarlo con el antedicho que así figura en la historia santa, eso yo no lo acepto ni les daré la razón nunca así me lo ordene el obispo, el Papa o el gallito de la pasión”. (p. 23)

Candelario representa a un hombre en los que especulación y conocimiento no se contradicen. Sus largos momentos de meditación se sostienen en explicaciones coherentes dentro del marco de su educación y cultura. Se explica a sí mismo: “no me convence tampoco lo que dice la historia santa, ¿quién ha hecho la historia santa? (p. 24).

El resultado de sus reflexiones lo lleva a cuestionamientos que luego desembocan en una actitud irreverente: “no, no, le dije, de pintar, no pinta, yo le preparo una toma que no sale usted encinta aunque se acueste con el Espíritu Santo” (p. 122).

Como hemos visto, la idea de mundo, desde la visión que tiene el protagonista, se articula a partir de oposiciones. En la representación que hace de él Candico aparece



como sujeto que busca liberarse a través de la palabra. Para eso se vale de un vocabulario y lenguaje ricos, resultado de la herencia de sus ancestros.

El mundo para él es, también, un espacio cambiante en el que las acciones colectivas logran transformaciones. Es así que el destino es algo moldeable. Al mismo tiempo, es un lugar de injusticia en el que se busca sobrevivir. Su actitud es de rechazo a los blancos y en cambio, siente regocijo por sus saberes relacionados con la comida o el sexo. Su discurso hablado y la representación de su escritura se condicen con esa visión de mundo.

Gee también señala que:

las características formulaicas y rítmicas de la oralidad de ninguna forma se contraponen con la formalidad lingüística, el carácter explícito y la complejidad que asociamos con la escritura. Viéndolo de esta forma, la distinción hablar / escribir, oralidad / literacidad se vuelve problemática: de lo que parece tratarse es de distintas prácticas culturales que en determinados contextos demandan ciertos usos del lenguaje (En Zavala: 2004, p. 32).

Es por eso que el registro de Candelario varía según las circunstancias. Así, no se representa de la misma forma el lenguaje en el discurso del diario de viajes, que en el resto de la novela.

De otro lado, en el caso de Candico se trata siempre de una literacidad autogenerada. “Otro aspecto complejo es que la escritura puede ser *impuesta* o *autogenerada* tanto en la escuela como fuera de ella. [...] Hay una escritura para la cual el estilo y el rango de contenido permisible es establecido por las instituciones sociales (“literacidad impuesta”), y hay otra que parte de nuestras propias necesidades, intereses y propósitos, en la cual somos libres de adoptar nuestro propios contenidos y estilos (“literacidad autogenerada”). (Roz Ivanic, Wendy Moss; p. 212). Su autogeneración se observa con mayor detalle si se compara con la propuesta de Antonio Gálvez Ronceros



en *Monólogo desde las tinieblas*, por ejemplo, porque los dos representen a pobladores negros, pero lo hacen de distinta manera. Pues, en el caso del autor chinchano, se reconoce la voz del poblador negro casi inmediatamente: “El machete es un pescao que nadie puee comé: la mar lo hizo casi de pura epina que metió a la diabra en unas hilachas de caine”. (Gálvez Ronceros: 1975). Ya lo decía Miguel Gutiérrez (1988) “De este libro [*Monólogo desde las tinieblas*] seducen la capacidad de condensación, la discreta pero certera utilización de los más variados recursos técnicos y en especial el trabajo realizado por Gálvez Ronceros en el plano de la oralidad verbal, tanto que los relatos en vez de leerse se escuchan” (p. 140).

En su propuesta, Martínez hace uso de la oralidad representando el habla de un poblador negro, pero hace hincapié más en el contenido que en la forma; es decir, a través de las palabras que utiliza, apuesta más por la riqueza verbal, por la musicalidad y el léxico. En relación con este encontramos una larga lista de palabras como: cancato, cachipas, capachudo, andaje, peligradero, arapa, roquerío, mogoso, rabuezorra, pacuato, pachocha, escarcio, achivotada, pegapega, revires, pacotilla, ñucos, lutrina, calichosos, chusco, postemilla, desboquichadas, camotudo, conchosos, cacana, alpiste, angara, revejido, ayapana, chamuchina, maltones, pascana, reidero, tuntún, ventolera, chilindrinas, marrojería, yunta, huincho, canchalagua, ñeque, lucraco, mañas, boquichez, recorcova, queresa, patatús, bundungún, embenlegueros, estrebejes, chiriringo, tragalar, malamache, cantaleta, candejero, enredijo, chapisquera, apeñuscada, jodienda, sofrenado, cacharpas, atizando, chuchumeca, mandadero, trompicones, macurque, ardidero, burropié, enleterido, catiando, carcancha, camparite, chirimía, etc.

De Candelario, explícitamente, solo se sabe que es negro por dos menciones a su color que aparecen a lo largo de la novela: “dice que la emborracharon a la Encarnación,



allí donde Joaquín Figueroa, y el pendejo de Velarde empezó a buscarle la boca, a sonsacarla, a don Candelario sí lo quieres, ¿no?, la jodía con eso, y los otros costeándose, echando carbón, *negro* con chola bien rico, ¿no?, por eso con don Candico nomás quieres” (p. 107) (Cursiva nuestra). Aquí el otro momento: “Tanto hablaba la gente de eso, le contaba, que algunos amigos de Surquillo me cargoseaban para que les preste plata, tú tienes de la que te da don Pedro, me decían, o dile entonces, *negro*, que a ti te da lo que le pidas” (p. 136) (Cursiva nuestra). Candelario utiliza el léxico y habla a la manera de la gente de su comunidad lo cual se trasluce en ese coloquialismo que caracteriza la novela.

Además de esas menciones explícitas, hay tres momentos donde se sugiere el color de su piel: “así como soy, mi pelo también tiene punta” (p. 44); “es por mi color y su mala voluntad que no me nota usted la sangre” (p. 102) y “esos negros bozales que eran mis antepasados” (p. 131).

Entonces, el reconocimiento de su carácter afroperuano no se da, específicamente, por la representación fonética de su habla, sino por otros aspectos, como el léxico, las referencias geográficas, su historia y costumbres. Por ejemplo, en la última cita (de arriba) hay una identificación por parte del personaje con sus orígenes. Asimismo, cuando Candelario se refiere a los blancos, aunque no haga referencia, explícitamente, a su color, marca distancia y se define a partir del otro.

3.3.1 Representación de lo afroperuano

Uno de los aportes de la novela de Martínez es su contribución a la literatura afroperuana a través de la representación su cultura y riqueza verbal. Para James Higgins “La obra de Gregorio Martínez, por ejemplo, proyecta una imagen positiva de



los afroperuanos de la región de Nazca” (p. 169). El protagonista “se destaca como un hombre de espíritu independiente que siempre ha sido consciente de su propio valer y que nunca se ha considerado inferior a los blancos terratenientes que constituyen la clase dominante de la región. (*Idem.*).

Desde otro punto de vista, Françoise Aubes (2002) indica que “Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez reelaboran la palabra, apelando a la memoria, a la colaboración de informantes, el narrador desaparece casi siempre para no convertirse más que en un recolector de cuentos, de recuerdos, de allí que la frontera entre literatura y etno-literatura sea tenue” (p. 4).

Otro de los méritos de Martínez es que explora un campo abandonado por la literatura: lo afro (Valenzuela: 1995, p. 112), cuya ausencia se explica por “Su condición minoritaria y su inexistencia como ente grupal en la lucha política tradicional ha sido causa para la casi desaparición del problema del negro en el discurso social” (Carlos Orihuela: 1996, p. 381).

La representación de Candelario marca una ruptura respecto del modo como venía representándose al negro. Carazas señala que “ya no se trata de negro analfabeto o ignorante como nuestra literatura había descrito” (p.74) y que es “una especie de mediador de la cultura oral y escrita”.

A través del discurso de Candelario somos testigos de la riqueza de su lenguaje, presentes en sus frases y dichos, pero también de la representación de las costumbres y de las creencias de los pobladores afroperuanos. Se describe la vida de un peón de hacienda; la preparación de ciertos brebajes y tónicos, conocimiento que le dan categoría de brujo ante ciertas personas. Así, también, se mencionan el juego con los gallos y la costumbre de comer gato relacionada con la cultura afroperuana: “De tanto gato que he comido en mi vida todavía me queda el sabor en la boca, chasqueo la lengua



contra el paladar y vuelvo a sentir esa exquisitez, me brota agua limpia, y ahí mismo me acuerdo de Pedro Regalado, mi sobrino Pedrito, que en paz descansa, gatero insigne” (p. 85).

Hay en su discurso el afán de reconocer como legítimos los valores de la cultura negra, otorgándoles oficialidad a través de la palabra. Su condición de afroperuano no es motivo de vergüenza; por el contrario, Candelario cuenta con orgullo las cualidades propias de su comunidad, de su gente.

Se habla de seres extraordinarios como la carcancha cuya presencia se extiende por algunas zonas del sur peruano: “¿cuándo te vas a componer?, digo yo, la carcancha va a venir a llevarme y seguro que no me van a faltar ganas para revolcarme con ella, así puro hueso que es me la voy a pisar, ¡já, carajo!” (p. 134). Confiesa que el origen de su nombre proviene porque nació el día de las festividades de La Candelaria y que es uno de los pocos que sigue cultivando el Sambamalató, baile popular en las haciendas de la costa.

Para Cornejo Polar (1982):

es notable la fortaleza con que se imprime una perspectiva popular frente a la problemática de país y no menos notables los logros en el plano de la formalización: no es en modo alguno casual que [...] muchos de estos narradores, como Gálvez Ronceros o Gregorio Martínez, trabajen en la enunciación de un lenguaje popular cuya primera y más significativa seña es su resonancia de oralidad. (p. 140)

Y aquí cabe hacer una distinción. La representación de lo afroperuano, en el caso de *Canto de sirena* está vinculada con una intención política, que podría provenir desde *Narración*, pero que no tiene relación con los logros técnicos y narrativos de la novela.



3.3.1.1 La ideología de Candelario Navarro

Para John Beverley (1978):

la ideología no es sólo una expresión “mistificada” de un proyecto social, sino el conjunto de prácticas concretas (junto con la represión) por las cuales un proyecto social asegura su desarrollo y reproducción; no es sólo un “programa” político o religioso colectivo y consciente sino también una dimensión individual y, en parte, inconsciente: el sujeto pensándose/haciéndose como ser coherente en el mundo bajo un sistema de representaciones —mitos, prejuicios subliminales, imágenes, etc.— que determina su modo de ver, saber y actuar. (p. 78)

Desde esa amplia perspectiva entendemos aquí la ideología¹⁵. Muy cercana también a lo que entiende Terry Eagleton (1997) cuando otorga a este concepto un segundo significado más cercano a la idea de cosmovisión por el que las ideas y creencias “simbolizan las condiciones y experiencias de vida de un grupo o clase concreto, socialmente significativo” (p. 52).

Estas definiciones ayudan a entender cómo se organiza el discurso de Candelario Navarro al momento de actuar como representante de su cultura y de su pueblo, cuando así sucede, en algunos momentos de la novela, pues también hay en el discurso escenas de su vida personal, por demás individualistas.

Cabe resaltar que la representación de las clases populares es lo primero que la crítica (desde la inicial hasta la más reciente) rescata de *Canto de sirena*. Para González Vigil (1977) “En el caso de Martínez, opera una clara estirpe “faulkneriana” [...]: recrear en la ficción toda una sociedad, con su territorio y su trayectoria histórica, una región que de algún modo sintetiza problemas nacionales [...] continentales y mundiales [...] El propio Martínez posee en su genealogía ramas negras, indias y mestizas”.

¹⁵ Esta posición no se contradice con la de Michel Foucault (1966) quien entiende la ideología como aquello que “Recorre todo el campo de los conocimientos, pero de modo subterráneo, en cierta forma, para hacer surgir la posibilidad de tales conocimientos a partir de la representación, para mostrar cómo nacen y poner en vivo el lazo natural, lineal y universal. Este común denominador, este fundamento de todos los conocimientos, este origen manifestado en un origen continuo, es la Ideología...” (p. 90).



Más recientemente, Eduardo Huárag (2004) señala como una particularidad de la novela que “Candelario Navarro representa el modo de ser y entender el mundo de un gran sector cultural como es la población de la costa sur, población básicamente negra y con particularidades en la oralidad que el escritor ha tenido la habilidad de transmitir”. (p. 223)

Así, siguiendo a Huárag, tanto el autor como su novela actuarían como representantes de la cultura negra. Pero, Candelario no es, precisamente, en toda su historia personal, un representante de su pueblo. Incluso, en un determinado momento fue un traidor, pues prefirió trabajar como guardaespaldas de un de un miembro del poder dictatorial y actuar en contra de sus propios vecinos.

Traemos a colación las afirmaciones de Raúl Bueno (1991):

Hispanoamérica ha sido y es rica en autores comprometidos con un proyecto liberador, cuya escritura plantea y/o resuelve en el mundo de la ficción aspectos de una problemática ideológica, a sabiendas de que las propuestas que surgen de sus obras entablan con nuestra realidad una suerte de diálogo (o debate) ideológico sumamente esclarecedor”. (p. 110)

En ese contexto se puede entender la escritura de Martínez que, como analizamos en el capítulo dos, tiene una filiación con las clases sociales menos favorecidas. Sin embargo, cabe distinguir el nivel de representación de su protagonista:

[Hay una] diferenciación clave que efectúa Gayatri Spivak con respecto a la polisemia de la palabra “to represent” o “representar” en inglés y en castellano, respectivamente. Ya que la terminología alemana empleada por Karl Marx (“darstellen” y “vertreten”) no puede ser sino traducida con el verbo representar, existen, pues, dos tipos de representaciones: una de carácter mimético —es decir estético— (hablar como) y otra de carácter político (hablar por). (Marco Thomas Bosshard: 2004)

Así, Candelario habla como las demás personas de la costa sur del Perú —lo vimos en el léxico—y, en ese sentido, los representa. Pero, no es la voz que ha decidido



unificar el deseo de cambio y rechazo a las fuerzas que imponen el poder. Su reclamo, si bien atiende a una necesidad social, es siempre desde lo individual.

Recordemos que tenemos la voz reflexiva del protagonista que ya ha superado los ochenta años, cuya visión del pasado está condicionada por los vaivenes de su memoria. Esta refiere más episodios personales que colectivos.

3.3.1.2 La construcción de una historia personal y colectiva

La historia organizada de manera desestructurada en *Canto de sirena*, toma cuerpo en una cronología en la que se puede observar la decadencia de los pueblos de la costa sur del Perú. Al mismo tiempo, como en un relato de viajes, de pocas presencia en nuestra literatura, el protagonista cuenta sus peripecias y su andar por varios lugares. Su discurso emitido desde el presente se vuelca hacia atrás para traer ejemplos del pasado y con ello de los lugares por donde anduvo: “Esa costumbre [se refiere a perseguir mujeres] nunca se me pudo quitar desde que me entró la malicia allá en Chocavento cuando dormía con Roberta, la cocinera de don Félix Denegri” (p. 18).

Las dos historias (la personal y la pública) confluyen y se mezclan para armar la totalidad de la novela. La historia de Coyungo parece actuar como telón de fondo de las aventuras de Candico, pero en determinados momentos cobra fuerza para atraer la mirada sobre la gente y, particularmente, sobre los blancos y poderosos, quienes son casi caricaturizados en el relato de Candico. Los momentos de tensión y decadencia que sufre Coyungo afectarán, pues, a sus pobladores.

En ese contexto, la relación de Candico con su entorno se establece como en una sinécdoque. Es decir, en varios momentos, Candico (parte) representa los altibajos de su



pueblo y de su gente (todo). Y es en la lucha ideológica, donde levanta su voz de protesta y encarna a un subordinado más, como los otros que se encuentran en situación semejante a la suya. En la novela no existe un grupo de intelectuales o luchadores sociales que represente una fuerza frente al poder opresor. Se tiene la sensación de que sociedad está enrumbada hacia el fracaso.

Finalmente, el futuro que le espera a Candico a sus 81 años está teñido de soledad; hasta sus hijos le son ajenos, no aparecen en el presente del relato. Lamentablemente, pues, la voz de protesta no basta para cambiar el rumbo que ha tomado la historia.





CAPÍTULO IV

CANTO DE SIRENA ¿NOVELA TESTIMONIAL O NOVELA DE TONO TESTIMONIAL? EL PAPEL DE LA MEMORIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA

4.1 Los caminos de la memoria y su relación con la escritura

“Memoria” y “olvido” no son dos términos que se contradicen. Para Todorov (2000) “Los dos términos para contrastar son la *supresión* (el olvido) y la *conservación*; la memoria es, en todo momento y, necesariamente, una interacción de ambos” (pp. 15-16). La urgencia de dar testimonio está muy relacionada con la memoria, con el recordar y con la búsqueda de episodios clave en la historia que se cuenta. Esto explica la necesidad de convertir en discurso aquello que fue experimentado: “Cuando los

acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica —continúa Todorov—, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (p. 18). Esto explicaría la necesidad de comunicar de los testimoniados, su afán de contar, pues los recuerdos que almacena su memoria así lo determinan.

Giorgio Agamben (2000) señala que en situaciones más extremas, como asesinatos y privación de la libertad “El superviviente tiene la vocación de la memoria, no puede no recordar” (p. 26). Así, el testimonio es la oportunidad de escuchar una versión de los hechos. El testigo narrará aquello que vio y sufrió y, a pesar de que el recuerdo —o tal vez el olvido— pueda alterar los significados originales, lo dicho pasará a formar parte de su discurso, que se convertirá en documento de fijación del pasado. Como señala Paul Ricoeur “Lo dijo Aristóteles, lo volvió a decir con más fuerza Agustín: la memoria es del pasado, y este pasado es el de mis impresiones; en este sentido, este pasado es mi pasado” (2004, p. 128). Entonces, aquello que se cuenta, o mejor dicho, la información brindada por un testigo no puede someterse a juicio de valor. Creemos que en los discursos testimoniales no se trata de tomar la voz del testigo para entender el pasado. Sino, de construir el pasado para entender la voz del que testimonia y así saber, también, el efecto emocional que en él causaron los hechos a los que se refiere.

Jorge Marcone afirma que *Canto de sirena* “es antes que una proclamación de la necesidad de la liberación del discurso oral, la argumentación a favor de la liberación de la escritura de cierta estructura de poder” (1997, p. 247). Pero, la novela no necesariamente toma partido por una de estas dos posiciones. Como hemos visto en el capítulo anterior, tanto la escritura y la oralidad, en sus referencias y representaciones,



sirven para caracterizar y distinguir al protagonista de la obra, quien mantiene una relación muy especial con la oralidad y también con la escritura.

La novela, como discurso, se manifiesta a través de la oralidad, aunque en su mundo existe una presencia constante de la escritura. Coincidimos con Marcone cuando afirma que “la “oralidad” en el texto escrito no son “marcas” o “huellas” de la oralidad en la escritura, sino creación de ésta última a partir de un *discurso de lo oral* o una manera de percibir, entender y hablar del discurso oral” (1997, p. 111).

Cuando Candelario Navarro relata hechos particulares de su vida asistimos a una narración desestructurada y caótica, desde el punto de vista de la escrituralidad. Es decir, ya que el relato está configurado al modo de un discurso oral, irrumpen las digresiones, las redundancias, los comentarios y las ejemplificaciones que hace el personaje a lo largo de su narración. Debe recordarse que toda la novela se impone como “su discurso”, es él quien tiene la palabra y con su palabra, y solo a través de ella, se podrá acceder al mundo que la novela “representa”. El compromiso que se adquiere desde que empieza la narración exige que se participe con Candelario de su historia y de cómo la recuerda. Lo que trae a colación la afirmación de Paul Ricoeur (2004) “Ver una cosa es no ver otra. Narrar un drama es olvidar otro” (p. 576). Pues, en el proceso de la narración opera una selección de los hechos del pasado. Solo tenemos la versión de Candico, se cuenta su historia.

4.1.1 Recursos de repetición y ordenamiento de la historia.

Aunque *Canto de sirena* se elabora a partir de las entrevistas entre un testificante y un escritor —es sabido que Gregorio Martínez se documentó de las vivencias de un personaje real—, todas sus características conducen a que sea



recepcionada como una novela: "la acronía del relato, su retórica de digresión múltiple y otros mecanismos poéticos fundados en la preponderancia de los mecanismos de la narración natural divergen de un relato etnográfico" (Duchesne: 1984, p. 192). Cabe mencionar, también, los elementos paratextuales, como el título, que la presenta como novela y, además, la marca del premio Goodyear.

Ha de tenerse en cuenta, además, que "La condición de las palabras en un texto es totalmente distinta de su condición en el discurso hablado" (Ong: 1993, p. 102), pues, en el caso de la novela, se trata de la reelaboración de este último con la finalidad de crear el "efecto de oralidad". En principio, Candelario no es "cantor"; es un "contador" de historias. Su discurso no obedece a cantar el pasado de los pueblos que recorrió, valiéndose de una estructura fija y predeterminada; por el contrario, él cuenta una versión libre de la historia que vivió. En ese sentido, tampoco tiene un esquema preconcebido para su narración, el contenido de esta es, más bien, arbitraria y obedece no a un compromiso social, sino a una premisa personal.

Aunque, a veces, su narración se basa en actualizar hechos del pasado para justificar situaciones del presente. Así, al explicar los límites entre Nasca y Acarí, cuenta que:

El cacique de Nasca y el de Acarí firmaron allí la paz, eso está en la historia, ambos hicieron formar sus ejércitos y brindaron con chicha y cuentan que en ese momento el cacique nasqueño le dijo al acarino, toma tú de mi vaso y yo tomo del tuyo, bueno, dijo el acarino y delante de su gente se arrió la chicha envenenada que él mismo había preparado para joder a traición a su enemigo, murió en el instante pero ya no hubo guerra, la mancha de la traición la borró con su muerte y su gente aceptó con honor el deshonor y dijeron, mejor vivamos en paz. (pp. 112-113)

En momentos como este, muy escasos en la novela, Candelario asume, la postura de un "contador" de la memoria del pueblo, a la manera de los narradores orales quienes tienen en su repertorio historias del pasado. Aunque esta no es la finalidad de la



novela él, como narrador, no puede escapar de estos episodios, ya sea porque están determinados por su forma de vida, por costumbres de su gente, por su herencia cultural.

A propósito de los relatos orales, Zumthor señala que “La información que el poema transmite puede, de ese modo, a lo largo de la tradición, modificarse con las circunstancias. En la memoria sólo queda lo que es útil socialmente” (Zumthor: 1991, p. 115). Por eso, a pesar de que Candelario no tiene la pretensión de contar “la historia” se vale de momentos específicos de ella para contextualizar los sucesos que sí le interesa dar a conocer, estos sucesos están más relacionados con su pasado personal. Así aparecen los apristas en un contexto de elecciones, los hacendados Fraccia y Grondona y el tema de la explotación de los trabajadores o las labores de investigación de Julio C. Tello, por ejemplo.

4.2 Representación de los actos de habla

John Searle, tomando como base algunos presupuestos de J. L. Austin, desarrolla su teoría de los actos de habla. En primer lugar, para él “hablar un lenguaje consiste en realizar actos de habla” (1980, p. 25) y, también “es participar en una forma de conducta gobernada por reglas” (Searle, p. 31). Entendido esto, la representación del uso de lenguaje que hace Candico, como hemos visto en el capítulo III, y sobre todo en la sección “Diario de viajes” es una transgresión de lo establecido en el campo de lo formal.

Si se enfoca, por otro lado, el acto de enunciación vemos que este tiene ya un significado, tal como lo entiende Searle “Nuestra hipótesis de que hablar un lenguaje es



realizar actos de acuerdo con reglas constitutivas nos introduce en la hipótesis de que el hecho de que una persona haya realizado un cierto acto de habla, por ejemplo, haya hecho una promesa, es un hecho institucional” (p. 60). Siguiendo a Searle, todo el discurso que emite Candico, es un acto del que tiene conciencia, que atiende a una finalidad: hacer escuchar una voz. Esta voz, asumida por un “contador de historias”, cuenta sucesos personales y colectivos en los que aparece el narrador, generalmente, en situaciones de subordinación, lo cual funciona como propuesta narrativa y es, también, en ese sentido, testimonial. Sin embargo, el texto también presenta momentos de humor, que obedecen más, no al carácter de las situaciones, sino a la visión de mundo que tiene el protagonista.

Habrá que distinguir los enunciados de los personajes ficticiales de los que no lo son. Partimos de las afirmaciones de Martínez Bonati:

No hay tal reserva ni falta de afirmación 'seria' de los juicios que forman parte de la obra, porque los juicios en cuestión son ellos mismos imaginarios, y esto hace justamente irrestricta la entrega a su 'verdad'. La falta de 'seriedad' ocurre en otro plano, en una conciencia de juego que envuelve la mecánica de la producción de imágenes. Los juicios poéticos son tales y van 'en serio', pero son imaginarios, y esto lo sabe intuitivamente el lector (1972, p. 153)

Según lo anterior, es importante determinar de antemano el carácter del discurso que tenemos al frente. Foucault instiga a no tratar los discursos como conjuntos de signos “sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de que hablan. Es indudable que los discursos están formados por signos; pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese *más* lo que los vuelve irreductible a la lengua y a la palabra” (1972, p. 81). Por lo tanto, no se debe tratar el contenido de la novela como verdad corroborable, aunque fuera posible, sino como un mundo creado y



válido para ese texto. Así, las afirmaciones o acusaciones de Candelario Navarro adquieren importancia dentro del texto y no fuera de él.

Para establecer una comparación útil traemos a colación a *Biografía de un cimarrón* (1966) del escritor cubano Miguel Barnet. En el caso de este libro, siguiendo su propuesta narrativa, si se quiere conocer los rasgos y vivencias de Esteban Montejo, protagonista de la obra *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet habrá que tomar como punto de partida las afirmaciones que hace el escritor en el prólogo, pretendiendo veracidad al cederle la voz a su protagonista. Siguiendo esa línea, no queda más que “creer” el contenido de la obra del cubano, leerlo como “verdadero” en su totalidad, cuya congruencia con la realidad de la que ha sido extraída es total, es decir, se configura como un reflejo. De allí también los diferentes campos desde los que se ha leído la novela, ya sea como material antropológico o como texto ficcional.

En el campo de los estudios sobre el testimonio se distinguen dos clases: el testimonio directo o inmediato (escrito por el propio testimoniante) y el testimonio indirecto o mediatizado (escrito por un mediador, antropólogo, etnógrafo, escritor, etc.). Francisco Theodosiadis (1996) dice al respecto: “Cuando en los discursos testimoniales el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado convergen en uno solo, podemos decir que estamos frente a un testimonio directo” (p. 34). En los testimonios mediatizados, en cambio:

el sujeto del enunciado es diferente del sujeto de la enunciación. Esto ocurre cuando se evidencia la existencia de un mediador, es decir la presencia de autores que han recibido, recogido o compilado el testimonio y lo han transcrito, lo han ordenado de acuerdo a ciertos criterios cronológicos, temáticos, estilísticos, situacionales, etc. (*Ibid.*, p. 35)



A propósito de esta distinción, Elzbieta Sklodowska ha señalado que leer los testimonios directos y los mediatizados de la misma forma es bastante ingenuo, ya que no se puede obviar esa mano editora que organiza el material brindado por el testimoniante: “Evidentemente, un testimonio nunca puede ser la historia ‘real’; más bien se trata en ello de la producción de una *sensación de autenticidad*” (Citado por Beverley: 1987, p. 11).

Sklodowska apunta también que:

El discurso del testigo no puede ser un reflejo de su experiencia, sino más bien su refracción a las vicisitudes de la memoria, su intención, su ideología. La intencionalidad y la ideología del autor-editor se sobrepone al texto original, creando ambigüedades, silencios y lagunas en el proceso de selección, montaje y arreglo del material recopilado conforme las normas de la forma literaria. (*Idem.*)

Siguiendo a Sklodowska no se debe leer estas dos clases de testimonios de la misma forma, ya que, claramente, en el segundo caso hay una intervención que no sabemos hasta qué punto manipula el discurso del testimoniante. En ese sentido, los textos mediatizados se acercan más al discurso ficcional que a los textos que pretenden no serlo, pues implican una interpretación del material recopilado. En todo caso, se estaría hablando de una particular visión del testimonio originario. Nada impide pensar que con el mismo material otro “editor” hubiera logrado un texto diferente; es decir, otra propuesta de texto.

El propio Barnet (1986) ha señalado que “jamás escribiría ningún libro reproduciendo fidedignamente lo que la grabadora me dicte. De la grabadora tomaría el tono del lenguaje y la anécdota; lo demás el estilo y los matices, serían siempre mi



contribución” (p. 292). Además, en el prólogo a *Biografía de un cimarrón* Barnet indicaba que:

Una vez obtenido el panorama de su vida, decidimos contemplar los aspectos más sobresalientes, cuya riqueza nos hizo pensar en la posibilidad de confeccionar un libro donde fuera apareciendo en el orden cronológico en que ocurrieron en la vida del informante [...] De haber copiado fielmente los giros de su lenguaje, el libro se habría hecho difícil de comprender y en exceso reiterante. (Barnet: 1977, p. 9)

Estas afirmaciones vuelven cuestionables el discurso reproducido en *Biografía de un cimarrón*, sobre todo porque su intención es que se lea como testimonio. ¿Se trata del testimonio de Esteban Montejo o el de Miguel Barnet? Esta disyuntiva se observa, también, en las diferentes ediciones del libro. Algunas consignan como autor a Barnet y otras a Montejo. En este último caso aparece Barnet como editor¹⁶. (Cf. Beverley: 2004, p. 106)

Por lo expuesto, queda claro que no sería imposible analizar *Biografía de un cimarrón* simplemente como una novela. Para González Echevarría:

Abundan los ejemplos de escritores situados entre la literatura y la antropología. El más notable en años recientes es Miguel Barnet, cuya *Biografía de un cimarrón* (1966) no sólo contiene todas las desconcertantes dualidades y contradicciones de la relación entre antropología y literatura, sino que también constituye el ejemplo perfecto de un libro cuya forma procede de la antropología y sin embargo, termina en el campo de la novela”. (2000, p. 41)

En este caso, cabe señalar que como propuesta narrativa una característica que diferencia sustancialmente a la obra de Barnet de *Canto de sirena* es que en *Biografía de un cimarrón* sí hay presentación de un discurso testimonial; es decir, se presenta, a través de un prólogo, a un testimoniante. Este es un marco importante que no está presente en la novela de Martínez.

¹⁶ Beverley afirma que “el trabajo fue re-titulado, más cuidadosamente, según mi criterio, *Autobiography of Runaway Slave* (“Autobiografía de un esclavo cimarrón”), el autor fue designado como Esteban Montejo, y Barnet apareció como editor” (2004, p. 106). Opinión que, siguiendo nuestro análisis, consideramos inapropiada.



Sin embargo, por el lado de la novela peruana también hubo la misma disyuntiva. Para Carolina Ortiz “*Canto de sirena*, ficción y testimonio, es un texto que parece eliminar (no sin tensión) el patrimonio individual de la autoría” (p. 79). Ortiz reflexiona del siguiente modo:

Canto de sirena parece colectivizar las condiciones de posibilidad. ¿Son coautores el testimoniante oral, que encarna a las “minorías” de Coyungo y al escribiente (que ficciona el testimonio)? ¿Subvierten, la barbarie (el invasor de la ciudad letrada) y la civilización (el escribiente), las estructuras sintácticas y semánticas del lenguaje de una voluntad de saber que se irroga la representación del otro? (p. 81)

En nuestra opinión, (tomando como ejemplo los dos textos) es esa mano editora la que puede crear novelas como *Canto de sirena*, ya que al escribir lo que otro testimonia ya no estaríamos hablando de un testimonio propiamente dicho, sino de una versión de ese testimonio y debe leerse como tal, ya que tiene toda la carga de una lectura ajena, de un punto de vista y enfoques distintos, tiene el peso de la memoria y el gusto personal. La reproducción del discurso de otro, no puede reemplazar a su discurso originario. Ya lo decía Foucault cuando afirmaba que “Compuesta de las mismas palabras, cargada exactamente del mismo sentido, mantenida en su unidad sintáctica y semántica, una frase no constituye el mismo enunciado, articulada por alguien en el curso de una conversación, o impresa en una novela; si ha sido escrita un día, hace siglos, o si reaparece ahora en una formulación oral” (1972, p. 168). En palabras de Jorge Marcone “repetir los enunciados de otro no es lo mismo que repetir su enunciación” (Marcone: 1997, p. 105).

La crítica que ha abordado la novela de Martínez ha tratado algunas veces directamente y otras de soslayo el tema de su vinculación con el testimonio. En varias ocasiones recurre al momento de la documentación del autor, quién valiéndose de



procedimientos propios de un etnógrafo, entrevistó a quien resultaría ser el personaje de su novela: Candelario Navarro. Pero, es necesario hacer una diferenciación: por un lado está la documentación que hiciera Martínez para concebir su novela y encontrar a su protagonista; por otro lado, está el texto que se apropia de la historia relatada por un sujeto concreto, de su pasado y del contexto de su pasado.

Con lo dicho se pone en juego nociones como “expresión de la realidad” y “representación de la realidad”, esta última derivada de un trabajo de producción. Algunos análisis hechos a la novela no se remiten al momento previo a la elaboración del texto; sin embargo, cuando mencionan el contenido de la obra optan, como hemos visto en el capítulo uno, por términos como “testimonio ficcionado”, “novela testimonial”, etc.

Esto lleva a preguntarnos el porqué de la recurrencia a la documentación si “la situación narrativa de un relato de ficción no se reduce *nunca* a su situación de escritura” (Genette: 1989, p. 272), justamente porque estamos hablando de un proceso escritural vinculado con la creación literaria.

Las circunstancias de producción no evitan que el resultado de la reelaboración del discurso del testimoniante sea una novela, más aún, si se toma en cuenta que su título permite el ingreso al mundo de la ficción por su explícito tono poético. Uno de los epígrafes corrobora esta idea: “Esto no es una historia, es un canto: en octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas”. En todo caso ¿qué clase de novela es la que obtenemos?, ¿qué de testimonio puede tener *Canto de sirena*?, ¿existe realmente la categoría “novela testimonial” como resultado de la ficcionalización de un discurso tomado de un testimonio? Siguiendo la mayoría de análisis realizados a la novela, de existir dicha categoría, *Canto de sirena* sería un tipo de novela que compartiría las características del “testimonio mediatizado”, descrito más arriba.



4.2.1 La función del paratexto en *Canto de sirena*

La novela *Canto de sirena* tiene un elemento paratextual (sello distintivo en el título, portada, contraportada, etcétera) que, de algún modo, va a dirigir la lectura del contenido de la novela, como sucede con el título, por ejemplo.

La segunda edición de este libro (1979) consigna en la contraportada: “Aunque lo haya escrito uno solo, Gregorio Martínez, puede decirse que esta obra tiene dos autores. El otro habló, después de vivirla, y se llama Candelario Navarro”. Este elemento paratextual interviene en la manera como se lee la novela y orienta una lectura un tanto limitada que se restringe a entender la novela como resultado inmediato del testimonio recogido por Martínez.

En ese sentido, anotamos la afirmación de José María Pozuelo: “Los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos del cuento de hadas o de la ciencia-ficción” (1993, p. 139). Así, no se puede pretender, pues, que un texto como *Canto de sirena* esté totalmente comprometido con la verdad.

En este punto el análisis se orienta hacia las funciones de la narración y la estrategia narrativa. Creemos que es posible estudiar el testimonio en una novela como característica de su discurso, pero no como categoría, es decir no como el género “novela testimonial”. Aunque, entendemos que las obras literarias y, en particular, las novelas pueden tener un carácter testimonial. Aquí nos remitimos a Bajtin cuando hace notar que:

los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros [...] participan de la realidad tan sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. (1998, p. 250)



Siguiendo a Bajtin, creemos que al estudiar el testimonio originario como documento para la novela y a esta desde su género, estamos restringiendo el campo de acción de la obra literaria al proceso de documentación ya mencionado. Si leemos *Canto de sirena* como una novela de tipo testimonial, cuya principal característica es el tono de denuncia, dónde pondríamos entonces el relato de los trabajos de Candico y sus momentos eróticos, su irreverencia no solo política, sino también religiosa y su historia de vida, muy particular, que lo aleja de aquellos a quienes, si fuera una novela testimonial, intentaría representar. Preferimos ver “el carácter testimonial” como una estrategia discursiva, ya que nos acerca más a ver a la novela como representación y no como expresión de la realidad. En este último caso nos preocuparíamos por encontrar en la novela todas las correspondencias posibles con el pasado; en el primero, en cambio, la analizaríamos como una construcción artística a partir de la realidad que se utiliza como referente.

Si se trata de categorizar, en todo caso, en lugar de decir “testimonio ficcionado” o “novela testimonial” preferimos usar, como propone Martín Lienhard, el término “historia de vida”¹⁷, que como él dice, es más amplio: “Habría que decir que son historias de vidas populares narradas oralmente, pero que son transcritas por otros” (Carazas: 2003). Lienhard entiende “historias de vida” como “testimonios que toman la forma del relato de existencia” (*Ibid.*), aunque, cabe aclarar, que este término tampoco explica, específicamente, la totalidad de la novela.

¹⁷ Esta definición también es empleada por Duchesne, a propósito de la novela, pero en otro sentido: “Aunque el relato —se refiere a *Canto de sirena*— contiene una historia de vida, su composición acrónica lo separa, tanto de los patrones de ese género etnográfico, como de las formas de la historiografía oral. El orden de sucesión del relato diverge drásticamente del orden temporal de la historia” (Duchesne: 1984, p. 197).



Resulta importante definir este punto, pues como dice Pozuelo “La institución genérica no es solamente un *a priori*. Su valor como horizonte social, histórico, de intercambio es la realización de esquemas simbólicos de comunicación que dialécticamente son al mismo tiempo el contexto donde entender los textos y los textos mismos como referente de ese contexto” (p. 225). Es por eso que, al hacerse pública la existencia de Candico en el mundo real, la perspectiva con la que se lee *Canto de sirena* es modificada, porque el horizonte de expectativas se amplía —o se reduce—. Ya no se espera solamente a un personaje jocoso, ocurrente y entregado al placer carnal; sino que todas esas características deberán corresponder a un sujeto concreto, de quien queda huella en la historia y del que, incluso, se podría rastrear su peregrinaje por los espacios geográficos que se describen en la novela. Lagos-Pope, María Inés (1990) señala que:

El hecho de que se pueda tratar de un texto que se basa en experiencias verídicas influye poderosamente en la disposición del lector y en la manera como éste reacciona frente al personaje. El lector puede poner en duda la autenticidad de las anécdotas y sopesar el nivel de confianza que puede tener en lo que lee. En todo caso, el pacto que se establece entre el lector y un texto que pretende ser verídico difiere de la actitud de un lector de ficción. (p. 243)

Las consecuencias de otorgarle a los personajes ficticiales el carácter de sujetos concretos, tiene inmediata reacción en la manera como es receptionada la obra: “La supresión de la presencia textual de un *ego* autorial, conjunto con el hecho de que el narrador del testimonio es una persona que realmente existe, permite un nuevo tiempo de relación —“fraternal” si se quiere— entre narrador y lector”. (Beverley: 1987, p. 13)

Finalmente, en relación con el paratexto ya habíamos resaltado la ausencia de un prólogo que presente el discurso de Candico. Este prólogo distintivo en otros discursos presentados como testimoniales tendría la función de demarcar y diferenciar al prologuista (que podría ser el editor) del personaje protagonista definido como el otro



diferente. El discurso de Candico es un discurso que irrumpe libre de presentaciones. Como propuesta narrativa, es distinto, en ese sentido, a *Biografía un cimarrón* de Barnet quien sí prologa su propio discurso.

4.2.2 Acerca del testimonio

En los estudios hechos a testimonios se ha determinado una serie de características que le son propias a esta clase de discurso. Dichas características, como el tono de denuncia, la voz de una víctima de la violencia, etcétera, (Cf. Víctor Casaus [1982], René Jara y Hernán Vidal [1986], Beverley [1987]) hacen que el testimonio se diferencie de la autobiografía, por ejemplo, que es claramente un discurso que se configura y logra a través de la escritura. Además, la autobiografía supone una descripción ordenada y consciente (en el sentido escritural) de la redacción y ordenamiento de los hechos articulados por la memoria, cosa bastante alejada de *Canto de sirena*¹⁸, porque “la organización discursiva de los parlamentos de Navarro no sigue los patrones de la autobiografía (género dado en la escritura)” (Marcone: 1997, p. 236). Aunque, es preciso señalar, que la novela comparte ciertas características con la autobiografía, tal como la entiende Pozuelo, pues este discurso tiene carácter bifronte “por una parte es un acto de conciencia que ‘inventa’ y ‘construye’ una identidad, un ‘yo’. Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del ‘yo’ frente a los otros (los lectores, el público)” (Pozuelo, p. 211). La novela adquiere esta forma a partir del enunciado en primera persona y también por su recurrencia a un “tú”, es decir con el monodílogo que vimos en el capítulo III.

¹⁸ En ese sentido, Duchesne (1984) se equivoca al señalar que "Al igual que *Biografía de un cimarrón*, del cubano Miguel Barnet, *Canto de Sirena* es un relato autobiográfico que elabora la materia narrativa lingüística resultante de una serie de entrevistas entre un testificante o escritor y un testigo o contador oral" (p. 189).



Sobre el mismo punto John Beverley (1987) hace otra importante distinción. Dice que “El testimonio no puede afirmar una identidad propia que es distinta de la clase, grupo, tribu, etnia, etc. a que pertenece el narrador; si no es así, si es la narración de un ‘triumfo’ personal en vez de una ‘narración de urgencia’ colectiva, el testimonio se convierte precisamente en autobiografía” (p. 13). El énfasis recae en la preocupación colectiva que, en el caso de nuestra novela, se hace presente de manera clara y directa solo en su capítulo final.

Hace casi dos décadas el mismo Beverley explicaba las características del testimonio así:

un testimonio es una narración [...] contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una ‘vida’ o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. (1987, p. 9)

Estas características las encontramos en una parte del relato de Candico, está presente en la crítica que hace Candelario Navarro de los blancos, de los explotadores, de aquellos que desde su punto de vista, valiéndose de su posición social, se aprovechan de los otros como él. Como sucede en el testimonio, “en todos los casos se encuentran situaciones que ponen de relieve una lucha contra un statu quo imperante” (Theodosiádis: 1996, p. 62). Veamos un ejemplo de la novela:

[don Félix Denegri] era barbudo y cara mosqueada y se daba sus aires, tan arriba se ponía que para hablarle a uno escribía en un papel y lo botaba, lo tiraba al suelo, y entonces luego uno tenía que agacharse y recogerlo y después haciendo venias, humilde, tenía que ir a traer la garrafa con agua, una agua pura y cristalina que solamente él tomaba y que siempre estaba filtrándose en una piedra fría y porosa. (p. 73)



Sin embargo, la lucha de Candico es más individual que colectiva, se enfrenta a este poder a su manera, con sus propias armas. Elige la burla como medio para lograr la igualdad, aunque en otro nivel:

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 deseaban agua, con gusto le alcanzaba agua de pichula (Martínez, p. 74)

Si bien, como veremos más adelante, también participa en actos colectivos, no son estos los que refiere la novela con mayor constancia.

Cuando se habla de testimonio, se hace referencia a un tipo de discurso que establece una especial relación con la realidad a la que representa. El discurso testimonial apuesta por la verdad. El testimonio es el espacio para aquellos que no tienen voz.

Beverly señala que debido a la exclusión que vive el protagonista del testimonio, la “producción de un testimonio suele involucrar la grabación, transcripción y redacción de una narración oral por un interlocutor que es un etnógrafo, periodista o escritor profesional” (1987, p. 9). “En primer lugar —continúa Beverly— el testimonio no es una obra de ficción: mejor dicho, su convención discursiva (como sugiere la connotación jurídica o religiosa de “dar testimonio”) es que representa una historia *verdadera*, que su narrador es una persona que realmente existe”. (p. 11). Sin embargo, habría que recalcar que el testimonio escrito, tal como aparece, con la voz autorizada de un mediador, quien ha manipulado el discurso del testimoniante, está más cercano a la obra de ficción que de la verdad.



Por otra parte, Julio Rodríguez-Luis establece una taxonomía para diferenciar el grado de ficción de las obras documentales. Este autor distingue cuatro niveles en los que le entrega mucha credibilidad a los autores de las obras y a su intencionalidad al momento de escribir y de reelaborar el material recopilado. Confía mucho en el autor y en la delimitación de los cuatro niveles que distingue resultan muy ambiguos.

Para empezar, el autor afirma: “señalo ahora que esta narrativa [documental] no cabe en principio en el concepto de literatura, [pues] trata de la realidad tal cual es; no intenta hacerla menos real o familiar; sino, por el contrario, revelar mejor su naturaleza” (p. 14). Creemos, que aún en ese caso se trata de ficción, solo que en este caso el mediador, es en primera instancia, aquel que crea su propia fuente de narración. Él elige y selecciona. Así, los apuntes que hacen los autores en el paratexto, insistiendo en la verdad de lo que narran podrían ser calificados simplemente de estrategia narrativa para hacer más verosímil lo que cuentan. El mismo Rodríguez-Luis aclara que “[A diferencia de la autobiografía] En el testimonio, en cambio, el que refiere su vida necesita en general un mediador, por faltarle la habilidad o el entrenamiento necesario para poner su discurso oral por escrito y alcanzar una audiencia letrada” (p. 93). Y, además, hace un llamado a plantear una diferencia básica en los testimonios: “distinguir siempre y de acuerdo con la caracterización anterior entre ‘experiencia vivencial’, la cual corresponde al informante, y la ‘urgencia de comunicación’, que puede aplicarse principal o solamente al autor” (p. 103). Este último es, pues, lo que prevalece en *Canto de sirena*. Este autor señala, también, el vínculo que tiene el texto testimonial con el relato etnográfico: “En tanto que su materia suele ser el discurso oral de individuos que pertenecen a sectores marginales o subalternos de la cultura burguesa y su propósito facilitar su comprensión o absorción por esa cultura, el texto testimonial es



ontológicamente similar al etnográfico” (p. 113) y ubica al discurso testimonial como un género dentro del enfoque documental.

Con la taxonomía que plantea no queda totalmente claro las diferencias entre uno y otro nivel. Más allá de las intenciones de los autores o de los testimoniados, debería analizarse las producciones discursivas.

El testimonio, como discurso, es muy significativo para entender a América Latina. René Jara indica que “El relato literario latinoamericano no podía menos que asumir creadoramente el desafío testimonial... Y para ello lo fictivo se conjuga con lo ensayístico, lo narrativo novelesco con lo puramente testimonial (1986, p. 4). Esto se relaciona con la forma de narrar lo latinoamericano y de construir el archivo: la memoria del pueblo.

Muchos autores entienden, como Margaret Randall, que “El testimonio es también esto: la posibilidad de *reconstruir* la verdad (En John Beverley, Hugo Achugar: 1992, p. 29), de allí la trascendencia de este tipo de discurso, a partir de su nivel de correspondencia con la realidad.

Ahora, “La importancia dada a un acontecimiento deriva desde luego, en parte, de la personalidad del testigo, pero en un grado mucho mayor de la opinión general en vigor en la sociedad de la que el testigo forma parte. La sociedad otorga un significado a los acontecimientos” (Jan Vansina: 1968, p. 111). Los contextos políticos, económicos y sociales que atraviesa América Latina, y en nuestro caso el Perú, parecen propicios para crear los contenidos de las novelas que incorporan personajes paradigmáticos del pasado.



4.2.3 El tono testimonial

Preferimos decir que *Canto de sirena* siendo una novela, tiene un carácter testimonial, en el sentido de “tono”, porque su discurso tiene una intención testimonial, lo que no quiere decir que, como texto, esté configurado a la manera de un testimonio ni se ciña, estrictamente, a las características que se le han otorgado a este tipo de discurso. Debe recordarse que se está hablando de una novela cuyo discurso con carácter testimonial —que se manifiesta, básicamente, en la denuncia de los explotadores—, es uno de los varios tópicos que encontramos a lo largo de su desarrollo (los otros serían la crítica a la religión, lo erótico, la filosofía de vida, etcétera) y todos esos discursos se realizan a través del trabajo de la oralidad que es, finalmente, lo que articula la configuración de la novela como un gran discurso, como manifestación literaria¹⁹.

Al escribir “intención testimonial” se quiere dar a entender que la novela tiene partes donde se privilegia un discurso que, por momentos, se caracteriza por el tono de denuncia, que intenta llamar la atención sobre el estado de su protagonista y de los que lo rodean. Así, quizá como muchas otras novelas, *Canto de sirena*, también puede leerse como una novela con carácter testimonial, en algunas secciones, sin ser necesariamente, en consecuencia, una “novela testimonial”.

¹⁹ El autor implícito es quien organiza la manera de presentar la oralidad del narrador. “A diferencia del narrador, el autor implícito no puede *contarnos* nada. Él, o mejor dicho, *ello* no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces que ha escogido para enseñarnos” (Chatman: 1978, p. 159).



4.2.3.1 La función testimonial en *Canto de sirena*

Cinco son las funciones que Genette otorga al narrador. De ellas hemos tomado tres que están presentes en la narración de Candelario Navarro. La primera, es la que llama “*situación narrativa*”, se orienta hacia el narratario (destinatario del discurso del narrador), “al interés por establecer o mantener con él un contacto, o incluso un diálogo” (1989, p. 309). Veamos un ejemplo en la novela:

antes que Don Félix Denegri cumpliera su propósito [cobrar por el pasto que crecía en las lomas naturalmente] vino su angina de mala entraña y lo jodió para siempre porque mansito y desprevenido lo agarró y ¡juácate! En un decir Jesús lo mandó para la otra de la manera más simple y cojuda, casi sin motivo, como si yo agarrase *este* palito de chilco y lo quiebro sin más ni más solo porque se me antoja. (Martínez: 1977, p. 22) (cursivas nuestras)

En este sentido Candelario Navarro se propone en la novela como un interlocutor, no como un informante²⁰. Desde ese punto de vista, la recepción de su discurso va a ser diferente: no se debe esperar su “testimonio”, sino, simplemente, que cuente una “historia”.

La segunda función del narrador

explica la participación del narrador, en cuanto tal, en la historia que cuenta, la relación que guarda con ella: relación afectiva, desde luego, pero también moral o intelectual, que puede adoptar la forma de un simple testimonio, como cuando el narrador indica la fuente de donde procede su información, o el grado de precisión de sus propios recuerdos, o los sentimientos que despierta en él determinado episodio; se trata de algo que podría llamarse función *testimonial* o de *atestación*. (*Ibid.*, p. 310)

Esta es la función que prevalece en la novela y que le otorga una finalidad, en el sentido de que Candico habla para manifestar su opinión y contar sus recuerdos. Pues,

²⁰ La distinción la hace Marcone cuando señala que “la interpretación de una enunciación no sólo está condicionada por cuánto se conoce de la situación comunicativa sino que está condicionada también por convenciones y expectativas de acuerdo a las cuales el proceso interpretativo se lleva a cabo, por ejemplo, si escucho a alguien como un “interlocutor” o como un “informante” (1997, p. 89).



Candelario quiere narrar para dar a conocer; la suya es una forma de testimoniar. Esto toma cuerpo, básicamente, en la denuncia social presente en la novela y es lo que correspondería a lo que llamábamos arriba “tono testimonial”. En el siguiente párrafo Candico refiere la explotación a la que se veían sometidos con los nuevos hacendados:

De ahí para adelante aparecieron Fracchia y Grondona. Llegaron y empezaron otra dominación [...] acabaron también con partidarios, locatarios y el sistema de trabajo que venía desde la antigüedad [...] El socorro lo daban para que la peonada tuviera siquiera con qué comprase una camisa, un pantalón, y no andaran con toda la vergüenza al aire. (p. 75)

También se manifiesta en afirmaciones tan simples como: “Esta villa que dicen que fue lugar de escenario tenía y yo lo vide y me consta uno de los mejores vinos” (p. 13).

Respecto a este punto encontramos afirmaciones de Paul Ricoeur, (2004). Él dice:

Atravesamos la memoria de los otros, esencialmente en el camino de la rememoración y del reconocimiento, esos dos fenómenos mnemónicos principales de nuestra tipología del recuerdo. En ese contexto, no se considera el testimonio en cuanto proferido por alguien con vistas a ser recogido por otro, sino como recibido por mí de otro en cuanto información sobre el pasado. (p. 158)

Desde este punto de vista prevalece la manera cómo leo el pasado a través del recordar de otro y no el papel del “testimoniante” como vía de conocimiento del pasado.

La tercera función es la ideológica. Aquí se considera que las “intervenciones, directas o indirectas, del narrador respecto de la historia pueden adoptar también la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción” (*Idem.*). Veamos un ejemplo en la novela: “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” (Martínez, p. 104). Aquí Candico



refiere una actitud suya, pero al mismo tiempo la juzga. De ese modo, este juicio, sirve también para caracterizar a “los blancos” definiéndolos a partir de ciertos defectos propios.

De lo anterior se deduce que conociendo las funciones del narrador se entiende que el personaje de la novela pueda no solo “denunciar” como en un testimonio, sino también “contar”, “recordar” y “juzgar” a los demás y a sí mismo. Ya que esas son, precisamente, las posibilidades que le dan a *Canto de sirena* ser un texto literario.

Si bien todas las voces presentes en la novela, se dejan escuchar a través de la versión de Candelario Navarro, esto no convierte automáticamente su discurso en un texto testimonial. Melgar Bao (2003) afirma que “El móvil y tenor de esta narrativa —la de *Canto de sirena*—, más que proponer el rescate de un testimonio afromestizo, apunta a marcar desde tal referente etnocultural una reelaboración experimental de los símbolos y de los flujos diferenciados y cruzados de comunicación intercultural” (p.175). Sus intenciones y funciones testimoniales son posibles de analizar como parte de la configuración de la novela, como una característica básica e imprescindible para entenderla.

4.3 La escritura como “archivo”. El papel de la memoria

Dice Joel Candau (2002) que “Con Platón, la memoria se vuelve la facultad de conocimiento, en tanto el esfuerzo de rememoración se confunde con la búsqueda de la verdad” (p. 23). He ahí el dilema por el que atraviesa el discurso testimonial, ya que en el proceso de escarbar la memoria, las referencias a sujetos o a hechos concretos actúan



como modo de verificación, muchas veces puestos en cuestión, sobre todo, cuando los sucesos comprometen la memoria de una colectividad.

Así “El recuerdo tal como aparece en el relato de vida nos permite ver que la memoria también es un arte de la narración” (Candau: 2002, p. 104). Se trata, en el caso de la novela, de ficcionalizar el recuerdo. Es ese uno de los logros de la obra de Gregorio Martínez.

Si tomamos en cuenta la afirmación de Beverley: “la relación del orden simbólico con lo real *pasa por* lo imaginario” (1988, p. 15), caeremos en cuenta de que todo esto tiene un grado de significación mayor. Esto, debido a la importancia que tiene este tipo de discurso (testimonial) en el contexto latinoamericano y en particular, en situaciones de violencia o de subordinación. Pues, “El testimonio, a través de sus diversas líneas creativas, realiza la importante función de rescatar la memoria colectiva de nuestros pueblos” (Casaus: 1982, p. 330). Cabe aclarar que entendemos el testimonio como una función del discurso, según se desprende del análisis basado en Genette.

Para Roberto González Echevarría (2000) “La característica más persistente de los libros que han recibido el nombre de novelas en la era moderna es que siempre han pretendido no ser literatura” (p. 30). Para este crítico la novela, al no tener forma propia, generalmente, asume la de un documento dado, al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la “verdad” (*Ibid.*, p. 32). En nuestro caso, el testimonio —o mejor dicho, el tono testimonial— es la forma que se ha elegido para dar validez al discurso de Candico, y un elemento dentro de la novela que le da respaldo en sus pretensiones de verdad es la escritura en su cuaderno de anotaciones en donde incluso se le ha añadido la firma del testimoniante.



Aunque *Canto de sirena* no es propiamente un relato etnográfico, para la crítica, dicha novela no ha estado tan lejos de este tipo de discurso. Esto se entiende ya que América Latina se ha configurado como el espacio “donde las narrativas más relevantes no son novelas (pero parecen serlo), o son novelas que pretenden ser otra cosa” (González Echevarría, p. 69). De allí, también, la idea de llamar “canto” a la novela. El mismo autor comentaba el año de aparición de esta, que no se trataría de una novela sino de un “canto” (Citado por González Vigil: 1977a). Esta búsqueda de categorización de la novela, ha dado pie a estudiar este tipo de discursos, que se resisten a una clasificación, como testimonio o novela testimonial. “Los testimonios, los documentos, todos los altisonantes intentos de no hacer literatura que tanto han entretenido a nuestra república letrada, se revelarían fatalmente como formas alternas de la ficción que pretenden, eso sí, no serlo y resultan, por lo tanto, más ambiguas, peligrosas, letales” (Miguel Gomes: 2002, p. 116), tal es el caso de *Canto de sirena*.

En realidad, la manera como se cuenta la novela obedece al recuerdo de los hechos según la perspectiva del protagonista. González Echevarría señala que “La senilidad es una figura que representa los huecos en estos personajes de archivo” (p. 249), es el caso de Candico, quien ya tiene más de 80 años. Pero, la narración, además, está condicionada por la ausencia del recuerdo; es decir, por el olvido. Así, la novela también se construye por los vacíos de su memoria, Candico dice: “ese aparato que vuela que han inventado los gringos, no me acuerdo bien cómo se llama, licotrico, creo” (p. 45). De allí la repetición de hechos y el énfasis en ciertos momentos de su vida. Y de allí, también, como dice Beverley (2004) que “No hay, fuera del discurso humano mismo, un nivel de facticidad social que pueda garantizar la verdad de esta o aquella representación, dado que lo hechos de la memoria no son esencias anteriores a la representación, sino que, en cambio, son las consecuencias de las luchas por la



representación” (p. 120), entiéndase, en el sentido mimético también, desde la posición del creador. Por eso, encontramos en la novela situaciones como esta: “Lo tengo en el recuerdo como si lo hubiese vivido ahorita” (p. 97).

Clifford Geertz (1989), refiriéndose al trabajo del etnógrafo, considera que “el problema que supone el paso de lo que ocurrió “allá” a lo que se cuenta “acá”, no tiene un carácter psicológico. Es literario” (p. 88). Esto es lo que sucede con la transformación del material grabado inicialmente por Martínez. Y, aunque, implique una reconsideración del grado de verdad en el discurso etnográfico, significa también la apertura al campo de la ficcionalidad que de ningún modo desprestigia la elaboración cuidada y detallada de la historia. Aunque sí cabría hablar de “una ventriloquia etnográfica: no la pretensión de limitarse a hablar *sobre* otra forma de vida, sino de hablar desde dentro de ella” (*Ibid.*, p. 154).

4.3.1 La literatura como documento de historia. El personaje historiador

Las representaciones de los lugares y de los personajes en la novela llevan a considerar su pretensión de verdad en el grado máximo. Para Michel Foucault (1966) “la Historia es el dominio más erudito, más informado, más despierto, más encumbrado quizá de nuestra memoria” (p. 215). En el caso del discurso de Candico, debido a las referencias explícitas a personajes reales (como Julio C. Tello) y lugares existentes (las haciendas de Coyungo, Majoro, Llicuas, etc.), no solo se plantea la posibilidad, intratextualmente, de verificar la verdad, sino de cuestionar la Historia y a sus actores.

Beverley (1966) señala que: “el testimonio emerge en el espacio literario-cultural internacional a la vez como un reto y una alternativa a la figura del escritor



como héroe cultural (el "conductor de pueblos" del americanismo literario liberal), tan evidente por contraste en las novelas polifónicas, metaficcionales del *boom*, y de la narrativa tercermundista actual" (p. 145). Y es de ese modo, con su "tono testimonial" con el que Martínez participa con su novela en este nuevo papel de la literatura que funciona como un documento de verdad. Al leer la novela, no solo conocemos a Candico y su recorrido por las tierras del sur, sino también, dentro de la representación, se cuenta la historia de Coyungo, la gloria y decadencia de este pueblo, de sus latifundistas, de "sus dueños" y de los porqués de estos acontecimientos. El personaje toma partido, a su manera, en relación con la historia. Por ejemplo, frente al papel que había ordenado pegar el Gobierno en todas las casas dice: "no lo arranco, que se quede ahí, puede ser mañana más tarde sirva de testimonio" (p. 145).

Candico es un narrador que centra la atención sobre él y su historia personal en la que se hace presente su pueblo. En ese recordar actúa la memoria como una práctica de subversión. Su narración es una selección, voluntaria o no, de aquello que se cuenta. Además, la historia al ser narrada a posteriori, incluye la revisión subjetiva de los hechos, su evaluación y también de los personajes que actuaron. Candico no es solo el narrador de su "discurso", es también, para la novela, el historiador de Coyungo. Finalmente, es su voz la que se escucha, con lo que construye, la que podríamos llamar, la historia no oficial.

Con relación a la construcción de memoria colectiva, ya fuera de la narración de Candico, en el epílogo de la novela se menciona la anécdota del niño de la escuela de Coyungo, quien ante la pregunta "¿Eres peruano?", hecha por autoridades educativas provinciales, respondió "no señor, yo soy coyungano" (p. 157). A propósito, Melgar Bao (2003) hace la siguiente observación:



De los otros siete textos que completan el epílogo sólo el primero revela la voz del narrador, para remarcar a través de una anécdota la primacía de lo local sobre lo nacional. Los restantes manifiestan voces colectivas o personalizadas de la región, abriendo juego a un cierre polifónico con equilibrio de género que se proyecta sobre la tradición y la modernidad. (p.180)

Podríamos decir, además, que en el texto, también en su parte final y ya fuera de la narración principal, está la voluntad de llamar la atención sobre el espacio ajeno, que tiene su propia historia y personajes. Al mismo tiempo funciona como una crítica al olvido y a la indiferencia de los sujetos que hacen la historia de estos pueblos.

4.3.2 Subordinación y subversión. Representación de una comunidad de la costa sur peruana en la memoria de Candelario Navarro

El título de la novela hace referencia al epígrafe que aparece al inicio: “Esto, no es una historia, es un canto: en octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas” (p. 11). Este epígrafe está relacionado, a la vez, con otro ubicado al final que refiere una creencia popular: “El aullido de las zorras en celo que vagan sin descanso en las noches de octubre no deja escuchar el canto de las sirenas que brota de la mar” (p. 159). La relación puede entenderse como la puesta en marcha de un proceso de enunciación (el discurso del protagonista) que es silenciado por otro sonido (¿la memoria? ¿la historia?). Roland Forgues (1986) señala que: “La *sirena*, por su parte, representa, en la mitología de la costa peruana, un símbolo de libertad por excelencia” (p. 91). Así el canto de estas funcionaría, en el texto, como distractor frente a los problemas sociales.

En la estructura social representada en la novela Candelario Navarro se ubica como un subordinado, que más de las veces recibe órdenes, en lugar de darlas. En ese sentido, es en el aspecto individual y, específicamente, en el campo sexual donde se siente completamente libre. La familia de Candelario está constituida, también, por



sujetos subordinados. Basta mencionar a uno de sus hijos, Eduardo —el único de todos que es mencionado—, quien se dedica a la bebida y a quien se refiere así debido a su condición de alcohólico “desde que él era muchacho he tenido que recogerlo de donde se quedaba botado” (p. 83). También menciona a su tío Calixto “que era loco bravo y tiraba piedra y también se le daba por forzar mujer, lo mataron a machetazos los chinos que vivían aparte” (p. 94). Además, aparecen singulares personajes que se caracterizan por ser diferentes a los demás miembros de su comunidad o por tener habilidades llamativas: su prima Carmen del Barrio, conocida por ser capadora de chanchas (considerado un arte singular) y su sobrino Pedrito, quien fuera un gatero insigne. Son mencionados, también, su hermano Lino, sus tíos Adelina y Pastor, sus primos Atilio Arenaza y Agapito, sus sobrinos Amalia y Guillermo Vizarreta. Todos ellos viven desperdigados.

Carolina Ortiz indica que “la subalternidad en América Latina estaría vinculada estrechamente a la colonialidad del poder” (p. 62) y que la subalternidad de Candelario “estaría definida, en primer lugar, por su condición de trabajador y por su nomadismo” (p. 73). Esa condición de trabajador está determinada por la herencia social que recibe, la cual está marcada por la historia “[dicen que les hacían marcas] a esos negros bozales que fueron mis bisabuelos” (p. 131). Además sabemos que pertenece a un grupo étnico opuesto al de los blancos, lo cual se suma a su condición de subordinado para la novela.

El narrador protagonista de la novela va construyendo su vida en cada lugar, en cada mujer que conoce, en cada trabajo en el que se desempeña, ya sea como cocinero, huaquero o sirviente. Siempre está solo, sin ningún vínculo lo suficientemente fuerte



que lo pueda unir a alguien. Así, Candico es dos veces subordinado²¹, casi en el sentido como lo entiende Beverley (2001) “‘lo subalterno de lo subalterno’: es decir, la persistencia o la introducción de formas de discriminación y subordinación *dentro de* los grupos o sociedades designadas subalternas (Vg. Las formas varias de poder patriarcal y machismo en las culturas de las clases populares, o las discriminaciones étnicas o de castas dentro de una misma ‘clase’)” (pp. 159-160). Pues, la doble subordinación que asume Candico es más voluntaria que impuesta.

Candico no es blanco ni poderoso y ni siquiera es como los demás iguales a él, ejemplo de esto es el aislamiento de sus vecinos al que él mismo se somete. Su subordinación obedece más a un impulso individual que a la presión social. Es por eso que aún para las propias amistades de Candelario, les resulte extraña algunas de sus actitudes o costumbres: “dicen que todo el tiempo me han visto en el tambo hablando mentiras, llenándole a la gente la cabeza de embustes, abriéndoles los oídos a los muchachos” (p. 89).

A pesar de que el protagonista tiene, en general, esa actitud (más individual que social), sabemos que tiene algo que decir a favor de los suyos. Tomemos en cuenta que este “canto” es enunciado por un ser de carácter errante, cuya voz se manifiesta contestataria en la enunciación. El extremo límite de esto es su participación en actos de violencia, cuando se enfrenta al blanco que le impedía entrar al prostíbulo, lo cual es bastante significativo, o cuando él y los demás pobladores derriban los horcones con la campana que ordenó colocar Fracchia: “Derribar toda esa armazón y echarla al fuego fue para nosotros como imponer un acto de justicia, quizás más que resucitar un muerto” (Martínez, p. 152).

²¹ A esta característica se le ha llamado “doble marginalidad (pertenecer a un pueblo marginal y dentro de él estar aislado)” (Valenzuela: 1995, p. 378).



Hugo Achugar (2003) afirma que “pienso que en el monumento está la clave [...] En el monumento como signo que intenta vincular pasado y futuro está la clave. En el monumento o en la lápida que se supone habrá de avisarles a los que vienen detrás qué fue lo que pasó antes. En el monumento como objetivación de la memoria” (p. 192). Esto da a entender que el acto es, también, simbólico, pues al derrumbar los horcones y la campana, no se trata solo de llamar la atención, sino de cuestionar el sistema establecido y las leyes que la rigen, y a la vez se trata de cambiar la historia a través de una acción individual. Ya en *Tierra de caléndula* (1975) aparecía este recurso en el cuento “La cruz de Bolívar” cuando los pobladores reaccionan ante el cambio de lugar de la cruz que se encontraba en la plaza, por considerarlo un acto de injusticia: “La gente asomaba a las puertas y miraba incrédula. Recién cuando vieron la negra cicatriz que quedaba en el lugar de la Cruz, tuvieron conciencia del atropello [...] no contra la plaza de armas, sino contra cada uno de nosotros, contra ese orgullo callado que habíamos mantenido sin altanerías durante tantos años” (Martínez: 1988, p. 54).

La actitud espontánea de querer recobrar lo que les pertenece responde a una necesidad del futuro: “Esa [la cruz], era nuestra y queríamos que estuviera allí, en su sitio, para mañana más tarde, como dicen los antiguos, tener siquiera algo para mostrarles a nuestros muchachos y decirles esto fue así y asá, para que luego ellos mismos sacaran su propia cuenta” (Martínez: 1975, p. 68).

Y aunque los pobladores no lograron ~~retornar~~ la cruz a su lugar original, la trasladaron al cerro de Aja. “Allá está ahora la Cruz, y aquí en la plaza no queda ni siquiera el recuerdo (*Ibid.*, p. 51). Así se cierra este relato, cargado de desesperanza y frustración por la versión que dará la Historia de los pobladores y sus acciones pasadas.



Definitivamente, es en el capítulo seis de *Canto de sirena*, el último, donde encontramos al personaje Candelario más vinculado con los otros pobladores iguales a él, desde una perspectiva más social, aunque, en sentido estricto, es una persona sola.

En esta sección, hay una crítica al manejo del poder: “Que algún día todo lo que se me viene a la cabeza cuando me quedo mirando las musarañas se haga realidad y todos podamos estirar el brazo y agarrar y sentir que es cierto no que estamos soñando o viendo visiones” (Martínez: 1977, p. 37). Hay una clara conciencia del otro diferente, el cual lo ha marginado. Y en el presente del relato afirma: “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 a favor de los poderosos” (p. 97). Su subversión es una reacción contra los poderes del blanco que lo marginan y sus reflexiones obedecen a la pretensión de deslegitimar el discurso de aquel. Si bien es cierto que en esta novela son importantes los temas que se desarrollan, parece que es más importante aún, la manera como se dicen, Candelario tiene mucho que decir y lo hace a través de su voz de protesta, que es la de un negro “a través de Candico habla el negro y además el poblador mestizo de la costa sur del Perú” (Carazas: 1999, p.122) y en este sentido sí los representa. Su voz es contestataria, pero, su discurso no se restringe a él, sino que enuncia por todos, por los demás que también son oprimidos. Sin embargo, en la novela no se logra formar la figura de héroe, tal como lo entendería Forgues: “(Candico) Es al mismo tiempo la conciencia colectiva y el portavoz de todo ese sector social, marginado, de la costa peruana que aspira a recobrar la voz” (1986, p.104).

Hasta el humor se convierte en una manera de enfrentar la subordinación y convertir su discurso en subversivo. El personaje emerge para proclamar, a través de su lenguaje y de sus acciones, su rebeldía. Así lo explica Forgues:



el uso abundante y reiterado de unos términos provocadores, eróticos, licenciosos o escatológicos... desterrados del vocabulario castigado... de las clases dirigentes, aparezca en la obra narrativa de Gregorio Martínez como poderosamente subversivo, en la medida en que la utilización consciente de tales términos implica el rechazo de una visión del mundo alienante, castradora de la realidad y del hombre; una visión del mundo impuesta por un grupo social a los demás para asentar su poder y dominación. (1986, pp.102-103)

Conciente de su subordinación y también de su papel subversivo, reconoce como

castigo a sus acciones del pasado, la situación en la que se encuentra en el presente del relato: “me vine a Coyungo y hasta 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” (pp.106-107), se refiere a la libertad en la que ha vivido, escapando, a su modo, de los límites que el servilismo le había impuesto.

Candelario Navarro cierra su discurso, afirmando su posición, dice en la última página, a manera de conclusión no solo de su discurso sino también de su vida:

No quiero cerrar los ojos y por eso digo que no queda nada, desde aquí, 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. (p.153)

Candico nace subordinado y a lo largo de su vida asume esta condición con humor y desde su soledad, incluso a través de la escritura, tal como aparece en su “Diario de viajes”. Sus reflexiones filosóficas, sus irónicas opiniones sobre la religión, su lista de encuentros amorosos, le sirven a este personaje —exento de amor— para seguir viviendo.



CONCLUSIONES

1. La crítica literaria ha utilizado las opiniones de Gregorio Martínez acerca de *Canto de sirena* como una línea de orientación para interpretar el contenido de la novela, lo cual, no siempre ha servido para entender los significados de la obra sino, por el contrario, para restringir su campo de representación.
2. De los tres paradigmas delineados por Mignolo el que prevalece en los estudios hechos a *Canto de sirena* es el sociológico donde se enfatiza el grado de representación que se corresponde con la realidad que actúa a modo de referente inmediato. La novela ha sido asumida como un documento poseedor de la verdad que, además, gracias a los lugares y personajes que en ella participan puede ser corroborable en la Historia.
3. Los estudios hechos a *Canto de sirena* revelan una mayor preocupación por explicar el sentido de la obra en su relación con las implicancias sociales. También se interesan por destacar el carácter testimonial de su narrador, enmarcado dentro del contexto social y la reivindicación de las clases populares. A *Canto de sirena* se le ha analizado casi siempre asumiendo de antemano que se trata de una novela de tipo testimonial.
4. En la revista *Narración* se propugna la labor del escritor en contra de las injusticias sociales. Martínez participa en esta publicación adecuando sus relatos a las propuestas políticas de la revista. Luego, para el primer libro que publica como autor independiente realiza cambios significativos en los relatos que ya habían aparecido en *Narración*. Los vínculos que unen a Martínez con la revista se borran para la primera edición de *Tierra de caléndula*. En consecuencia, *Canto de sirena*, estará aún más lejos, temáticamente, de las propuestas de la



revista *Narración*. De manera general, podemos decir que solo los cuentos que aparecen en *Narración* están muy ligados a las propuestas de la revista. Y a partir de allí el autor se orienta por una línea de creación al margen, no de las preocupaciones sociales, pero sí de la crítica explícita y el uso de la literatura como medio de lucha.

5. A diferencia de otros autores, en su propuesta, Martínez hace uso de la oralidad representando el habla de un poblador negro, apostando más por la riqueza verbal, por la musicalidad y el léxico.
6. La representación de lo afroperuano, en el caso de *Canto de sirena* está vinculada con una intención política, que podría provenir desde *Narración*, pero que no tiene relación con los logros técnicos y narrativos de la novela.
7. La polisemia de la palabra representar ayuda a hacer una distinción respecto del narrador de *Canto de sirena*: por un lado se refiere al carácter mimético —es decir estético— (hablar como) y por otro al carácter político (hablar por). En ese sentido, Candelario habla como las demás personas de la costa sur del Perú y, en ese sentido, los representa. Pero, no es la voz que ha decidido unificar el deseo de cambio y rechazo a las fuerzas que imponen el poder. Su reclamo, si bien atiende a una necesidad social, es siempre desde lo individual.
8. Candelario no es “cantor”; es un “contador” de historias. Su discurso no obedece a cantar el pasado de los pueblos que recorrió, valiéndose de una estructura fija y predeterminada; por el contrario, él cuenta una versión libre de la historia que vivió.
9. *Canto de sirena* siendo una novela, tiene un carácter testimonial, el “tono” de un testimonio; lo que no quiere decir que, como texto, esté configurado a la manera de un testimonio propiamente dicho ni se ciña, estrictamente, a las



características que se le han otorgado a este tipo de discurso. Así, quizá como muchas otras novelas, esta también puede leerse como una novela con carácter testimonial, en algunas secciones, sin ser necesariamente, en consecuencia, una “novela testimonial”.

10. En el caso del discurso de Candico, debido a las referencias explícitas a personajes reales y lugares existentes no solo se plantea la posibilidad, intratextualmente, de verificar la verdad, sino de cuestionar la Historia y a sus actores. Candico no es solo el narrador de su “discurso”, es también, para la novela, el historiador de Coyungo. Finalmente, es su voz la que se escucha, con lo que construye, la que podríamos llamar, la historia no oficial.



BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Aubes, Françoise

2002 “La emergencia de una palabra negra”. En: *Identidades*. Lima. Año 1. Nro. 5, pp. 3-5

Achugar, Hugo y Beverley John (directores)

1992 “La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa”. Número especial de la *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima: Latinoamericana Editores. Año XVIII, Nro. 36.

Agamben, Giorgio

2000 *Lo que queda de Auschwitz*. Traducción de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.

Bajtín, M.

1998 *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. 8va edición.

Barnet, Miguel

1977 *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

1986 “La novela-testimonio: socio literatura”. En: *Testimonio y Literatura*. Minneápolis: Universidad de Minnesota, pp. 280-302.

Beverley, John

1978 “Literatura e ideología. En torno a un libro de Hernán Vidal”. *Revista iberoamericana*. Nro. 102-103. Enero-junio, p. 77.

1987 “Anatomía del testimonio”. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima: Latinoamericana Editores. Año XIII. Nro. 25, pp. 7-16.

1988 “Ideología/deseo/literatura”. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima: Latinoamericana Editores. Año XIV. Nro. 27, pp. 7-24.

Bueno, Raúl

1991 “Nuestro vino: la nueva científicidad de los estudios literarios en América Latina”. *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*. Lima/ Pittsburgh, pp. 119-147.

Candau, Joel

2002 *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Carazas, Milagros

1999 *La orgía lingüística y Gregorio Martínez. Un estudio sobre Canto de sirena*. Lima: Línea y punto.

2005 “Crónica de músicos y diablos: la identidad afroperuana y la reinención del pasado”. En: *Revista Ínsula Barataria*. Lima. Año 3. Nro. 5.

Casaus, Víctor

1982 “Defensa del testimonio”. En: *Revista Bohemia*. La Habana. Nro. 18, pp.16- 19.



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

1981 "Literatura en el Perú republicano". En: *Historia del Perú republicano*, Tomo VIII. Editorial Juan Mejía Baca. 3ra ed., pp. 11-188.

1982 *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Universidad central de Venezuela. Caracas.

1983 "La literatura peruana: totalidad contradictoria". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Latinoamericana Editores Año 9. Nro. 18, pp. 37-50.

1987 "La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias". En Ana Pizarro (coord.): *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México. El Colegio de México/ Universidad Simón Bolívar, pp. 123-132.

1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de estudios y publicaciones.

1994 *Escribir en el aire. Ensayos sobre heterogeneidad*. Lima: Ed. Horizonte.

Cornejo Polar, Antonio y Vidal, Luis Fernando

1984 *Nuevo cuento peruano* (Antología). Lima: Mosca Azul.

Dorfman, Ariel

1970 *Imaginación y violencia en América Latina*. Chile: Ed. Universitaria.

Duchesne, Juan

1984 "Etnopoética y estrategias discursivas en *Canto de sirena*". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima: Latinoamericana Editores. Año X, No 20, pp. 189-205.

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

Eagleton, Terry

1997 *Ideología. Una introducción*. Barcelona. Piados.

El Comercio

1986 "Escritor iqueño ganó premio de literatura 'Gaviota Roja'". Lima, 25 de enero, p. C9 (Publicado sin firma).

1986 "Para mí la escritura es una travesía declara el escritor Gregorio Martínez" (Entrevista). Lima, 10 de abril, p. C14 (Publicado sin firma).

Espinoza Haro, Nilo

1975 "¿Caléndula?". En: *La Prensa*, 6 de diciembre, p. 23.

Fernández Christian

1998 "La textualización de la memoria en los *Comentarios reales*". *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima- Berkeley: Latinoamericana Editores. Año XXIV, Nro. 48, p. 229.



Forgues, Roland

- 1982 “En octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas” (Entrevista a Gregorio Martínez). En: *Quehacer*. Lima. Nro. 16, Abr., pp. 107 -114.
- 1986 *El fetichismo y la letra: ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Ed. Horizonte. Lima.
- 1988 *Palabra viva*. Lima: Librería Studium Ediciones.

Foucault, Michel

- 1966 *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI. 12ª edición.
- 1972 *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI. 2da edición.

Franco, Sergio R.

- 2004 “Lo erótico en la narrativa peruana”. En : *Identidades*. Lima: Año 3, Nro. 62, pp. 6-7

Gálvez Ronceros, Antonio

- 1975 *Monólogo desde las tinieblas*. Lima : Editorial Inti Sol.

Gálvez, Marina

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

Geertz, Clifford

- 1989 *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós

Genette, Gérard

- 1989 *Figuras III*. Barcelona. Lumen.

González Echevarría, Roberto

- 2000 *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México. F.C.E.

González Vigil, Ricardo

- 1976 “Martínez: tiempo de Caléndula”. En *Suceso*. Suplemento Dominical de *Correo*. Lima, 25 de enero, p.9.
- 1977a “Gregorio Martínez, Premio ‘José María Arguedas’”. En: *Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, 20 de febrero, pp. 14-15.
- 1977b “Un canto de sirena”. En: Suplemento Dominical de *El Comercio*. Lima, 28 de Agosto, p.20.
- 1977c “Poesía y narración en el Perú 1960-1977”. En *Runa*. Lima No 5, pp. 7-11.
- 1984 “La narrativa peruana después de 1950”. En: *Lexis*. Lima, Vol VIII, No 2, pp. 11-182.
- 1986a “Los embrujos Gregorio Martínez. En: Suplemento Dominical de *El Comercio*. Lima, 19 de enero, p. 19.
- 1986b “‘Premio Gaviota Roja’: Crónica y Canto de Gregorio Martínez” (entrevista). En: Suplemento Dominical de *El Comercio*, Lima, 25 de Mayo, p. 20.
- 1991 *El cuento peruano / sel.*, pról. y notas de Ricardo González Vigil. Lima: Copé. V 5.

Gutiérrez, Miguel

- 1971 *Narración 2. revista literaria y de opinión 2* (director). Lima.



- 1975 “Tierra de caléndula y la renovación del cuento peruano” Prólogo a *Tierra de caléndula*. Lima: Milla Batres.
- 1988 *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima. Editorial Labrusa.
- Huamán, Carlos
- 2006 “Canto de sirena, entre la oralidad y la escritura” en *Literatura, memoria e imaginación en América Latina*. México: UNAM.
- Huamán, Miguel Ángel
- 1994 *Discurso y utopía en Churata*. Lima: Ed. Horizonte.
- Huárag, Eduardo
- 2004 *Estructura y estrategias en la narrativa peruana*. PUCP.
- Higgins, James
- 2003 “El racismo en la literatura peruana”. *Heterogeneidad y Literatura en el Perú*. Higgins, James (editor) Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Jara René y Vidal Hernán (editores)
- 1986 *Testimonio y literatura*. Minneapolis: Universidad de Minnesota.
- Lagos-Poepe, María Inés
- 1990 “El testimonio creativo de *Hasta no verte, Jesús mío*”. *Revista iberoamericana*. Nro. 150. Enero-marzo, p. 243-253.
- Lienhard, Martín
- 1992 *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Lima: Editorial Horizonte. 3ra ed.
- Marcone, Jorge
- 1997 *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y reinscripción del discurso oral*. Lima: PUCP.
- Martínez Bonati, Félix
- 1972 *La estructura de la obra literaria*. Chile: Universidad de Chile.
- Martínez, Gregorio
- 1975 *Tierra de caléndula*. Lima: Milla Batres.
- 1979 *Canto de sirena*. Lima: Mosca Azul Editores. 2da. ed.
- 1988 *Tierra de caléndula*. Lima: Peisa.
- 1991 *Crónica de músicos y diablos*. Lima: Peisa.
- 1985 *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor*. Lima: Mosca Azul Editores.
- 2001 *Biblia de guarango*. Lima: Peisa.
- 2004 *Cuatro cuentos eróticos de Acarí*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- 2004 *El libro de los espejos. 7 ensayos al filo del catre*. Lima: Peisa.
- 2005 *Guitarra de Palisandro y los cuentos ganadores y finalistas*. XII Bienal de Cuento Premio Copé 2002. Lima: Petroperú.



Melgar Bao, Ricardo

2003 "La etnoliteratura entre dos mundos imaginados: de las cenizas de la tradición afroperuana a las mieles de la novela". *Cuicuilco*, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. México: Vol. 10. Nro. 28.

Mignolo, Walter

1986 *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM.

Ong, Walter

1993 *Oralidad y escritura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Orihuela, Carlos

1996 "La heterogeneidad negrista en la literatura peruana: el caso de Monólogo desde las tinieblas de Antonio Gálvez Ronceros". En: Mazzotti, José Antonio y Cevallos, Juan. *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Libro homenaje a ACP. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.

Ortiz Fernandez, Carolina

1999 *La letra y los cuerpos subyugados: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas*: Quito: Corporación Editora Nacional. Universidad Andina Simón Bolívar.

Pacheco, Carlos

1992 *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*: Ediciones La casa de Bello.

Puente Baldoceba, Blas

2002 *Poética narrativa en Canto de sirena de Gregorio Martínez. Estilo, narración e ideología*. New York: Peter Lang.

Pozuelo, José María

1993 *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

Rama, Ángel

1981 "Los contestatarios del poder" Prólogo a *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha 1964-1980*. México, Marcha editores.

1982 *La novela hispanoamericana. 1920-1980*. Bogotá. Procultura/Colcultura.

1984 *La ciudad letrada*. Hannover, New Hampshire: Ediciones del Norte.

1987 *Transculturación narrativa en América Latina*. México. Siglo XXI. 3a. ed.

Reinoso, Oswaldo (director)

1974 *Narración. Nueva crónica y buen gobierno 3*. Lima: Editorial Nueva educación.

Reyes Tarazona, Roberto

1981 "Las crónicas de narración". En: *Cobriza, cobriza. 1971*. Lima, Ed. Nueva crónica.

Roa Bastos, Augusto (comp.)

1978 *Las culturas condenadas*. México: Siglo XXI.



Rondinel, Sara

1993 *Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en Canto de sirena*. Lima: PUCP.

1995 “El proyecto literario de Narración”. En: *Márgenes*. Lima: Año VII. Números 13 y 14, pp. 207-226.

Sánchez León, Abelardo y Peirano, Luis

1982 “Los muertos, a las doce del día, bajan a tomar agua” (Entrevista). En: *Quehacer*. Lima: Nro. 16, pp. 115 -119.

Rodríguez-Luis, Julio

1997 *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana: estudio taxonómico*. FCE: México. D.F.

Ricoeur, Paul

1999 *Historia y narratividad*. Barcelona. Ed. Paidós.

Santiváñez Vivanco, Róger

1977 “Siete preguntas a Gregorio Martínez” (Entrevista). En: *Imagen*. Suplemento Dominical de *La Prensa*. Lima, 22 de mayo, Nro. 112, p.18.

Scott, Joan

1997 “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. *Género. Conceptos Básicos*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales. PUCP, pp. 13-29.

Searle, John

1980 *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.

Skłodowska, Elzbieta

1988 “Miguel Barnet: hacia la poética de la novela testimonial” En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima: Latinoamericana Editores. Año 14, Nro. 27, pp. 139-149

Tenorio, Néstor

2006 *El grupo Narración en la literatura peruana*. Lima: Arteidea editores.

Theodosiádis, Federico

1996 *Literatura testimonial*. Cooperativa. Colombia: editorial Magisterio.

Todorov, Tzvetan

2000 *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Valenzuela Jorge

1989 *El grupo Narración. Análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana*. Lima. UNMSM, Facultad de Letras, Tesis de Licenciatura.

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

2005 “Márgenes interiores y horizonte social: una aproximación a *Canto de sirena*



de Gregorio Martínez”. *Diégesis*. Revista de narración. Lima: Año V, Nro 8. pp. 26-33.

Vansina, Jan

1968 *La tradición oral*. Trad. Miguel María Llongueras. Barcelona: Ed.

Varios

1986 *Testimonio y literatura* / eds. René Jara y Hernán Vidal. Minneapolis, Minnesota: Institute for the study of ideologies and literatura / Society for the study of contemporary, hispanic and lusophone revolutionary literatures.

Vidal, Luis Fernando

1977 “Martínez, Gregorio: *Canto de sirena*”. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Latinoamericana Editores. Año III, No 6, Lima, 2do Semestre, pp. 164 - 167.

Williams, Raymond

1981 *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

1980 *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones península.

Zavala Virginia, Niño-Murcia, Mercedes y Ames Patricia (editoras)

2004 *Escritura y sociedad. Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

Zumthor, Paul

1991 *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

De Internet

Bosshard, Marco Thomas

<http://www.elperuano.com.pe/identidades/59/precisiones.asp>

2004 “Los estudios subalternos aplicados al Perú”. (Consulta: 15 de enero 2005, 8.50 a.m.).

Carazas, Milagros

<http://www.editoraperu.com.pe/identidades/28/entrevista.html>

2003 “Entre la oralidad y el testimonio”. (Entrevista con Martín Lienhard. (Consulta: 12 de diciembre de 2003, 10 a.m.).

Forgues, Roland

http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/RF_Gregorio.html

2005 “Gregorio Martínez: El espejo en que narciso se mira y no se reconoce”, en *Ciberayllu*. (Consulta: 17 de diciembre de 2005, 5 p.m.).





Diario de viajes

La manía de la escribidera, de llevar apunte, la he tenido desde muchacho, no es que esté disvariando de viejo como alguien dijo al verme aquí, en esta mesa, sentado, con lápiz y cuaderno, anotando y llevando la cuenta de todo lo ocurrido y también de lo que no sucedió en el momento que le tocaba suceder, no por vicio y ociosidad, sino que esa es mi costumbre, porque cada quien sabe cómo pela su higo, no es que de un molde nomás no hemos salido todos, y a mí me parece, tengo la impresión, que escribiendo a uno se le desatan las ideas que tiene en la cabeza bien amarradas, formando un embrollo con mil nudos que estando en ese retén forzoso cualquier rato revientan y de ese alboroto le brota a uno la chifladura, de manera que es más positivo que tengan un desfogadero, sea de una forma, sea de otra, o como yo que llevo cuenta del goce carnal, un apunte minucioso de todas las mujeres que se me avienen al entrevero y se acuestan conmigo, de esas todititas están aquí, en este cuaderno, y cuando la gente me pregunta, ¿qué anota allí don Candelario que todos los días lo vemos escribiendo?, yo les digo, ah, aquí llevo la cuenta de los viajes de agua que me trae Francucho, y claro, como son cojudos me creen, no saben carajo que aquí estoy asentando a todas las mujeres que me voy comiendo, igual como hacía don Emilio Barahona, el papá de Diosdado, que tenía un registro de sus mañas, no ves que él era calenturiento, peor que un burro hechor, de él me he copiado yo, recuerdo que me dijo oye Jesucristo, el papel se ha hecho para escribir y los número para llevar la cuenta, después me llevó para enseñarme su registro, hace rato que te estoy aguaitando cómo te gusta la carne cruda, me dijo, y hasta me regaló un lápiz, toma, para que empezara de una vez, no ves que él no era de hablar solamente, te decía y ya estaba haciendo, igual era con las mujeres, solo que no se fijaba en cara, en cuerpo, para él lo único que existía era el coño, después no importaba que



fuera tuerta, coja, boquicha o con cara de mula. Mi primer cuaderno lo echó a la candela mi mujer el año 28. Otro se me quedó en Manchaverde donde estuve quemando carbón. Otro me lo robó Peregrín Uchuya en Huarato. Otro se lo regalé a unos andarines que fueron a buscarme hasta Estaquería para que les enseñara unos paredones del tiempo de los gentiles con dibujos sicalípticos de varios colores. Otro se lo llevó Goyo Largo a Maijo diciendo que para hacerse la paja y después me salió con que se lo había prestado al cholo Apari que yo sé bien carajo que no sabe leer. Otro me lo robaron de aquí junto con mi plata y mi sombrero de macora que cabía en el bolsillo. Otro lo quemé yo mismo en una arranque de cólera para ver si les ardía el culo a las mujeres que estaban ahí asentadas. Otro se hizo humo. Otro lo hicieron polvo las polillas. A este que es el único que me queda le arranqué varias páginas porque la gringa María Gu tenía que limpiarse el trasero y solamente había piedra y hoja de higuera, pero para muestra es suficiente.

Erlinda Moyano A. ojona ona y alta pelolargo argo de senos grandes como melones ones y soltera de 26 años nacida en Huayurí urí que sería de eso que olía a vinagrillo illo más en la espalda alda porque se la lamí todita ita y era ácida que hasta se me destemplan los dientes rejas ejas y luego cuando me agacho acho no me deja que le mire la chucha ucha pero sí que se le manoseara a mi gusto por abajito ito y en eso se le encuentro el huequito por donde salen los orines ines y se lo sobé bonito con la yema ema del dedo edo y ya me parecía ía que lo estaba viendo un bultito ito con su boquita ita como el culo del pollo ollo algo que antes nunca me había fijado ado en ninguna mujer pero lo que más me gustó de Erlinda Moyano es que sabe moverse erse aunque cuando la miré a los ojos aflojó y soltó su perrito ito creo que de vergüenza enza. En Los Majuelos un viernes 17 de octubre y para mayor garantía pongo mi firma y mi rúbrica como testimonio y fe.



panamíteoto

toto

Serafina Villegas Alca. camaneja de Camaná medio cuarentona ona y acholada un poco parduzca uzca alta eso sí y con buena anca la encontré que estaba amarrando ando su vaca aca en el carrizal de la toma de Papagayo ayo y casi en juego le dije ije que se me hacía agua y me contesta aguadija ija y yo le digo verija pija y así empezó todo odo y como no había manta n costal y allí el suelo era estacudo udo la puse de cuatro patas y apenas la veo eo toda la cochambre ambre saliéndosele por abajito ito del culo me entró una arrechura madre pero las ganas anas de quedarme mirándole su panal meloso oso me contenían tanto que ella me dice que no sea majadero y entonces onces la sujeto eto de los hombros y le entierro erro mi tripa ipa hinchada y caliente como una morcilla recién sacada de la paila que ella quería voltear no podía ía solo cabeceaba aba y rechinaba los dientes. En Papagayo un martes 4 de noviembre al atardecer y aquí al pie firmo y pongo mis iniciales C C N A.

panamíteoto

toto

Zoila Paliza. bajita ita y achinada ada de senos menuditos y lampiña ñña muchachita todavía nacida ida en Ocoña ñña y en cuanto la vi le hice rueda eda como el gallo allo y comencé a enamorarla con versos y promesas esas que ella solita me dio cabida ida y entonces me la llevo evo para mi cuarto edulzándola a cada paso pintándole todo bonito ito con los colores del aroiris y ponemos a jugar en la cama ama y sin sentir poquito a poco oco la voy desnudando ando hasta que la veo eo en mis brazos azos calatita ita como una guaugua recién parida ida y yo que estoy todavía vestido ido comienzo a mamarle los senos enos menuditos itos y allí es cuando ella se desespera y se me escurre urre como un bagre y solita ita y con su mano me desabotona la bragueta eta y se adueña golosa osa que ya no sabe qué hacer y se lo pasa asa por los ojos y la boca oca con una desesperación rara y unos quejidos idos de loca que me dio miedo y



me entraron unos escalofríos como culebritas itas que me corrían ía por todo el espinazo azo. En Los Majuelos hoy 28 de noviembre del año en curso y para mayor mérito firmo yo personalmente Cornelio Candelario Navarro Arenaza de Acarí carijo.

panamíteoto toto

Marcelina Arias. 30 años y evangelista y con una marca en el labio de lo que han cosido la boquichez que le hizo el eclipse y ya no da miedo y hasta le gusta que uno la bese mordiéndola pero no en la costura que le duele seguro porque respinga y ese respingo uno lo siente que le sale de bien adentro como una chupada que ajusta rico rico y de ahí se queja como de flojera como cuando uno se estira y suelta un quejido lerdo así igual hace ella y también tiene la costumbre de irse con el almidón adentro que por eso será que mucho le gusta parada empinándose o en la silla o de cualquier forma como ahora que no quiso sacarse el calzón y por un costadito tuve que empujárselo y luego dejarle toda la repucheta de recuerdo que hasta me dio vergüenza porque de tan caradura que es todavía tuvo cuajo para decirme cochino me dejás todo tu olor a comida de sapo y se fue matándose de risa de lo que le dije de sapa será. En Tambo de Perro el día 2 de diciembre del año que termina.

panamíteoto toto

Eugenia Aragonés. zamba y culona como manda la ley y los ojos plomos de gata rusa y peluda con un lunar grande negrísimo en la mejilla izquierda voy y le caliento el oído y allí me quedo en esa porfía buscándole el amén y cuando dice que sí se me van las manos y veo que lo tiene duro y apretado y en ese arranque los dedos andan solitos en medio de un enredijo de alambre con afrechillo luego a la hora de la verdad me quedo lelo y hasta me persigno de lo que estoy viendo o mejor dicho tocando tan apretado como si nadie lo hubiera gozado en la vida y ella me mira con unos ojos de desconcierto y me dice al verme en apuros que no conoce hombre desde el año que



murió sus marido y que tal vez como Dios es grande le ha cicatrizado la herida y que me toca a mí volver a aprender el oficio pero me repuse de la sorpresa y sin pensarlo más me corrí hasta los pies y la puse en pindinga y metí la cabeza entre sus piernas para humedecerle esa sequedad entrapada que parecía que nadie la hubiera tocado jamás pero apenas le paso la lengua siento el alumbre y entonces ella suelta la risa y me confiesa que así cojudeó al finado y que iba a lavarse solo que no la dejé y me le prendí para babosearla y aflojarle las amarras. En Tambo de Perro el 28 de diciembre día de los Inocentes y para mayor crédito firmo con mi puño y letra aquí al pie.

panamíteoto toto

Perseveranda Chacaltana, iqueña de Lujaraja pretenciosa como ella sola que de pura venteadez se pinta el pelo con agua oxigenada candela candela para parecer más seguramente y se empina encima de unos tacazos que ya parece una garza con el culo que lo para y así atrincada camina resbalando una nalga sobre otra patí pamí patí pamí patí pamí pero toda la pretensión se le cayó al suelo cuando la senté en el batán de la cocina y en eso que le abro las piernas para asomárselo queda con la champa al aire y recién me doy cuenta carajo que también se la pinta igual que el pelo esta gramputa de mierda que ahora no sabe a dónde meterse de vergüenza. En Cachuachi el 15 de enero del año que comienza firmo adebajo para recuerdo y garantía y pongo mis iniciales C C N A.

panamíteoto toto

Teresita Elías. de cabello mudoso y una voz cascabelera no quiso en la cama ni sobre el pellejo de cute menos todavía encima de la mesa ni en el batán de la cocina sino revolcándonos en el agua lodosa de la acequia y lamiéndonos lamiéndonos la ayapana que nos corría por el cuerpo. En Cachuachi el 4 de febrero o sea en la recorcova de mi santo.



panamíteoto

toto

Carmelina Erazo Chiri. yo sabía que lo decían por el culo y no como ella que me agarra el dedo de esta mano y me lo aprieta y se lo pone en la chucha y china de risa casi orinándose me dice no tenía papelito me limpié con tu dedito y todo para que yo viera que estaba virgen doncellita y después por nada del mundo quería dejarse ni siquiera en juego por encimita plumero o más adentrito serrucho que no quita ni pone pero ella nones y quién iba a creer que se junta los senos con las dos manos así formando una vulva gorda y con los ojos me pide que la complazca por ahí mientras ella por el otro lado lo recibe en la boca. En Chiquerillo o Barranca que es su verdadero nombre el día 1^o de marzo del año en curso.



