



Universidad Nacional Mayor De San Marcos
Universidad del Perú. Década de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

Estrategias carnavalescas de reivindicación en
Crónica de músicos y diablos

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con
mención en Lengua y Literatura

AUTOR

Fernando MONTALVO YAMUNAQUÉ

ASESORA

Dra. María Milagros CARAZAS SALCEDO

Lima, Perú
2021



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

Montalvo, F. (2021). *Estrategias carnavalescas de reivindicación en Crónica de músicos y diablos*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

HOJA DE METADATOS COMPLEMENTARIOS

Código ORCID del autor	https://orcid.org/0000-0001-8145-532X
DNI o pasaporte del autor	43560136
Código ORCID del asesor	https://orcid.org/0000-0001-6070-5617
DNI o pasaporte del asesor	09098264
Grupo de investigación	“—“
Agencia financiadora	Autofinanciado
Ubicación geográfica donde se desarrolló la investigación	Lima, Perú Longitud: -77.0282400 Latitud: -12.0431800
Disciplinas OCDE	Estudios de literatura general https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

A los veintiocho días del mes de abril de dos mil veintiuno, siendo las 11.00 horas, vía Google Meet, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez (Presidente-Informe), Dra. Milagros Carazas Salcedo (Asesora), Mg. Hilter James Lozano Mejía (Informe) y Mg. Jhonny Pacheco Quispe (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Estrategias carnalescas de reivindicación en Crónica de músicos y diablos**, presentada por el señor **Fernando Montalvo Yamunaqué** Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magister en Lengua y Literatura.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

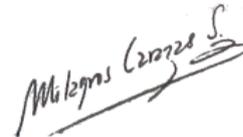
EXCELENTE (20)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura con mención en Lengua y Literatura **Fernando Montalvo Yamunaqué**.

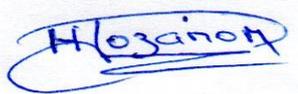
El acto académico de sustentación concluyó a las 12:30 horas.



Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez
Presidente-Informe
Profesor Auxiliar T.P.



Dra. Milagros Carazas Salcedo
Asesora
Profesora Asociada D.E.



Mg. Hilter James Lozano Mejía
Informe
Profesor Invitado



Mg. Jhonny Pacheco Quispe
Miembro
Profesor Contratado

*'Who controls the past,' ran the Partyslogan, 'controls the future:
who controls the present controls the past.'*

George Orwell, 1984

ÍNDICE

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO PRIMERO. Estado de la cuestión: los estudios críticos en torno a la obra de Gregorio Martínez	13
1.1. La influencia del Grupo Narración en la obra de Gregorio Martínez: literatura y lucha popular	14
1.1.1. El proyecto del Grupo Narración.....	15
1.1.2. El Grupo Narración y la propuesta narrativa de Martínez	23
1.2. La función de la crónica en el Grupo Narración y su influencia en la narrativa de Gregorio Martínez.....	28
1.2.1. Rasgos principales de la crónica desde el punto de vista del Grupo Narración	30
1.2.2. Influjo de la crónica en la novelística de Gregorio Martínez	36
1.3. Exégesis en torno a <i>Crónica de músicos y diablos</i>	41
1.4. Balance y conclusiones	62
CAPÍTULO SEGUNDO. Carnavalización y crítica social en <i>Crónica de músicos y diablos</i>	66
2.1. Risa, resistencia y carnaval	67
2.2. Conceptos carnalescos de importancia para el presente marco teórico	73
2.3. Pertinencia de la aplicación de la teoría del carnaval en <i>Crónica de músicos y diablos</i>	78
2.4. La trasgresión carnalesca o las parodias del poder	87
2.4.1. La carnavalización del poder político	87
2.4.1.1. Sexualidad y poder político.....	89
2.4.1.2. Las máscaras del poder	95
2.4.2. La carnavalización del discurso religioso: entre lo sagrado y lo profano....	101

2.4.2.1.	El negro cimarrón: el demonio de la violencia y la hechicería	104
2.4.2.2.	El músico-diablo: reivindicación de la identidad afroperuana.....	112
2.4.3.	La parodia de las jerarquías sociales: vanidades degradadas	121
2.5.	Las tensiones carnalescas entre discurso hegemónico y discurso popular	130
CAPÍTULO TERCERO. Carnavalización de los géneros narrativos hegemónicos en		
<i>Crónica de músicos y diablos</i>		
3.1.		Las formas carnalescas de la sátira menipea
3.2.		Vínculos entre <i>Crónica de músicos y diablos</i> y la sátira menipea
3.3.		<i>Crónica de músicos y diablos</i>: una estructura novelesca basada en la apropiación y transgresión de las formas del discurso histórico
3.3.1.		Primer nivel: novela épica moderna bajo el influjo de la sátira menipea
3.3.2.		Segundo nivel: las crónicas o el compromiso con la historia
3.3.2.1.		La crónica historiográfica
3.3.2.2.		La crónica informativa o periodística
3.3.2.3.		La crónica o libro de viajes
3.3.2.4.		Los paratextos de la novela: funciones y sentidos.....
3.3.2.5.		El discurso del relato popular: una forma de contrapunto de la memoria del pueblo.....
3.3.2.6.		Balance de los niveles narrativos.....
CONCLUSIONES.....		195
BIBLIOGRAFÍA		203

RESUMEN

La presente tesis lleva por título *Estrategias carnavalescas de reivindicación en Crónica de músicos y diablos*, la célebre novela de Gregorio Martínez Navarro (1942-2017). El objetivo de esta investigación es analizar bajo qué mecanismos la novela elabora estrategias de reivindicación en torno al sujeto popular, el cual se encuentra en claro conflicto con el sistema hegemónico. Es reconocido el interés de Martínez por recuperar la experiencia vital y social de los estratos populares de la sociedad peruana, asunto en el que ha demostrado gran sensibilidad, y un desbordante y poderoso humor. Por ello, postulamos que es posible abordar esta novela desde la perspectiva teórica del carnaval literario, marco teórico elaborado por Mijaíl Bajtín. En efecto, nuestro análisis demuestra que *Crónica de músicos y diablos* presenta rasgos discursivos que la emparentan con el carnaval, a saber, el humor popular, la tendencia paródica y el carácter dialógico del texto. A partir de esta relación, es posible establecer que el influjo carnavalesco se manifiesta en dos aspectos de la novela. En primer lugar, sostenemos que, a nivel temático, *Crónica de músicos y diablos* subvierte, a partir de la risa, la trasgresión y la profanación, las estructuras sociales que sostienen el *statu quo*, pues parodia los sujetos hegemónicos que ostentan el poder político, el poder religioso y las jerarquías de clase. En segundo lugar, a nivel formal, planteamos que la novela de Martínez construye una estrategia narrativa que se basa en la apropiación y la reescritura de las formas discursivas de los géneros hegemónicos, de las cuales se apropia, parodia y subvierte, con el objeto de cuestionar su capacidad de representar la realidad social peruana y ofrecer una nueva visión de esta desde el punto de vista popular. En suma, se trata de una lectura transversal del texto que establece puntos de contacto entre una actitud reivindicativa del sujeto popular y una estrategia discursiva cuyas marcas se evidencia tanto en plano de contenido como el plano formal del relato.

Palabras clave: carnaval literario, literatura peruana, subalternidad.

INTRODUCCIÓN

La presente tesis tiene el objetivo de abordar una de las novelas más relevantes e icónicas de Gregorio Martínez Navarro (1942 – 2017): *Crónica de músicos y diablos* (1991). Creemos con seguridad que este relato —en el que ficción e historia establecen sugerentes vínculos— constituye uno de sus proyectos narrativos más ambiciosos. Si bien la crítica ha celebrado la labor artística de este eximio escritor afroperuano¹, parte importante de su obra y de los ejes temáticos que de ella se desprenden son espacios aún sin explorar. Apenas si contamos con cuatro o cinco libros dedicados a su producción creativa, un número semejante de tesis y una variedad de artículos. A ello hay que añadir que, en general, el interés de los investigadores se ha centrado en gran medida en *Canto de sirena* (1979) y, de manera aún escasa, en *Crónicas de músicos y diablos*. El resto de su producción literaria ha sido relegado a la espera de nuevas indagaciones. Es esta una de las razones que motivan nuestro trabajo.

Escritor versátil, artista comprometido, Martínez concebía su labor literaria no solo como la delicada elaboración de un artefacto de representación estética, sino también como una herramienta que contribuyese a la reivindicación sociocultural de lo popular. Es

¹ La calidad del aporte de los escritores afroperuanos no siempre ha sido bien recibida por la crítica especializada. Para muestra de ello, baste citar las expresiones de José de la Riva-Agüero, quien afirmaba que, respecto a la raza negra, “no puede reconocérsele nada que se asemeje a un ideal literario” (1962: 72). A su vez, José Carlos Mariátegui tenía una posición semejante. Sostenía el Amauta que el negro “No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo viviente de su barbarie” (2005: 342). Resulta notable la falta de empatía y sensibilidad para reconocer el aporte de la cultura negra. A través de procesos de sincretismo cultural, el hombre afroperuano ha enriquecido, con su música, lenguaje, tradiciones y costumbres, el variopinto panorama de nuestra nación. Casi cien años después de estas expresiones, la Organización de las Naciones Unidas ha declarado, para el periodo 2015-2024, el Decenio Internacional para los Afrodescendientes.

precisamente este aspecto uno de los rasgos por los cuales su obra se ha ganado el interés de la crítica: sus ficciones evidencian el afán de recuperar la experiencia vital y las peripecias sociales de los estratos populares de una sociedad tan compleja y desigual como la peruana. Para tal fin, sus relatos cobran vida en un contexto caracterizado por la subalternidad y la vida en la periferia: villorrios polvorientos, pueblos campesinos, haciendas explotadoras o espacios rurales de la costa sur del Perú constituyen el exquisito universo en el que gozan, sufren y luchan sus protagonistas, casi en su mayoría descendientes afroperuanos.

En esta minuciosa labor de artesano, Martínez ha demostrado gran sensibilidad, una sensualidad desbordante y —asunto que nos interesa especialmente en esta investigación— un poderoso humor. En efecto, la risa es uno de los recursos discursivos más notables a los que recurre continuamente nuestro autor. Y no es para menos. Su función sobrepasa los límites de lo lúdico y lo cómico, y extiende sus alcances a la comprensión de la realidad sociopolítica y cultural del mundo representado.

Aunque siempre presente en sus numerosos cuentos y novelas, diversos investigadores han manifestado la radical importancia de este elemento especialmente en *Crónica de músicos y diablos*. Se ha dicho, por ejemplo, que el humor y la ironía de Martínez son empleados en la novela a fin de representar “los conflictos interraciales y sociales, así como el proceso de mestizaje en la sociedad peruana” (Carazas 2011: 131). En ese sentido, el relato se define por estar profundamente comprometido no solo con la revaloración de lo popular, sino también con el desmontaje de artefactos ideológicos que pretenden legitimar un sistema opresor y discriminador. La historia oficial, por lo tanto, es permanentemente sometida a una mirada revisionista y examinadora. Referente a ello, Roland Forgues ha afirmado muy pertinentemente que la risa en *Crónica de músicos y diablos* deviene en una poderosa herramienta para confrontar las verdades hegemónicas del mundo (2009: 132).

Lo dicho líneas arriba es evidencia del gran conocimiento de la realidad social que tenía Martínez. En una entrevista fechada en el año de 1979, el escritor de Coyungo —su pueblo de nacimiento— afirma que el artista “[...] tiene también que aprender”, puesto que “la escritura es un aprendizaje de la vida y de la realidad” (Forgues 2009: 244)². Su literatura, en consecuencia, constituye una manifiesta búsqueda que, si bien funciona bajo ciertos códigos estéticos, intenta además comprender las implicancias sociales, políticas y culturales de los personajes que pueblan su universo literario. Para María Rita Corticelli, esta actitud de reconocimiento y comprensión vincula a Martínez con notables proyectos literarios de gran proyección social como el de José María Arguedas, pues el escritor afroperuano “se propone la construcción de una nueva peruanidad dando voz a los sectores sociales y culturales que hasta ahora han sido excluidos de todo aspecto de la vida nacional” (2001: 13).

En ese contexto, consideramos que acercarnos a *Crónica de músicos y diablos* desde los presupuestos del carnaval bajtiniano es una apuesta que puede rendir sus frutos. En efecto, en un horizonte estético y discursivo en el que literatura y sociedad confluyen intensamente —tal como acontece en esta novela—, el carnaval se yergue como un marco que nos ofrece interesantes sendas de investigación. Como afirma el mismo Bajtín, este concepto permite entender realidades sociales en conflicto; permite además explorar el cuestionamiento y la

² Es significativo señalar que parte importante de sus ficciones no eran invención pura. En realidad, provenían de personajes y situaciones reales a los que Martínez, posteriormente, daba un tratamiento estético. Por ejemplo, es bien sabido que el protagonista de *Canto de sirena*, Calendario Navarro, tuvo una vida real. Es más, era primo del autor y hasta se guardan fotografías suyas. Del mismo modo, la banda de Cahuachi, la familia Guzmán, protagonistas de la novela que motiva este trabajo, fue una agrupación de la que Martínez había escuchado en su niñez. Hacia el año de 1981, tal como relata en una entrevista, el escritor va en busca de algún superviviente de la familia, pues se le había informado que aún había dos con vida. Para ello, siguió “[...] la misma ruta que utilizó Gumersindo Guzmán en la novela cuando ‘raptó’ a Bartola Avilés de la procesión de la fiesta de Nazca. Ahí nació, creo, *Crónica de músicos y diablos*, que si tuviera que circular en el Perú yo la titularía *Los músicos de Cahuachi*” (Forgues 2009: 270).

ruptura de sistemas hegemónicos a partir de la irrupción del Otro —o, valga decir para nuestro caso, lo popular—. El carnaval nos brinda, por lo tanto, “[...] una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado”, de modo que construye, “al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida [...]” (Bajtín 1998:11).

Hay que decir, por lo demás, que la novela en cuestión evidencia un conjunto de rasgos característicos que la relacionan con las ideas de Bajtín. Así, el lenguaje que aglutina diversos niveles de discursos (popular y culto), el tono paródico, la función transgresora de la risa, el tono revisionista de la historia, y la interacción conflictiva entre lo popular y lo oficial (Corticelli 2001; Forgues 2009; Carrillo 2010; Carazas 2011) son aspectos que, desde nuestro punto de vista, se fundan en la lógica carnavalesca.

Dicho esto, podemos decir que nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: *Crónica de músicos y diablos es una novela que presenta marcas textuales que la vinculan con el discurso carnavalesco, lo que permite explicar cómo el relato elabora estrategias para subvertir el discurso hegemónico en torno al componente popular de la sociedad peruana.*

Si seguimos la propuesta de Bajtín, entenderemos que esta conflictividad y enfrentamiento no pretende la exclusión ni la polarización de los agentes que componen una sociedad; es decir, no se trata de una síntesis dialéctica, sino de un proceso creador de sentido cuyo carácter abierto busca la reconstrucción de una historia social plural, en el que negros, indios, blancos y mestizos juegan un rol y brindan un aporte. Como afirma el gran pensador ruso: “La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica” (2003: 161).

De nuestra hipótesis principal se desprenden otras de carácter secundario que conviene referir. En primer lugar, sostenemos que, a nivel temático, la novela subvierte, a partir de la risa, la trasgresión y la profanación, las estructuras sociales que sostienen el *statu quo*, pues parodia los sujetos hegemónicos que ostentan el poder político, el poder religioso y las jerarquías de clase. En ese orden de cosas, *Crónica de músicos y diablos*, en su amplio recorrido argumental que atraviesa puntos importantes de la historia del Perú, construye personajes cuya configuración desafían los estereotipos y los presupuestos del orden sociocultural vigente. En segundo lugar, a nivel formal, planteamos que la novela de Martínez construye una estrategia narrativa que se basa en la apropiación y la reescritura de las formas discursivas de los géneros hegemónicos (la crónica histórica, el discurso periodístico y el discurso enciclopédico son algunos de los más relevantes). Su objeto es cuestionar hondamente la capacidad mimética que pretenden desplegar estos géneros, en tanto la representación de la realidad social que ofrecen es cuestionada por su tendencia a sustentarse en la visión de los sujetos de poder.

Con el objeto de llevar a cabo nuestra lectura bajtiniana de esta interesante novela, la presente investigación tiene como punto de partida las siguientes interrogantes:

- a. ¿Cuál es el estado actual de la recepción crítica en torno a *Crónica de músicos y diablos*? ¿Qué tópicos de la novela se han desarrollado con mayor insistencia? ¿Qué temas faltan aún por examinar?
- b. ¿Qué aspectos formales o temáticos de *Crónica de músicos y diablos* se relacionan con la teoría del carnaval bajtiniano? ¿Qué tan pertinente resulta el empleo de los conceptos derivados del carnaval para su análisis?

- c. ¿Qué estrategias discursivas basadas en el carnaval construye la novela a fin de subvertir el discurso hegemónico u oficial?
- d. ¿Qué rol juegan la risa y la parodia como herramientas de cuestionamiento de la pretensión mimética del discurso hegemónico u oficial?
- e. ¿Qué relaciones establece la novela con las formas narrativas del discurso hegemónico, tales como la historia, la religión, el periodismo y la enciclopedia?

Para precisar con mayor exactitud los límites de nuestra investigación, vemos necesario plantear los siguientes objetivos.

1. Objetivo general

Examinar las estrategias discursivas de reivindicación del componente popular en *Crónica de músicos y diablos*, a fin de valorar la lectura que, desde una postura crítica y de cuestionamiento, hace la novela de la realidad sociocultural peruana.

2. Objetivos específicos

2.1. Actualizar el corpus crítico en torno a la novela en cuestión y establecer, a partir de su análisis, las relaciones existentes entre nuestro relato, y la preocupación por lo popular y la reivindicación de lo subalterno.

2.2. Definir qué relaciones existen entre la narrativa de Gregorio Martínez y la literatura comprometida a partir de su participación en el Grupo Narración.

2.3. Demostrar la pertinencia de aplicar el marco teórico del carnaval en la novela en discusión a partir de sus rasgos y características narrativas y temáticas.

2.4. Definir cómo, a nivel temático, la novela carnavaliza las estructuras sociales que organizan la sociedad a partir de una representación paródica del poder político, religioso, la jerarquía de clase, y las relaciones entre cultura letrada y cultura popular.

2.5. Describir cómo la novela establece un constante diálogo con formas narrativas predominantes (historia, religión, periodismo, entre otras), de las cuales se apropia, parodia y subvierte, con el objeto de cuestionar su capacidad de representar la realidad social peruana y ofrecer una nueva visión de esta desde el punto de vista popular.

Respecto a la metodología de trabajo, nos basaremos sobre todo en el análisis textual del relato. Para su abordaje, como hemos mencionado anteriormente, haremos uso de los conceptos de carnavalización literaria, dialogismo, profanación y parodia delineados por Mijaíl Bajtín en sus célebres estudios en torno a las obras de Rabelais y Dostoievski (1998, 2008). Somos conscientes de las implicancias que pueden tener la aplicación de este modelo en un contexto tan particular como el de la narrativa latinoamericana contemporánea. Creemos también, junto a Javier Huerta Calvo (1982), José Vilahomat (2010a, 2010b) y Graciela Maturo (2004, 2007), que las ideas de Bajtín pueden responder perfectamente a los rasgos de una literatura que ha sido construida desde la periferia y que, desde ese espacio, es capaz de enunciar un discurso que revela identidades conflictivas o fragmentarias, construye utopías y reimagina sistemas sociales. Maturo, por ejemplo, ha defendido el empleo del dialogismo bajtiniano como uno de los pilares de una filosofía pensada desde Latinoamérica. Al respecto, ha afirmado lo siguiente:

“[...] lo dialógico es consustancial a esta filosofía humanista, redescubierta por Bajtín, en sus aspectos de confrontación, pregunta, disolución de lo dogmático, avance del conocimiento

por la ampliación de la identidad hacia la alteridad, o simple evidencia de legalidades opuestas y válidas” (Maturó 2004: 154).

Por otro lado, resulta claro que parte importante de nuestra propuesta de análisis pasa por establecer relaciones paródicas entre *Crónica de músicos y diablos* y una serie de formas o discursos hegemónicos a los que busca subvertir. Nos vemos, por lo tanto, en la necesidad de acudir al auxilio de especialistas de diversas ramas para definir algunas nociones básicas en torno al discurso novelesco (Bajtín 1989; Genette 2001; Lukács 2010) la crónica histórica (Albuquerque-García 2008; Aracil Varón 2009), el libro o crónica de viajes (Boetsch 2006; Añón 2014), la crónica periodística (Salas Andrade 2009; Yanes Mesa 2006), y el discurso religioso colonial (Sánchez 2007; Millar Carvacho 2011; López Pereda 2014; Martínez Gil 2016). Estos conceptos nos serán de utilidad para describir con la mayor claridad posible la realidad sociohistórica a la que acude constantemente la novela.

Para una mejor distribución de los tópicos de la presente tesis, hemos dividido su desarrollo en tres capítulos. El primero de ellos tiene el objetivo de establecer el estado de la cuestión. Pretendemos hacer un recuento del aporte de la crítica especializada en torno a la obra de Martínez. Son tres los aspectos que nos interesa desarrollar: a) evaluar la influencia que ejerció el Grupo Narración en la narrativa del escritor de Coyungó, en tanto consideramos que, de esta experiencia literaria, el autor adoptó el tono de denuncia y de reflexión social que tiene su obra; b) en segundo lugar, es de interés para nuestra investigación definir las relaciones entre crónica y literatura en la novelística de Martínez, puesto que funcionan como un útil mecanismo para referir la realidad social; c) por último, haremos un recuento de lo dicho por la crítica en torno a *Crónica de músicos y diablos*, con el objeto de examinar los tópicos desarrollados hasta la fecha, sus falencias, aportes y temas por desarrollar. De este modo, sabremos qué posibilidades tiene el carnaval para aportar a este horizonte crítico.

En el segundo capítulo, desarrollaremos los tópicos relacionados a nuestro marco teórico. Conviene, en un primer punto, abordar las nociones de risa y resistencia, la carnavalización, la parodia, el dialogismo, así como las categorías que Bajtín diseña para caracterizar al carnaval (*contacto libre y familiar entre gente*, la *excentricidad*, las *disparidades carnavalescas* y la *profanación*). Posteriormente, expondremos qué rasgos de la novela permiten asociarla con este marco. Por último, explicaremos cómo *Crónica de músicos y diablos* actúa bajo los criterios carnavalescos reseñados a fin de subvertir las estructuras sociales que organizan el sistema sociocultural vigente. Observaremos que este proceso se desarrolla a partir de la parodia del *statu quo*, el cual se encuentra representado en las figuras del poder político, religioso y la jerarquía de clases.

En el tercer capítulo, nos encargaremos de analizar las estructuras narrativas presentes en la novela. Para tal fin, haremos uso de la noción de *sátira menipea* que, aunque fue planteada por Bajtín para explicar el origen carnavalesco de la novela moderna, ha sido adoptada por José Vilahomat (2010a, 2010b) para el contexto latinoamericano. La *sátira menipea* se caracteriza por su tono transgresor y su capacidad para articular diferentes géneros discursivos. Consideramos que esta tendencia, cuyos lineamientos Vilahomat considera han encontrado eco en diversos narradores latinoamericanos, se constituye como un marco de referencia para evaluar la novela en discusión. Desde ese punto de vista, proponemos que *Crónica de músicos y diablos* incorpora, se apropia y transgrede un conjunto de formas discursivas propias del discurso histórico hegemónico, particularmente la crónica en sus diferentes variantes: histórica, periodística, libro de viajes, así como el empleo de diversos documentos históricos reunidos en un conjunto paratextual. Ello permitirá establecer un contrapunto entre historia oficial e historia popular, cuyo fin es cuestionar la

capacidad mimética del discurso hegemónico, en tanto este pretende presentar como legítima una realidad interpretada solo desde el punto de vista de los grupos sociales dominantes.

Quisiera culminar esta brevísima introducción afirmando que, en contextos como el nuestro, es necesario releer a Martínez. Es necesario volver a su idea de escritura comprometida y a su justificado interés por recuperar la memoria y el discurso popular. El Perú, en esta última década, ha sido sensiblemente marcado por la lucha anticorrupción y por los conflictos socioculturales generados por la cuestión minera. El producto de esta confrontación ha sido la visibilización de una injusticia social que no solo es sistemática, sino que engendra y perpetúa la vergonzosa brecha social que castiga a nuestro país. Asimismo, la opinión pública empieza a tomar conciencia de que todo mensaje o contenido informativo es manipulable y que responde a fines particulares en lugar de servir al bien común. En ese orden de ideas, el rol que juegan discursos oficializados como el periodismo, la política, la historia y la literatura requieren de ser examinados, debido al importante papel que juegan en la comprensión y presentación de nuestra realidad social. Como afirma Jacqueline Fowks en su libro *Mecanismos de la postverdad*:

“[...] es una cuestión sensible cómo los medios construyen el relato de los hechos, y a qué voces le dan lugar. Quienes detentan el poder suelen intervenir en la construcción de esos relatos, generando narrativas no balanceadas o distorsionadoras de la realidad —basadas en emociones y prejuicios—, cuyos daños son numerosos” (Fowks 2017: 13).

Por ello, escuchar nuevamente la voz de Martínez es una tarea pendiente a la que esperamos aportar con el trabajo que sigue a continuación. Su mirada carnavalizada del mundo constituye un acto de rebeldía frente a la verdad establecida. Como afirma Bajtín, el carnaval significaba —y significa aún— “[...] una victoria sobre el miedo moral que

encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre, un terror hacia lo sagrado y prohibido («tabú» y «maná»), hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones autoritarias” (1998: 86). *Crónica de músicos y diablos*, precisamente, nos genera esa sensación al emprender su lectura. Infunde en los lectores la idea de que el compromiso social, el goce estético, la fiesta, la risa y la crítica a verdades absolutas pueden converger para ofrecernos una nueva mirada sobre el mundo y, ¿por qué no?, la legítima aspiración de reconstruirlo.

Lima, invierno del 2020

CAPÍTULO PRIMERO

ESTADO DE LA CUESTIÓN: LOS ESTUDIOS CRÍTICOS EN TORNO A LA OBRA DE GREGORIO MARTÍNEZ

La pretensión del presente capítulo es describir, en términos generales, los aportes que ha hecho la crítica especializada en torno a la obra del autor en cuestión. No solo nos interesa dar cuenta de lo dicho acerca de *Crónica de músicos y diablos*: nos parece fundamental revisar algunas referencias intertextuales que nos brinden un panorama más claro acerca de las motivaciones literarias de Martínez. Estas referencias, a fin de cuentas, nos permitirán acercarnos con mejores herramientas para aplicar nuestro modelo hermenéutico.

Son tres los aspectos que nos interesan desarrollar. En primer lugar, buscamos describir la influencia que el Grupo Narración³ tuvo en la obra de Martínez. Al ser este el primer espacio donde el autor realizó sus primeros pasos en el escenario literario, los lineamientos estéticos e ideológicos que definieron al grupo influyeron notoriamente en su obra. Nuestro objetivo es demostrar que, si bien Martínez evidenció un claro tono de denuncia directa propio de su etapa como colaborador de la revista *Narración*, tras alejarse del grupo evolucionó hacia una propuesta de corte más estético y experimental, aunque sin dejar de lado el compromiso social. Esto último se encuentra indefectiblemente relacionado a las manifestaciones literarias de carácter carnavalesco y favorecen un análisis bajo esta perspectiva.

³ A partir de ahora GN.

En segundo lugar, es de interés para nuestra investigación definir el concepto de crónica en la propuesta novelística de Martínez. El empleo de la crónica como género constituye uno de los principales recursos de reivindicación en el historial literario de nuestro autor. Esclarecer su naturaleza nos será de utilidad a fin de establecer nexos con el discurso carnavalesco propuesto por Bajtín, pues ambos coinciden en su carácter subversivo y apertura hacia lo subalterno. Por último, revisaremos las principales lecturas realizadas en torno *Crónica de músicos y diablos*, con el objeto de situar con claridad nuestra propuesta de análisis. Realizaremos un rápido examen de los principales tópicos en los que ha reparado la crítica y trataremos de ubicar el espacio que ocupa el carnaval en estas reflexiones. De este modo, podremos determinar el horizonte crítico en el que se inserta nuestro aporte.

1.1. La influencia del Grupo Narración en la obra de Gregorio Martínez: literatura y lucha popular

Dado que nuestro objetivo se concentra en describir las estrategias discursivas de subversión social en *Crónica de músicos y diablos*, nos vemos en la necesidad de rastrear los inicios literarios de nuestro autor, debido a que sus primeros pasos evidencian una tendencia a la reivindicación de la lucha popular. Por ello, creemos que es de importancia describir los postulados básicos del GN⁴, asociación a la que perteneció Martínez. Ello nos permitirá entender cómo, desde el inicio de su práctica literaria, el escritor de Coyungo manifiesta una

⁴ El GN fue reunido y fundado en 1965 gracias a la iniciativa del escritor Oswaldo Reynoso, entonces profesor en la Universidad de la Cantuta. Otros miembros que darán forma a la ideología del grupo son Miguel Gutiérrez y Antonio Gálvez Ronceros. Su primera publicación apareció recién en 1966 bajo el formato de revista y con el mismo nombre: *Narración*.

evidente crítica y oposición a la cultura oficial, postura que tan bien caracteriza incluso a sus libros posteriores. Repasemos, entonces, algunos de los aspectos más relevantes que la crítica ha señalado respecto a la actividad de este grupo en el escenario cultural peruano de los años sesenta y setenta.

1.1.1. El proyecto del Grupo Narración

Las primeras apariciones de Martínez en el panorama literario nacional se produjeron en el seno de la revista *Narración*, cuya vida se extendió a lo largo de 8 años. Se publicaron apenas 3 números, cada uno de ellos en fechas muy dispersas: 1966, 1971 y 1974⁵. Martínez participó desde la segunda edición de la revista.

El GN surge como un movimiento de oposición cultural. Su principal objeto era la crítica a las tendencias centralistas del aparato cultural limeño, pues este aglutinaba toda manifestación artística e intelectual del país. El discurso literario, sus canales de difusión editorial, así como la actitud del artista frente a la problemática social peruana se constituyeron, por supuesto, como algunos de sus tópicos de mayor interés.

Para los miembros del grupo, el circuito cultural peruano manifestaba una fuerte tendencia a reafirmar el discurso sociocultural oficial o hegemónico y, como tal, evidenciaba

⁵ La fundación del GN se produjo pocos años antes de que ocurriese el golpe de estado de las Fuerzas Armadas, el cual acaeció el 3 de octubre en 1968. Sus actividades culturales, por lo tanto, se desarrollaron, en gran medida, durante el gobierno de la dictadura militar (1968-1975). El gobierno de Velasco Alvarado constituyó un periodo de grandes cambios producto de la Reforma Agraria. Sus medidas políticas y económicas impactaron grandemente en las estructuras sociales, económicas y culturales del país, lo que trajo como efecto que, en el campo académico y de la cultura, también se generase un mayor interés por acercarse al estudio de estos cambios. Las ciencias sociales, por ejemplo, manifestaron gran tendencia por estudiar fenómenos como la multiculturalidad; del mismo modo, diversos colectivos expresaron líneas de acción bajo el influjo del gobierno militar, el cual se caracterizó por una ideología fuertemente nacionalista. *Narración*, en contraste, mantuvo fielmente una postura contraria y crítica a toda manifestación cultural de carácter oficial.

una clara orientación a legitimar una ideología opresora que económica y culturalmente actuaba en detrimento de los grupos periféricos del país⁶. En consecuencia, era común el rechazo de los miembros del grupo a participar en cualquier actividad promovida por el Estado, lo cual era una forma de protesta frente a políticas gubernamentales que, para ellos, terminaban por invisibilizar el clamor popular. La revista *Narración* se erige, entonces, como una voz alternativa en busca de la legitimidad de las capas sociales marginales en el complejo entramado pluricultural peruano.

Una evidencia que ilustra esta postura se encuentra en la contratapa de la segunda edición de la revista, publicada en el año de 1971. En ella se hace pública la respuesta a una invitación que la Casa de la Cultura realizó a cuatro de los miembros del grupo a fin de que participen en el Ciclo de Narradores Peruanos de aquel año. Por supuesto, el comité de *Narración* se negó a involucrarse en estos eventos, alegando los siguientes argumentos:

“1. La Casa de la Cultura, por su carácter de institución burocrática al servicio de la cultura oficial abiertamente opuesta a la cultura nacional y popular que se viene forjando al margen de los organismos de poder, se encuentra incapacitado para auspiciar, organizar y promover actividades culturales al servicio del pueblo peruano” (*Narración*, N°2, 1971).

⁶ Blas Puente-Baldoceda sostiene que, en *Canto de sirena*, el autor realiza el tratamiento de la oralidad siguiendo las convenciones del aparato cultural del Estado: “la recreación literaria de la narración oral se lleva a cabo mediante la lengua oficial –el castellano escrito–, el género novelesco y el proceso de producción de la cultura dominante” (2006: 215). Sin embargo, añade que su obra es transgresora de estas convenciones, en tanto apela al lenguaje coloquial u oral, transgrede los límites del género a partir de la experimentación y sumerge al lector en una experiencia basada en la transculturación. Creemos, por nuestra parte, que procesos de este tipo ya se gestaban desde la experiencia de *Narración*. El grupo no solo se encargó de evidenciar su postura abiertamente a partir de manifiestos, sino que buscó formas de llevar su ideología al seno mismo de las formas del discurso. Por ejemplo, se evidencia un claro apego a formas populares de expresión (particularmente el tratamiento de la oralidad), el fomento de la participación de comuneros y campesinos en la confección de textos publicables, incluso si aquellos carecían de formación académica, y la experimentación novedosa del testimonio en el seno de la crónica. Ello da perfecta cuenta de un desacuerdo con las normas implantadas por los aparatos culturales oficiales a partir de una práctica que busca su transgresión.

Más adelante, se sostiene lo siguiente:

“3. Frente al pueblo, la Casa de la Cultura ha venido siguiendo la táctica de limitar a las cuatro paredes del recinto las actividades culturales en los que existe la capacidad de diálogo con el público y en los cuales el magro auditorio proviene generalmente del mundillo de los intelectuales sofisticados, y realizar fuera de su recinto aquellas actividades (conciertos, danzas, cierto tipo de teatro, etc.) en las que por la índole de las mismas y la actitud paternalista con que se ofrecen no existe posibilidad de diálogo con el pueblo”⁷ (*Narración*, N°2, 1971).

En ese orden de cosas, el grupo expresa su rechazo a la cultura pensada, elaborada y difundida desde las estrechas oficinas de las instituciones gubernamentales, en tanto carecen de la capacidad para entrar en verdadero contacto con la legítima pulsión del espíritu del pueblo y sus necesidades. Se acusa a la Casa de la Cultura, en ese sentido, de poner énfasis en un arte que, aunque recogía la inquietud por la naturaleza pluricultural de nuestro país, se caracterizaba por ignorar la protesta popular y la discusión política. En efecto, para el Grupo Narración, el arte acogido por el discurso oficial es cuestionado por ser artificioso, superficial y porque se constituye como un filtro a través del cual se legitima solo algunas manifestaciones culturales, en lugar de apostar por la integración de toda manifestación viva de pueblo a partir del diálogo y la apertura.

Esta posición ideológica no es gratuita: en gran medida se debe a que los integrantes de la revista enarbolaban la bandera del marxismo como espacio ideológico bajo el cual se

⁷ La carta fue firmada por Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez, Antonio Gálvez Ronceros, Juan Morillo, Augusto Higa, Andrés Maldonado, Félix Toshiniko, Ricardo Ráez, Nilo Espinoza y, por supuesto, Gregorio Martínez.

delinea su propuesta literaria. En “El proyecto literario de Narración”, Sara Rondinel Pineda expone que son tres los temas que van a definir la propuesta del grupo:

“Así, los tres números de *Narración*: de 1966, 1971, 1974, estuvieron estructurados en función de estos tres grandes temas: *la crítica marxista, la vigencia del realismo literario, la polémica sobre el compromiso social del escritor*, a fin de dejar sentada la posición política y las coordenadas desde las que Narración planteaba y juzgaba los sucesos del agitado proceso social y político que se vivía en el país y en el resto del mundo” (Rondinel 2006: 37)⁸.

Respecto a la crítica marxista y al rol social de artista, resulta interesante reconocer que el grupo sostenía una postura que valoraba la práctica intelectual como parte de la labor del escritor comprometido, una práctica que no se limitaba solo al comentario o la impresión artística: para el proyecto de la revista *Narración*, la difusión de conocimiento, así como la militancia política adquirirían dimensiones fundamentales. Son usuales los artículos publicados que funcionaban como espacios de discusión de temas como teoría marxista e, incluso, teoría literaria, a fin de exponerlos de modo didáctico y sencillo a un lector que, con toda probabilidad, carecía de formación académica. Se pone en relieve, entonces, el compromiso social en el horizonte ideológico de la revista. Basta recordar que esta estaba pensada para un público compuesto por “obreros, campesinos, mineros y sectores populares urbanos” (40), ello con el afán de constituirse como un opositor que enfrentase las instituciones oficiales por los que se transmitía la cultura y, particularmente, la crítica literaria.

⁸ Las cursivas son nuestras.

Jorge Valenzuela también reconoce este postulado de trabajo y señala que “Narración identificó claramente a su público excluyendo de él a quienes no compartían el estatuto popular” (Valenzuela 2006a: 88). De este modo, quedaron fuera de su horizonte de lectores algunos estratos y grupos de poder, entre los que destacan...

“[...] los militares, los politiqueros, los frailes, los gamonales, los intelectuales vendidos que han utilizado el poder para hartarse y para vender la patria al mejor postor extranjero” (*Narración*, N°1, 1966: 1).

De la cita se observa el rechazo a las instituciones política, religiosa, económica e intelectual que estructuran la vida de un país, pues los mecanismos sociales que las rigen dan forma a un *statu quo* que, con su verdad, somete a las clases desfavorecidas. Por otra parte, con esa elección del público destinatario de la revista, se manifiesta claramente la tendencia marxista del grupo⁹. Ilustradores de este aspecto son sus dos últimos números, en cuyos ejemplares la crítica y reflexión marxista se hacen más intensas. En estos dos últimos números, la publicación se inclina más por un discurso de tipo político en lugar de literario¹⁰. En ese contexto, es importante señalar que, hacia el último tramo de existencia del GN, este se fue depurando de sus miembros, permaneciendo y colaborando solo aquellos que

⁹ En *Narración 1 / Revista literaria peruana* (1966), se publica un texto de ocho páginas cuya autoría le pertenece a Mao Tse Tung, denominado “Sobre literatura y arte”. Uno de los pasajes más significativos del texto sostiene lo siguiente: “Por lo tanto, nuestra literatura y nuestro arte son, primero, para los obreros, clase que dirige la revolución” (18).

¹⁰ Como veremos más adelante, *Narración*, tras su primer número de inclinación netamente literaria, se decanta por la lucha popular, lo cual es evidenciado en los subtítulos de la revista. Por ejemplo, en su tercer número de 1974, la revista pasa a denominarse *Narración 3 / Nueva crónica y buen gobierno*, lo cual a todas voces constituye una apelación a la denuncia social en favor de los oprimidos.

mantenían una tendencia política y una concepción estética semejante. Entre estos miembros destaca Gregorio Martínez, quien participaba ocasionalmente.

El tercer gran tema de la revista *Narración* —la crítica a la vigencia del realismo, según la propuesta de Rondinel referida líneas arriba— es de gran interés para conocer a nuestro autor. Destaquemos que, de acuerdo con uno de los pilares ideológicos del grupo, la literatura se concibe como “una representación de lo real, entendido como proceso social históricamente condicionado y por lo tanto capaz de ser transformado revolucionariamente” (Rondinel 2006: 42). Por ello, para el GN, el género narrativo hegemónico —destaca la labor literaria del boom latinoamericano— se encontraba en cuestionamiento, asunto que los miembros dejaron en claro a partir de la continua publicación de textos que aludían al fracaso de proyectos novelísticos incapaces de representar la realidad social en toda su multiplicidad. En ese orden de ideas, en *Narración*, es posible encontrar artículos que critican negativamente el proyecto novelístico de la novela total de Vargas Llosa o la falta de discurso crítico en obras como *Los geniecillos dominicales* de Julio Ramón Ribeyro¹¹.

Como alternativa, los integrantes del GN acudieron al documentalismo como estrategia para referir críticamente a la realidad. Su uso fue sistemático y permitió acercar su escritura a ciertos géneros que le fueron propios al grupo: la crónica y el testimonio. Afirma Rondinel que estas formas narrativas son las que “Narración trabaja con la finalidad deliberadamente política de corresponder a un público popular nunca antes abordado” (2006:

¹¹ Es necesario indicar que lo que cuestiona el Grupo Narración es el proyecto estético-literario en sí mismo, mas no a los escritores, con quienes, según palabras de Miguel Gutiérrez, muchas veces coincidían en la necesidad del compromiso social del escritor. Por supuesto, los años 60 y 70 fueron convulsos e intensos desde el punto de vista sociopolítico, por lo que ningún escritor o artista de la época podría haberse mantenido ajeno a eventos como la Revolución Cubana o a la dictadura militar a manos del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, tal como se autodenominó el régimen de Velasco Alvarado. Lo que diferenció a ambas posiciones es que algunos autores defendieron la autonomía de la obra literaria (por ejemplo, Vargas Llosa), mientras que otros la usaban como medio combativo en servicio de las causas sociales (Gutiérrez 2006).

46). Bajo esa línea de acción, los escritores del grupo renovaron el género de la crónica periodística a fin de darle voz al sujeto subalterno y a su historia —la popular—, es decir, aquella que fue, es y sigue siendo silenciada por el discurso oficial de las artes, la historia y el gobierno. Como se indica en el segundo número de la revista:

“[...] no se puede ser realista en el arte si no se es realista en la vida [...]. Y la crónica, el reportaje y el testimonio, el ensayo interpretativo podrán convertirse en géneros que ofrezcan al narrador grandes posibilidades para la expresión literaria [...]” (*Narración*, N°2, 1971: 1).

Es por ello que la estrategia del GN apela a recoger información por medio del testimonio y, además, apuesta por emplear un lenguaje sencillo y llano, con el fin de proyectar su horizonte de lectores hacia los sectores populares. Como veremos más adelante, esta tendencia a rescatar la experiencia y el lenguaje de los sujetos subalternos, aunque con significativos cambios estéticos y una clara tendencia a la experimentación, se mantendrá en la obra de Martínez posterior a su participación en *Narración*.

Otra voz autorizada que ha estudiado las intimidades ideológicas del grupo es Miguel Gutiérrez, uno de los fundadores. En un importante artículo de título “Sobre el Grupo *Narración*” (2006), el crítico expone algunos de los parámetros que siguieron los integrantes de la revista. En primer lugar, señala que son dos las etapas que dividen las actividades intelectuales del grupo: la primera corresponde a la salida del primer número del año 1966 y se caracteriza por la poca cohesión de los miembros, quienes posteriormente se dispersaron a causa de las labores docentes de algunos de ellos. Desde estas fechas, ya se plantea una “adhesión al socialismo y solidaridad con sus luchas de las masas y pueblos de dentro y fuera de la patria” (Gutiérrez 2006: 63). A ello, se le sumó una marcada posición en contra del lenguaje académico, en tanto era considerado clasista por el corto alcance que tenía respecto

a la gran masa de potenciales lectores no educados suficientemente como para consumir productos lingüísticos sofisticados. Esta posición habrá de reafirmarse en los siguientes números.

Por otra parte, la segunda fase de la revista *Narración* refiere a la actividad de los años 1971-76, que corresponde a la aparición del segundo y tercer número. Ambos son considerados por Gutiérrez como los mejores, debido a que el grupo alcanza su fisonomía ideológica y literaria definitiva. El estudioso señala además que, en esta etapa, se da forma a una nueva estructura de la revista, la cual encuentra en la sección “Nueva crónica” un espacio para referirse a la realidad social y para realizar una crítica cuya ideología descansaba en el seno de las ideas del marxismo. Considera Gutiérrez que las interrogantes que mantuvieron cohesionado al grupo fueron las siguientes:

“¿Cómo intervenir en el proceso social o, para decirlo en términos inusitados, en la lucha de clases del Perú y del mundo, sin renunciar a nuestra condición de narradores, de creadores de ficciones? Y asimismo este otro: ¿Cómo conferir a la noción un tanto abstracta del “compromiso social” un carácter de clase que lo diferenciara de posiciones anárquicas o de la noción puesta entonces en boa por los novelistas del boom latinoamericano, según el cual el escritor, por naturaleza, era un ser rebelde y como tal un francotirador?” (64).

Como respuesta a estas reflexiones, Gutiérrez indica que surge la necesidad de emprender el combate social a partir de diversos frentes en los que, a consideración del grupo, era necesario intervenir a fin de generar un cambio significativo en la sociedad: la cultura, las luchas populares y la creación literaria. El crítico plantea, también, que su concepción de la práctica literaria se centraba en una narrativa realista, pero desde una perspectiva crítica cuya pretensión era cubrir aquellos tópicos olvidados por la narrativa hegemónica. Los

aspectos más relevantes implicaban los siguientes puntos: a) libre aplicación de los aportes de la modernidad literaria occidental y particularmente los de la moderna novela latinoamericana, rescatando, en este proceso, los valores del indigenismo y de la narrativa del realismo social peruano; b) superación de la dicotomía rural-urbano; c) destacado rol conferido a la historia; y d) atención a la normal oral en el empleo del lenguaje (66-67).

1.1.2. El Grupo Narración y la propuesta narrativa de Martínez

En este punto, es indispensable preguntarnos en qué medida Gregorio Martínez siguió estos postulados como pautas de creación artística. Los investigadores han coincidido mayoritariamente en afirmar la simpatía de nuestro escritor por articular literatura y lucha popular. Blas Puentes-Baldoceda, por ejemplo, repasa en que la crítica ha realizado una lectura que resalta el tono reivindicatorio de la obra de Martínez, lo que hace que el contexto sociohistórico manifieste puntos de contacto con el literario, asunto que no se debe de ignorar. Comentando el caso particular de *Canto de sirena*, Puentes-Baldoceda afirma que...

“En el contexto histórico y sociocultural de *Canto de sirena* existe una tendencia hacia las convergencias entre las normas ideológicas entre el autor biográfico, autor implícito y narrador, debido probablemente al carácter altamente comprometido de la literatura marginal, cuya mayoría de autores, que profesan la ideología izquierdista, se proponen rescatar a través de la escritura la voz silenciada de los sectores oprimidos en la sociedad peruana” (Puentes-Baldoceda 2006: 214).

Esta constante identificación entre autor biográfico y el narrador no siempre ha sido bien vista. En su libro *Canto de sirena: oralidad y memoria* (2008), Gloria Macedo analiza

el vínculo entre la obra de Martínez y el Grupo Narración, lo que le lleva a realizar un severo cuestionamiento a esta identificación. Señala la investigadora que el escritor de Coyungo participa en la revista a partir de un conjunto de textos testimoniales o crónicas, así como con relatos breves que, posteriormente, aparecerán en *Tierra de Caléndula* (1975), su primer libro de relatos. Ella considera que la lectura que la crítica ha hecho de la obra de Martínez ha sido esencialmente desde la perspectiva ideológica que postulaba el grupo, por lo que resulta, en consecuencia, limitada, dadas las características más abarcadoras de su obra posteriormente a su alejamiento de este proyecto. Incluso, señala que, en muchas ocasiones, Martínez mismo ha guiado esta lectura errónea a partir de entrevistas que se le han realizado¹².

Para ilustrar su punto, Macedo refiere que los relatos de nuestro autor que fueron publicados en la revista tienen un tono de denuncia más evidente y pronunciado que en apariciones posteriores. Por ejemplo, sobre “Antes de las doce” —relato aparecido primero en *Narración 2* y luego en *Tierra de Caléndula*—, afirma que es un cuento cuya intención explícita es la crítica social. La estudiosa escarba en las publicaciones de Martínez en la revista y encuentra cambios sustanciales entre esta versión primera y aquella que finalmente se publicó en su libro de cuentos. Se trata de cambios de carácter técnico y de contenido que, según la hipótesis de trabajo de Macedo, se deberían a pretensiones literarias más individualistas del autor, quien ya se distanciaba de los principios del Grupo Narración hacia

¹² En *Gregorio Martínez, danzante de Tijeras*, Roland Forgues recoge algunas líneas de una entrevista que le realizó al autor en 1979. Martínez afirmaba entonces lo siguiente: “Prefiero asumir por entero la teoría marxista, con el riesgo de que mi trabajo marche a la zaga de esta teoría” (2009: 15). Ello induce al crítico francés a privilegiar el análisis del discurso ideológico inmanente en *Tierra de Caléndula* sin reparar, en el proceso, en el carácter evolutivo de la narrativa de nuestro autor ni percatarse, tampoco, de que su obra ya evidenciaba el abandono de los preceptos más radicales del marxismo en relación con la literatura. Es necesario indicar que Martínez, para entonces, ya había publicado *Canto de sirena* en 1977.

la búsqueda de una literatura más original¹³ y menos limitada por los parámetros del escritor comprometido de corte marxista. Se evidencia, por lo tanto, un distanciamiento, lo que no necesariamente supone una ruptura ideológica:

“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 a pesar de sus declaraciones” (Macedo 2008: 47-48).

El análisis de Macedo se extiende hacia *Canto de sirena*, novela que, a causa de la relación entre Martínez y el GN, ha sido largamente identificada con el género testimonial y, en consecuencia, asumida como relato de no ficción. Sin embargo, la investigadora señala que la ruptura con los presupuestos de trabajo provenientes de la revista *Narración* es más acentuada en este libro. Macedo encuentra que la voz de Calendario Navarro, protagonista de la historia, ya 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 y responde al compromiso del escritor, es siempre desde lo individual” (73). En otros términos, sin abandonar el compromiso social del artista, este se aleja de la crítica descarnada y directa, y se decanta, sobre todo, por ahondar en la experimentación técnica con el lenguaje y los géneros a fin de brindarle profundidad estética al relato. En esa misma línea, Milagros Carazas ha indicado que esta novela se define principalmente por su apuesta por lo literario:

¹³ Macedo encuentra, en la primera versión del relato, comentarios directos acerca de la actitud de los “gringos” opresores. También, halla opiniones relativas a la contaminación del aire por parte de las empresas capitalistas norteamericanas, muchas veces vertidas por el narrador o, en todo caso, por los mismos personajes. Estos rasgos desaparecen del cuento cuando forma parte de la versión definitiva de *Tierra de Caléndula*.

“Es una obra cuya naturaleza caprichosa y esquiva se ajusta más al carácter experimental de la novela contemporánea. [...] Lo que ocurrió fue que Martínez, ya con la experiencia previa en la recopilación de crónicas y testimonios en el Grupo Narración, utilizó directamente los métodos etnológicos [...]. Pero el resultado obtenido fue otro” (Carazas 2001: 17).

Por ello, podemos afirmar que, en la narrativa posterior a la participación en el GN, Martínez evidencia una tendencia hacia una búsqueda estética y estilística en desmedro del tono de denuncia directo producto del influjo del marxismo. El trabajo con el lenguaje, aspecto relevante en *Canto de sirena* y *Crónica de músicos y diablos*, la experimentación con los géneros literarios, así como el juego entre ficción e historia son clara evidencia de ello. Es más, podemos afirmar que es evidente la creciente experimentación que atraviesa la obra de Martínez a lo largo de toda su producción literaria. Se constituye incluso en una poética que rige su trabajo. Uno de los puntos más altos de esta búsqueda estética lo encontramos en *Biblia de Guarango* (2001), obra a la que Roland Forgues reconoce como continuadora de la senda abierta por *Canto de sirena*, *Crónica de músicos y diablos* y *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* (1985). El crítico francés sostiene que nos encontramos ante una escritura que escarba y se sirve de la realidad para, luego, poder trascenderla: “Con estas obras que no son novela, ni poesía, ni testimonio, ni biografía, ni ensayo, el escritor peruano crea un género nuevo” (Forgues 2005: 223).

Por otro lado, esto podría implicar también que, entre los miembros del grupo, finalmente hubo algunos que priorizaron el proyecto novelístico que antes criticaban en la llamada literatura oficial. Roberto Reyes Tarazona, reflexionando en torno a los vínculos ideológicos entre los escritores que formaron el GN, señala que los rasgos que compartieron

estos no eran tan sólidos como se podría esperar, pues ni la temática espacial¹⁴ ni el asunto generacional¹⁵ ni los lineamientos políticos fueron motivo de esta cohesión (Reyes 2006). Señala Reyes que “lo único que se exigía a sus integrantes era un compromiso con el pueblo, o con los sectores oprimidos de la sociedad” (77), asunto que cada miembro cumplía a su modo. Ello generó que este tono de protesta y ciertos rasgos narrativos propios de la propuesta de la revista perduraran en la práctica literaria individual luego de que el GN se desintegrara, pero no necesariamente la postura política ni el proyecto estético, ya que el grupo funcionaba más como frente que como simpatizantes de una sola ideología de partido.

Concluimos entonces que Martínez se distanció de los postulados más políticos que rigieron los aportes literarios de los miembros de la revista *Narración* para, finalmente, inclinarse a favor de una creciente experimentación estética. No obstante, en el proceso conservó ciertas pautas creativas asociadas a la reivindicación de lo subalterno. Destacan los principios de la crónica —desarrollaremos el tema en el siguiente apartado—, el afán por recoger la voz del otro, el interés por la historia disidente y el tono de protesta como bases de su propio trabajo literario.

Como veremos más adelante, estos rasgos son coincidentes con la teoría carnavalesca de Bajtín, la cual se define como un discurso de carácter subversivo que ofrece “una visión

¹⁴ Algunos de los escritores de la revista *Narración* tenían simpatía por la narrativa de tema rural (destacan Juan Morillo y Hildebrando Pérez Huaranca), en tanto otros se inclinaban por el tema urbano (Oswaldo Reynoso y Augusto Higa fueron sus representantes más destacados). Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez, por su parte, se decantaron por una ruptura de esta dicotomía andino-rural y optaron por representar el mundo afroperuano de la costa sur del país.

¹⁵ El GN fue integrado por escritores pertenecientes a generaciones diferentes: por ejemplo, Oswaldo Reynoso (1932) y Antonio Gálvez Ronceros (1932) fueron algunos de los escritores de más experiencia; les siguieron Miguel Gutiérrez (1942), Gregorio Martínez (1942) y, entre los más jóvenes, participaron José Watanabe (1945), Augusto Higa (1946) y Hildebrando Pérez Huaranca (1946), entre otros. Pérez Huaranca, según el informe final de la *Comisión de la Verdad y la Reconciliación* (2004), se vería luego involucrado en las actividades terroristas de Sendero Luminoso, especialmente la matanza de Lucanamarca del 3 de abril de 1983. Actualmente, se desconoce su paradero.

del mundo, del hombre y las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado” (Bajtín 1998: 14). Es decir, se caracteriza por ser medio de expresión de toda voz que cuestione el sistema establecido, característica de la narrativa de Martínez. Para este fin, el carnaval se sirve de una serie de recursos literarios y estéticos como medios para manifestarse, entre los que resalta la risa, el humor y la flexibilidad en el uso de los géneros literarios¹⁶. Estos elementos liberan al discurso de todo lineamiento establecido por corrientes de pensamiento o ideologías heterodoxas, por lo que se constituyen como parte de una estrategia de reivindicación y protesta que alcanza, de este modo, “el rango superior de conciencia ideológica” (428) debido a su capacidad para el cuestionamiento y la crítica, tal como lo afirma Bajtín en su célebre libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

1.2. La función de la crónica en el Grupo Narración y su influencia en la narrativa de Gregorio Martínez

Como ya referimos líneas arriba, el GN manifestó una abierta postura crítica en torno a la legitimidad de la narrativa realista¹⁷. Esta era practicada por autores que, desde la

¹⁶ Al igual que la experimentación formal, el humor es uno de los elementos con los que Martínez más ha trabajado. Si hacemos una breve revisión de su obra, podemos notar que la risa ha sido motivo de búsqueda literaria. En *Tierra de Caléndula* (1975), por ejemplo, tiene una presencia muy restringida. Es más, el libro en sí mismo manifiesta un tono sombrío y, en ocasiones, pesimista. En cambio, el humor aparece más vigorosamente en *Canto de sirena* (1977), *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* (1985) y *Crónica de músicos y diablos* (1991), constituyendo parte importante del universo estético del autor.

¹⁷ Nos referimos, de manera específica, a la literatura urbana surgida en el Perú a fines de la década de los 50 y que aglutinaba autores que respondían a las nuevas condiciones sociales que se presentaban en el país: la migración del indio al casco urbano de la capital. Estos autores, según afirma Efraín Kristal, “representan en sus obras, cada uno a su manera, la transformación de la ciudad y las nuevas configuraciones sociales que allí se desarrollan como consecuencia de la llegada de indio” (Kristal 1988: 74).

perspectiva cuestionadora del grupo, ficcionalizaban desde la comodidad del escritorio, desde la cómoda vida del escritor burgués. Para abrir el debate y la polémica sobre este tema, el grupo ideó la sección “Opiniones comprometidas”, espacio dedicado a la crítica literaria, en la que destacaron los artículos y entrevistas consagrados a la obra de Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro y Luis Loayza. Miguel Gutiérrez, haciendo un análisis de *La casa verde*, afirma de ella que:

“[...] 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*, N°1, 1966: 30).

En las líneas citadas, se evidencia la defensa a favor de la subordinación de los logros técnicos y literarios de la obra de ficción a las necesidades ideológicas y sociales que debería de tener toda obra artística¹⁸. Efectivamente, desde la línea de los miembros fundadores, el arte era visto desde una perspectiva ideológica, producto de individuos reales pertenecientes a una determinada clase social, posición desde la cual era factible cumplir un papel en el devenir histórico¹⁹. Por ello, todo artefacto artístico —y particularmente la literatura— debía ser subordinado a la difusión y la discusión de temas que concientizaran a los lectores respecto a su propia situación social²⁰.

¹⁸ Una opinión semejante se realiza, en la segunda edición de *Narración*, respecto a *Un mundo para Julius* de Bryce Echenique: “[...] 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 [...]” (*Narración*, N°2, 1971: 29).

¹⁹ En la presentación de la revista, Gutiérrez afirma que los miembros, aunque por nacimiento pertenecían a la clase media urbana, han “escogido la causa del pueblo” (*Narración*, N°1, 1966: 3).

²⁰ En la sección “Divulgación y debate”, se publica el texto “Sobre el realismo” de José Carlos Mariátegui, a quien Gutiérrez le dedica las siguientes palabras de presentación: “Ni inocente, ni gratuita, ni apolítica, la obra

1.2.1. Rasgos principales de la crónica desde el punto de vista del Grupo Narración

En el contexto señalado líneas arriba, la crónica como género se constituye, para el GN, como una herramienta que permite acercar la práctica de la escritura a la realidad social, cuyo análisis se asume como parte de la labor del artista comprometido. Entonces, ¿en qué consiste este género? La crónica es, en principio, una forma narrativa difícil de delimitar, en tanto su ejercicio data incluso de muchos antes de la aparición del oficio periodístico²¹, lo que implica procesos de cambios y redefinición del género de acuerdo con el contexto histórico en el que haya sido empleado.

Para fines prácticos, iniciemos definiéndola desde lo más elemental: el punto de vista etimológico. La palabra *crónica* alude al término griego *cronos*, cuyo significado es *tiempo*. En ese sentido, se trata de un género que está ligado de manera muy estrecha a la relación de eventos marcados por un hilo o secuencia temporal, lo que la asocia con una intención básicamente informativa. A su vez, algunos autores sostienen que es uno de los géneros que más sentidos y que más interpretaciones genera de todos aquellos practicados en el periodismo, debido a la gran carga subjetiva que implica su ejercicio. Rafael Yanes Mesa plantea una definición de este concepto en los siguientes términos:

“[...] mucho más que la información, lo importante de este género es su función interpretativa, ya que la crónica es un texto que narra los hechos en un medio informativo con una valoración de su autor. Se puede definir como una noticia interpretada, valorada, comentada y enjuiciada, es decir, un género híbrido entre los interpretativos e informativos o

de arte sirve, en mayor o menor medida [...] a una u otra clase social [...] es la situación desde donde el artista puede modestamente cumplir su rol histórico” (*Narración*, N°2, 1971: 4).

²¹ En el Perú, formas tempranas del género cronístico hacen su aparición en el siglo XVI, junto con la conquista española.

que se encuentra en el límite entre los informativos y los de opinión” (Yanes Mesa 2006: párr. 8).

Teniendo en cuenta estas características, no es de extrañar que los miembros del GN encontrasen en este género un espacio discursivo adecuado para sus pretensiones sociales y su compromiso de lucha, dada la alta sensibilidad con la que se encuentra dotada. Valenzuela Garcés sostiene, en esa misma línea, que la aparente objetividad de la crónica en el proyecto de *Narración* “no implica imparcialidad ni neutralidad, sino la elección de un punto de vista que dé cuenta de la realidad. [...] ellos apuestan por la perspectiva que explota la subjetividad para referir una experiencia” (Valenzuela 2006a: 101). En consecuencia, nos encontramos frente a un espacio discursivo que permitía al grupo, en teoría, representar fielmente la realidad social y llegar a un público cada vez más masivo, objetivo natural derivado de su filiación marxista. Para este fin, se interesaron en abordar tópicos de urgente interés social que, usualmente, eran ignorados por el discurso oficial, tales como la lucha obrera y la denuncia de los abusos contra el proletariado.

Este interés por el género cronístico fue producto de un proceso progresivo de concientización social entre los miembros del GN. Así, es necesario mencionar que, a lo largo de la publicación de la revista, se produce un notorio cambio en sus temáticas de interés. Si hacemos un recuento de las tres ediciones, se evidencia que el primer número de *Narración* tuvo una clara inclinación por trabajar la crítica literaria, el discurso narrativo y la discusión ideológica, cuyo lenguaje técnico requería de un lector competente y capaz de decodificar este tipo de discurso. No obstante, ya para el segundo y tercer número se produce una tendencia hacia el tratamiento de temas coyunturales de la época, en los cuales se empleó un lenguaje más sencillo, de acuerdo con el tipo de lector en el que pensaron.

En consecuencia, poco a poco se observa con mayor claridad el interés por llegar a un lector que se identificara cada vez más con su referente de trabajo: las clases oprimidas. En ese horizonte de ideas, la crónica cumplía un rol fundamental. Resulta significativo observar que la publicación cambió frecuentemente de nombre a medida que iba tomando su forma definitiva: *Narración 1 / Revista literaria peruana* (1966), *Narración 2 / Revista literaria y de opinión* (1971) y *Narración 3 / Nueva crónica y buen gobierno* (1974), este último aludiendo a la simpatía que el grupo guardaba a la lucha popular y su afán por registrar sus peripecias sociales.

Es revelador considerar que, en *Narración 2*, el consejo de redacción organizó un concurso destinado exclusivamente a obreros y campesinos. Este evento se publicitó bajo el nombre de “Nueva Crónica y Buen Gobierno”, nombre que asumiría luego la revista en su tercera edición. Dos de los requisitos para participar en este evento sugerían que los concursantes presentasen “un relato testimonio que narre algún acontecimiento que se haya dado dentro de las luchas reivindicativas del obrero”, para lo cual bastaba emplear “un lenguaje común y corriente, sin afanes de imitación del lenguaje supuestamente culto” (*Narración* 1971, N°2: 13). Este uso llano del lenguaje, distante de los artificios propios de la narrativa literaria, es un indicio del deseo del grupo de acercarse a una realidad que buscaban representar: la del obrero, el proletariado y el campesino.

Del mismo modo, el género de la crónica practicada por el GN funcionó bajo un mecanismo semejante: para crear sus textos, recogieron el testimonio de los verdaderos protagonistas de las luchas sociales, luego de lo cual adaptaron sus relatos y declaraciones a partir del empleo de un lenguaje accesible para un público mayor. De este modo, respetaron la participación de estos hombres y mujeres a través de la integración de su voz, puntos de vista y vivencias reales. Se entiende, en consecuencia, que esta práctica le significó a los

miembros de grupo, en cierta medida, un alejamiento de las complejas formas propias de la ficción literaria contemporánea, lo que los distanciaba del uso de normas y estrategias que los textos literarios usualmente requieren para su decodificación²².

En este punto, conviene citar a Jorge Valenzuela Garcés, quien dedica al GN un interesante y detallado artículo titulado “La experiencia literaria del Grupo Narración: Una aproximación a las crónicas” (2006a), en el que describe cómo los miembros de la revista concebían el trabajo de este género en consonancia con sus aspiraciones narrativas. Valenzuela afirma que la crónica era considerada como un modo de aproximación materialista a la obra literaria, concepción que fue tomada del marxismo, lo que llevó al grupo a plantear una propuesta de trabajo alejada de hipótesis metafísicas que, desde su perspectiva, resultaban inútilmente abstractas y excesivamente intelectuales. De este modo, rechazaron la especulación como método para explicar los mecanismos de las relaciones humanas, tales como la romántica idea del espíritu del pueblo, concepto cuya raigambre burguesa rechazaban abiertamente. El GN tenía la convicción de que era posible expresar una “conciencia colectiva ligada a una clase social” (2006a: 91) y, para lograrlo, vieron en la documentación, el testimonio y la crónica un procedimiento que les brindaba diversas posibilidades de acercarse a los fenómenos sociales desde el seno de la narración, así como una evidencia de la posibilidad de encontrar en este un eco de su ideología política.

De lo dicho, se desprende que el objetivo de la crónica para el GN era el restablecimiento de una verdad histórica olvidada y silenciada por la historia oficial y canónica. En ese contexto, la temática típica que abordaban fueron la historia popular, y las

²² Hay que considerar que, durante la publicación de la revista, estaba en boga el Boom Latinoamericano. Novelas como *La casa verde* (1966) y *Rayuela* (1963) exigían a un lector capacitado para la decodificación de textos de compleja elaboración.

luchas y protestas que ocurrían en el Perú durante las décadas en las que estuvo activo el grupo. Estos textos aparecen durante la segunda etapa de la revista²³; destacan “Los sucesos de Huanta y Ayacucho”, “Cobriza, Cobriza 1971”, y “Luchas del Magisterio. De Mariátegui al Sutep”, este último aparecido posteriormente en forma de libro. Se percibe una motivación cuyas raíces, para Valenzuela, se encuentran en la antigua práctica de la crónica en el Perú, allá en los siglos XVI y XVII. Autores como Bartolomé de las Casas o Guamán Poma de Ayala hicieron un maravilloso uso de este tipo de discurso para elevar su voz de protesta y denuncia frente a los abusos cometidos durante la consolidación del Virreinato del Perú. Valenzuela comenta que el grupo coincide con este espíritu de solidaridad, el cual se manifiesta en la actualización de la crónica en un discurso moderno y más amplio:

“Por ello, si algo tiene en común Narración con cronistas como Bartolomé de las Casas, es ese declarado afán correctivo y de denuncia de una realidad defectuosa por injusta. Por ello, también, no es gratuito que el Grupo tomara el título del libro de Guamán Poma de Ayala *Nueva Crónica y Buen Gobierno* para denominar, en la revista del Grupo, a la sección que contenía a las crónicas” (2006a: 92-93).

Por su parte, Miguel Gutiérrez, resalta el carácter colectivo de las crónicas de *Narración* y el hecho de que respondieran a la “necesidad de encontrar un medio de participar en el proceso social de nuestro país sin renunciar a nuestra condición de narradores” (2006: 65). Destaca el trabajo de campo, la documentación y el acercamiento a la población cuya historia buscaban referir objetivamente a partir de un verdadero contacto humano. Un hecho interesante es que el autor señala que, aunque el Grupo Narración era perfectamente consciente de que las crónicas no proponían estrictamente un objeto literario, sí manifiestan,

²³ Tiene singular importancia recordar que Gregorio Martínez participó, también, desde el segundo número.

en cambio, la ambición de que “se leyera como relatos interesantes en sí mismos por su estructura, variedad de recursos técnicos tomados de la tradición narrativa y del cine y por el trabajo con las diversas formas del lenguaje popular” (65). Por ello, se explica el hecho de que observaran el discurso del cronista como un espacio de experimentación, dado que, limitando la capacidad ficcional del relato y haciendo uso de un lenguaje sencillo, introdujeron estrategias narrativas a fin de hacer atractiva su propuesta.

Roberto Reyes Tarazona, en su artículo “Narración en los años setenta” (2006), ya citado anteriormente, sostiene que el aporte más importante del grupo lo constituyen, precisamente, las crónicas, en tanto representaron una propuesta colectiva, cuyo objetivo era crear un espacio para la discusión ideológica, la protesta y la denuncia a partir del discurso de la literatura. En ese sentido Reyes Tarazona, más seguro que Miguel Gutiérrez respecto a la naturaleza literaria de las crónicas de la revista *Narración*, sostiene que los miembros, aunque se plegaban a las tendencias ideológicas de la época, las cuales concentraban su interés en representar la naturaleza social de los estratos sociales populares, tuvo el acierto de refrescar el discurso literario a partir de un conjunto de prácticas novedosas y experimentales.

Eso sí, este componente innovador alejaba a la revista y su propuesta de lo que se consideraba como “literario” desde el punto de vista del realismo social, ya que, a diferencia de esta, las crónicas de *Narración* partían de la minuciosa investigación de acontecimientos relevantes para la lucha popular, desde las cuales era posible ofrecer un especial acercamiento a los actores populares de dichas luchas. El material recogido, sostiene Reyes Tarazona, era sometido a un tratamiento literario “mediante técnicas inauditas hasta entonces para este tipo de trabajos” (2006: 77). Destacan el monólogo interior, la ruptura de la linealidad temporal, entre otros, pero, sobre todo, sobresale una característica muy particular: “las crónicas eran

un producto colectivo tanto en la elaboración del material como —y esto es lo singular— en la etapa de creación. En otras palabras, se practicó la creación literario-colectiva” (77). Todas estas estrategias se aplicaron, por lo demás, tratando de respetar la realidad fáctica que buscaron representar.

1.2.2. Influjo de la crónica en la novelística de Gregorio Martínez

Sobre la base de estas ideas, habría que preguntarnos la relación que existe entre la concepción del Grupo Narración en torno a la crónica y la posterior producción literaria de Martínez. Para tales fines, resulta relevante considerar dos de sus primeros libros, los que más evidencias manifiestan de esta influencia. El primero es *Canto de sirena*, novela asociada sobre todo al discurso testimonial y al empleo de la oralidad. Recordemos que el testimonio cumplió un rol fundamental en la estructuración de las crónicas para el GN, pues la voz de los protagonistas, elemento esencial para este género, permitía añadir verosimilitud y climas intensos a eventos fundamentales como enfrentamientos, escenas de violencia o la pérdida de la vida de un miembro de la comunidad.

Consideremos, asimismo, que, en las crónicas de la revista, la voz testimonial, aunque fue en principio respetada fielmente, fue también recreada sobre la base de un relato recogido durante el trabajo de campo y la investigación. Es decir, se le adaptaba tratando de respetar la originalidad de la versión oída o grabada, con el objeto de disminuir el ruido o las incoherencias propias de la oralidad, ello haciendo uso, además, de la aplicación de estrategias de orden literario, como se señaló en el apartado anterior.

Es precisamente este recurso estilístico y discursivo en el que se basa la estrategia narrativa de Martínez en *Canto de sirena*. Para empezar, el autor le brinda a la oralidad la función articuladora de todo el entramado argumental, lo que evidencia el peso de la voz del otro popular como material principal de trabajo. Podemos afirmar, en consecuencia, que el escritor de Coyungo proyecta los principios del GN para el tratamiento de sus propios recursos, en este caso a partir del testimonio de Candelario Navarro. Sin embargo, ya no se trata de una oralidad cuyo referente y objetivo es representar la realidad, sino que busca recrearla desde una postura estética y con fines ficcionales más concretos.

Desde esta perspectiva, Milagros Carazas, en su artículo titulado “Gregorio Martínez y el canto que no cesa” (2001), niega que *Canto de sirena* sea una novela de no-ficción, ya que esta se yergue, por su praxis literaria, en un artefacto de carácter experimental. La estudiosa sostiene esta postura gracias a rasgos presentes en la novela como el empleo de la oralidad popular desde una perspectiva creativa y estética, la ruptura lineal del tiempo con fines de experimentación narrativa, y la recreación del mundo del sur del Perú que, indudablemente, posee carácter ficcional. Acota que la confusión de la crítica, la cual por mucho tiempo catalogó este libro de Martínez como testimonio, se debió a que el escritor nasqueño...

“[...] ya con una experiencia previa en la recopilación de crónicas y testimonios en el grupo Narración, utilizó indirectamente los métodos etnológicos; así, se entrevistó con su primo Candelario Navarro para tomar sus puntos de vista y sus expresiones. Pero el resultado obtenido fue otro. Candico, el personaje principal de CS, tiene muy poco o nada que ver con el pariente del autor. Tampoco se trata de una transcripción de la grabadora al papel, porque Martínez ha recreado artísticamente el habla de Candelario para la literatura [...]” (Carazas 2001: 17-18).

Por su parte, Valenzuela señala que, ya en esta novela, Martínez “supera el tratamiento inmovilista del testimonio practicado ya en nuestro medio antes de 1976 [...]. *Canto de sirena*, por el contrario, reelabora artísticamente y nos ofrece un nuevo producto” (2006a: 104). Macedo también lo entiende en este sentido y propone que se debe asumir su lectura como “una construcción artística a partir de la realidad que se utiliza como referente” (2008: 83), puesto que el relato busca “ficcionalizar el recuerdo. Es ese uno de los logros de la obra de Gregorio Martínez” (91). Es, entonces, evidente que el escritor de Coyungo abandona el objetivo de expresar la realidad fáctica para optar por una representación artística de la misma, sin que ello implique sacrificar la voz popular ni olvidar la necesaria protesta. El manejo ficcional y estético de los referentes tomados de la realidad, por el contrario, parecen tender a la profundización del discurso en la intimidad psicológica de los personajes a los cuales Martínez acoge en sus relatos.

Un uso creativo y liberado de los recursos de documentación también se observa en la novela *Crónicas de músicos y diablos*. En ella, Martínez recurre a referencias que emparentan su relato con las crónicas historiográficas de la Conquista y la Colonia. En ese orden de ideas, se trata, a pesar de su evidente carácter ficcional, de un texto en forma de crónica que recoge hechos verídicos registrados en el discurso histórico y que abarcan siglos de duración: desde la Colonia hasta las primeras décadas del siglo XX. En ese orden de cosas, uno de los fines que movilizan *Crónica de músicos y diablos* es precisamente realizar un cuestionamiento sobre esta historia oficial a partir de una nueva historia presentada desde la perspectiva de los sujetos sociales marginados por el discurso hegemónico. Para ello, la ficción cumple un rol fundamental para la deconstrucción del pasado del país. Roland Forgues, uno de los más dedicados a la obra de Martínez, en su artículo “Entre diablos y músicos, el vals de la historia” (2006), se percató de ello y establece vínculos entre esta novela

y la crónica de Guamán Poma de Ayala, de la cual sostiene que es una especie de continuación. La historia peruana, en esta novela de Martínez, por lo tanto, adquiere el estatus de protagonista, con sus inflexiones y vericuetos, por lo que, aunque existen personajes claramente delineados, “al fin y al cabo, interesan menos como personas privadas que como representantes de una mentalidad de la época” (Forgues 2006: 224).

Por otro lado, junto a la crónica histórica, la crónica periodística —siempre más actual en cuanto a los temas que aborda— también constituye un recurso discursivo que forma parte de la estructura de *Crónica de músicos y diablos*. Las escenas históricas de interés las constituyen episodios históricos más recientes, particularmente la masacre de Parcona (1924), secuencia narrativa que mejor evidencia esta estrategia. En ellas, se refuerza la tendencia del novelista a basar su relato en una minuciosa investigación historiográfica y documentalista, cuyos datos va distribuyendo estratégicamente en la narración. Parco en diálogos, pero recurrente en el empleo de fechas, nombres y eventos registrados oficialmente, el texto contextualiza, en el seno de la historia oficial, aquellos sangrientos eventos ocurridos en la comunidad de Parcona en la década del veinte del siglo pasado, de cuyo registro apenas se guarda memoria o, como se afirma en el texto, “en la cruda realidad de los hechos, cuya mención no figuraba en los libros corrientes [...]” (Martínez 1991: 96).

El autor, frente a este vacío, opta por recrear, desde la ficción, unos hechos que ponen en cuestionamiento la legitimidad del discurso oficial. Se ofrece así una nueva lectura del pasado reciente que alumbra la oscuridad de una verdad silenciada por la represión de los poderosos. Se produce así un enfrentamiento contra un sistema que ya no se esconde en el tiempo mítico del pasado fundacional, sino en un régimen moderno cuyos efectos en la realidad contemporánea son papables para el lector, y al que la crónica le permite acercarse a través de su despliegue historiográfico, una cuota de crítica social y el empleo de recursos

ficcionales. De este modo, la novela se constituye como un discurso que retoma tópicos pendientes de la discusión nacional y que se presumen necesarios para polemizar en torno a la verdadera historia del país.

Resulta interesante profundizar respecto a este rasgo de *Crónica de músicos y diablos*: la construcción de un tejido narrativo en el que la ficción y la realidad histórica se articulan. Señala Daniel Carrillo Jara que esta novela constituye un texto transgresor que “pretende confundir la ficción con la no ficción” (2010: 131). La misma estructura y diseño de la novela se aleja de las normas convencionales a fin de constituir un discurso alternativo a los parámetros literarios oficiales. Incluso, la historia oficial cambia significativamente y es sustituida por una verdad popular:

“Se reescribe así la historia a partir de la verdad popular: la masacre de Parcona es reconstruida a través de una escritura similar a la crónica, y para garantizar esa historia popular Gregorio Martínez muestra en el epílogo un conjunto de noticias periodísticas y testimonios que buscan desautorizar la historia impuesta por los sectores hegemónicos” (132).

De este modo, aunque la novela ya no presenta el tono testimonial del que hace gala *Canto de sirena* y que caracterizaron las crónicas de la revista *Narración*, se pueden observar varias de las pautas planteadas por el grupo respecto al tratamiento del discurso narrativo, tales como el empleo de recursos paratextuales o bibliográficos (notas periodísticas, anuncios de la época colonial, testimonios, etc.), la narración de hechos relevantes referidos al devenir histórico, la descripción de eventos desde un punto de vista objetivo que no significa imparcialidad sino más bien una toma de posición, la experimentación a partir del discurso oral con fines estéticos, entre otros. Esto ocurre, con el objeto de alejarse de una expresión

ortodoxamente realista de la historia según los parámetros de la militancia marxista, en aras de una representación artística, aunque no por ello menos comprometida, de la misma.

Martínez, como lo veremos en los capítulos siguientes, reconstruye y reescribe el discurso histórico con el objeto de cuestionarlo, y resaltar la voz y los aportes de las comunidades silenciadas por la historia oficial. La crónica, por lo tanto, permite confeccionar, a partir de una compleja red de intertextualidades, de ficciones y verdades históricas —Bajtín definirá este proceso como dialogismo—, una nueva historia que se erige como un mundo al revés, un “segundo mundo de la cultura popular [que] se construye en cierto modo como parodia de la ordinaria”, no con fines destructivos, sino con el objeto renovar las relaciones sociales en una nueva idea de sociedad (Bajtín 1998: 16). El género cronístico, en ese sentido, funciona como mecanismo subversivo y contestatario a través del cual se permuta el orden oficial del mundo y, por qué no decirlo, construye un nuevo proyecto de nación que, sin embargo, evidencia un “carácter utópico y de cosmovisión [...] dirigida contra toda concepción de superioridad” (17).

1.3. Exégesis en torno a *Crónica de músicos y diablos*

En este último apartado, pretendemos evaluar los aportes más importantes que ha hecho la crítica respecto a *Crónica de músicos y diablos*. Esta breve *compte rendu* nos permitirá plantear un horizonte crítico que responda un asunto concreto: en qué medida se ha reparado en los rasgos carnalescos de esta novela de Martínez. O, en todo caso, qué características de esta obra se acercan a las nociones de carnaval, parodia y humor que propone Bajtín.

Uno de los estudios que tempranamente presta atención a esta novela es el artículo de Peter Elmore titulado “Sobre el volcán: seis novelas peruanas de los 90”²⁴ de 1993. En este texto, dedicado al análisis de novelas de autores como Guillermo Thorndike, Mirko Lauer y Miguel Gutiérrez, Elmore destina unas pocas páginas para comentar el relato de Martínez, respecto del cual señala que se trata de un texto más ambicioso en comparación a *Canto de sirena*, en cuanto abarca un mundo representado con una gran multitud de personajes, además de proyectar un entramado narrativo que abarca espacios temporales que van desde el periodo colonial hasta el primer tercio del siglo XX.

Elmore acierta al observar el tono reivindicador del relato, cuyo fin es fomentar una imagen positiva del pueblo negro en oposición a los estereotipos racistas impuestos por la cultura oficial (1993: 137). Sin embargo, este objetivo reivindicativo del autor adolece de lo que el crítico denomina el “lastre principal de la novela” (138): el lenguaje narrativo, al cual califica de grandilocuente y vacuo. Este artificio impide, según el Elmore, una mayor empatía con los personajes; hace borroso el retrato alternativo del hombre y la mujer afroperuanos; y opaca las intenciones subversivas del texto, al punto de “interponerse entre el lector y el mundo representado” (138). Como se verá líneas adelante, esta perspectiva de análisis ya ha sido superada por posteriores estudios, los cuales observan que en esta complejidad lingüística se manifiestan rasgos polifónicos (Márquez 1994), diversos registros y niveles lingüísticos (Forgues 2009) y rasgos de un lenguaje migrante (Carrillo Jara 2010).

²⁴ La primera referencia a la novela la constituye formalmente la reseña de Jesús Díaz Caballero (1992), de título “Crónica de músicos y diablos”, aparecida en *Alma Mater*, N°1, pp. 89-91. Aunque no se trata estrictamente de un análisis, sino solo del resumen del libro, vale la pena señalar que Díaz Caballero se percata de la función de la risa en la novela: “A través de la ironía, el erotismo, la parodia, el humor y lo grotesco se restablece la verdad histórica sobre la integración de este grupo racial en la historia peruana” (91).

Un segundo investigador que debemos referir es Ismael Márquez, quien señala que Martínez, en la novela en cuestión, pretende transmitir una ideología estética basada en la celebración de la cultura popular a modo de cuestionamiento de las formas y tópicos de la literatura canónica. Acota Márquez que el entramado narrativo de *Crónica de músicos y diablos* se fundamenta muy notoriamente en el corpus de la literatura hispanoamericana (1994: 54), con el cual dialoga, concuerda y también desautoriza. Es por ello que el crítico propone leer la novela bajo las claves de la intertextualidad, dado que este concepto permitiría entender cómo “se hilvanan textos canónicos y populares para re-elaborar unos y desautorizar otros dentro de una estructura total de la novela” (54). En ese contexto, el estudioso entabla un conjunto de relaciones entre la novela y autores como Ricardo Palma y Mario Vargas Llosa, a quienes el relato confronta, así como Arguedas y Guamán Poma de Ayala, con cuya obra comparte la viva intención de reconstruir y revalorar la historia del pueblo.

Sobre la base de este análisis, el Márquez infiere una suerte de poética de la novela, según la cual el arte de narrar constituye un proceso semejante a la destilación del pisco llevado a cabo por el personaje negro Miguelillo Avilés; es decir, la esencia de narrar se encuentra en la “continua readaptación y perenne actualización” (59) de diversos referentes culturales y, específicamente literarios, por lo que “la metáfora de la creación literaria [en la novela] como producto de la destilación de la materia prima noble se potencializa con otra igualmente poderosa, la del origen multicultural y del carácter mestizo de la literatura hispanoamericana” (58).

Tiempo después, María Rita Corticelli publicó un artículo titulado “Gregorio Martínez: las distintas caras del poder” (2001), en el cual sostiene que *Crónica de músicos y diablos* reafirma los intereses de su anterior producción escritural: la búsqueda de la construcción de una literatura alternativa a la oficial. Corticelli señala que esta novela plantea

el desarrollo de cuatro historias: la principal consiste en la narración del viaje de la familia Guzmán hacia Lima, la cual es interrumpida para abrir espacio a otros momentos narrativos: el enfrentamiento de Parcona (ambos relatos están ambientados en el periodo republicano), la historia de la creación del Pisco por Miguelillo Avilés y la rebelión de los esclavos afrodescendientes (estos últimos ocurridos durante la etapa colonial e inicios de la República).

Aunque en un principio la estudiosa considera que la estructura de la novela responde al relato de diversas historias paralelas “que no compromete una visión de conjunto de la obra” (2001: 13), posteriormente afirma que existe un hilo conductor que aparece como una constante: “el dramático enfrentamiento entre explotados y explotadores, entre la defensa de los privilegios y la proclamación de los derechos para la búsqueda de una identidad cultural y social” (14). Consideramos que este último punto de vista evidencia que, en conjunto, la novela está sostenida en una estructura globalizante que discute y reflexiona en torno a las fricciones entre la cultura popular y la oficial. En el segundo y tercer capítulo del presente trabajo, analizaremos cómo este rasgo, basado en estrategias de carnavalización, le otorgan al texto un sentido que engloba todas las unidades narrativas planteadas en la novela.

Son tres los tópicos abordados por Corticelli en su lectura crítica. El primero gira en torno al tema del viaje. Pedro Guzmán, el antepasado común de la familia, es quien encarna el primer gran movimiento migratorio hacia las entrañas del país. Para la crítica, no se trata solo de una travesía física, sino que guarda una gran significación en tanto simboliza el inevitable mestizaje racial y cultural del país, el cual constituye uno de los tópicos que sostienen la novela. Pedro de Guzmán, bajo una sutil estrategia metafórica, se vincula carnal y amorosamente con Teodolina Arenaza, con quien da inicio la rama negra de la estirpe. En ese sentido, se trata de figurar en ellos a los “representantes del nuevo país que tiene que

forjarse de la mezcla racial y cultural” (14). Algunas generaciones después, siguiendo la interpretación de Corticelli, la familia Guzmán emprende un viaje hacia Lima, cuyo fin sería la recuperación de una parte de la historia perdida en el tiempo: el de la sangre europea olvidada a causa del torbellino de las generaciones²⁵.

El segundo tópico desarrollado por la investigadora es la música popular, a la cual le asigna una función fundamental en el entramado simbólico del texto: esta posee para Corticelli un intenso sentido revolucionario. Se trata de una música capaz de transformarse en la “metáfora estética de la rebelión” (15). Es decir, se asume, por su esencia popular, por su ruido opuesto a la parsimonia de la cultura occidental, como un vehículo de la lucha contra el poder oficial. Corticelli encuentra además conexiones entre la novela de Arguedas y sostiene que Martínez, al emplear de este modo al elemento musical, sigue la huella del autor de *Los ríos profundos* en la “construcción de una nueva peruanidad, dando la voz a los sectores sociales y culturales que hasta ahora han sido excluidos de todo aspecto de la vida nacional” (13).

Por último, el tercer tópico de interés para Corticelli es la sexualidad, de la cual afirma se propone un rostro más humano y natural si se le asocia a las prácticas de los sectores populares. Y, por el contrario, se brinda una visión perversa del erotismo, carente de humanidad ni amor, cuando se le relaciona a las clases hegemónicas. En ese orden de cosas, la sexualidad es usada como una forma de desautorizar a quienes representan y ostentan el poder. Cabe resaltar que esta lectura puede complementarse desde el marco del carnaval bajtiniano. Así, por ejemplo, la sexualidad desbordante implica la ruptura de las fronteras

²⁵ Este tema ya ha sido discutido por Carrillo Jara (2010), quien demuestra que más que una recuperación de rasgos culturales occidentales, la novela plantea una búsqueda de una identidad fronteriza manifestada en el fenómeno de la migrancia cultural.

sociales en relaciones tensas de conflicto y armonía. Más adelante nos ocuparemos de ello, durante el análisis del relato. Resulta interesante señalar, por último, que la estudiosa refiere la presencia de la ironía como elemento representativo de la novela, aunque solo le otorga una función destinada al comentario gracioso, sin percatarse de su verdadera profundidad: “la ironía del autor comenta los acontecimientos” (14).

Una de las pocas investigadoras que se han centrado de manera exclusiva en el estudio de la obra de Martínez, y en particular le han prestado atención a *Crónica de músicos y diablos*, es Milagros Carazas. Su tesis, de título *Imágen(es) e identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea* (2004), se plantea, en el quinto capítulo²⁶, el objetivo de describir cómo Martínez define la identidad del sujeto afroperuano a partir de la reinención del pasado. En sus propios términos:

“Martínez propone una relectura cuestionadora y paródica del pasado histórico (la colonia y la república) y construye una innovadora imagen del sujeto afroperuano al afirmar su identidad. Pero además, representa con mucho humor e ironía los conflictos interraciales y sociales así como el proceso del mestizaje en la sociedad peruana, que es vista bajo la metáfora del mosaico pluricultural y étnico” (2011: 131).

Resulta interesante señalar que Carazas se percata del rol del humor en la novela, esta vez desde su vertiente más transgresora: la parodia. En ese contexto, afirma que el tono irónico del lenguaje y sus diversas expresiones, cuando refieren al negro, no tienen una “carga negativa: al contrario, dicho en tono burlón, parece que la intención es otra: subvertir

²⁶ Una versión revisada de este capítulo fue publicada en el año 2011, aunque articulado a otros tópicos de discusión relativos al tema. El título del libro es, precisamente, *Estudios afroperuanos* (2011) y aborda los modos en que se ha construido la identidad afroperuana desde el discurso literario. A esta edición nos referiremos de ahora en adelante.

el sentido del dicho popular [aquellas que resaltan rasgos negativos de los afrodescendientes]” (147)²⁷. Ello, desde nuestra perspectiva, ya es un anuncio de los mecanismos desmitificadores de la risa carnavalesca, asunto del que nos ocuparemos en el presente estudio.

Por otro lado, la estudiosa peruana señala que la novela manifiesta un evidente interés por representar eventos históricos pertenecientes a la época colonial y republicana, para lo cual el narrador elabora un discurso de carácter paródico cuyo objetivo es cuestionar la versión oficial. El resultado de este proceso es la reivindicación y la autoafirmación de la identidad afroperuana. En efecto, Carazas, a fin de exponer su punto, selecciona y analiza a algunos personajes ficticios que habrían intervenido en eventos históricos acaecidos en el Perú republicano y colonial. De este modo, para ella, su actuar permite definir el valor simbólico que cargan como representantes del grupo afroperuano y su aporte integrador al mosaico de la cultura peruana. Veamos brevemente a cada uno de ellos.

En primer lugar, uno de los pasajes más interesantes de la novela es aquel que relata la historia de Miguelillo Avilés, esclavo de 40 años de los primeros años de la República. Se destaca la habilidad de Miguelillo para las labores manuales y su ingenio, gracias a los cuales se convierte en el creador del Pisco. Para la investigadora, este hecho permite plantear la posibilidad de una integración cultural y social, a partir de la reescritura de eventos históricos de particular importancia para entender la formación de la identidad peruana: “En efecto, Martínez propone que el esclavo negro contribuye al inicio de la industria de la destilería en Nazca, cosa que lo integra a la historia del país” (134).

²⁷ En otro momento del capítulo, Carazas afirma que este tipo de expresiones, bajo el tono de la novela, “no pueden tomarse en serio y, por el contrario, provocan hilaridad” (136).

El segundo personaje es Bartola Avilés, quien, también en época republicana, destaca por los rasgos de su personalidad: mujer, amante, madre, comunera, corajuda, de gran fortaleza, participa en los enfrentamientos originados por las huelgas obreras que ocurrieron en Parcona (Ica) en los años veinte del siglo pasado. Este último rasgo, que rescata y revaloriza la imagen de la mujer en eventos asociados al poder del varón, tiene como objetivo cuestionar “no solo la historiografía local sino también la oficial” (139). De esta manera, Martínez genera una nueva imagen de la mujer afroperuana, oponiéndose al sensualismo y la belleza física como únicos componentes de su personalidad.

El último personaje es toda una familia. Se trata de los Guzmán, quienes hacen un recorrido a pie desde Cahuachi hacia Lima en busca de diálogo con el gobierno. En este proceso, los Guzmán se convierten de campesinos a músicos itinerantes. Carazas sostiene que, a través de su viaje a lo largo y ancho de la costa y de la sierra del país, la familia es testigo de la composición social de las comunidades de esta zona y de la situación de injusticia, explotación y marginalidad que padecen, pero también experimentan por sí mismos de la posibilidad de confluencia y articulación: “lo que se aprecia es un mosaico pluricultural y racial como si se tratara de la metáfora del sincretismo y el mestizaje de la sociedad peruana” (148). Para los fines del presente trabajo, rescatamos dos puntos de la propuesta analítica de Carazas: la postulación de la reescritura de la historia oficial a partir del discurso literario y la redefinición de las identidades afroperuanas en un contexto de renovación cultural.

Para el año 2009, en las cálidas tierras del Brasil, Alessandra Corrêa de Souza presenta su tesis de grado titulada *Representações do negro em Crônica de músicos y diablos*. Su planteamiento central propone analizar cómo esta obra de Martínez diseña la representación del negro, para lo cual realiza una lectura que lo vincula al ámbito histórico

literario hispanoamericano, precisamente la nueva novela histórica²⁸. Sirviéndose de los planteamientos de Seymour Menton²⁹, Corrêa afirma que *Crónica de músicos y diablos* presenta cuatro de las seis características que, de acuerdo con este autor, se encuentran presentes en las novelas que responden a este movimiento. Estas son la subordinación a cierto periodo histórico, la distorsión consciente del hilo narrativo, la intertextualidad, y la presencia de los conceptos bajtinianos de dialogismo, carnavalización, heteroglosia y parodia.

Aunque esta perspectiva de lectura le ofrece un ramillete de temas por explorar, los cuales más o menos sigue —por ejemplo, aunque los menciona, no discute el tema de la heteroglosia ni el de dialogismo— el objetivo del análisis de la autora tiene menos interés por explicar el impacto de este libro de Martínez en la nueva novela histórica que por estudiar la representación histórico-literaria del negro en la sociedad peruana. Por ello, sobre la base de estos tópicos de lectura, Corrêa se propone demostrar que la novela representa al negro desde la perspectiva de la resistencia cultural articulando dos imágenes: aquella vinculada al pasado colonial y otra asociada al presente republicano. La ironía y la parodia, como estrategias discursivas, permitirían a Martínez, según la investigadora, deconstruir la imagen estereotipada del negro, proveniente de una historia oficial: “[...] há um marcado interesse por aludir a acontecimentos da história colonial e republicana no romance, por meio da

²⁸ La nueva novela histórica se asocia estrechamente a la nueva narrativa hispanoamericana, cuyos rasgos más resaltantes son la apertura a los discursos de las minorías, el rescate del imaginario social popular y la oralidad, entre otros.

²⁹ Ver el libro de Seymour Menton, publicado en 1993, bajo el título de *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*.

narrativa parodiada que cuestiona a versão oficial e reivindica a participação das massas populares” (2009: 42)³⁰.

Corrêa inicia el análisis de la representación del negro a partir de los rasgos intertextuales de la novela aparecidos en el Prólogo y el Epílogo, espacio en el que se reúnen diversos recortes periodísticos coloniales, minutas de compra y venta de esclavos, testimonios de lucha social de periodo republicano, entre otros documentos de interés histórico y social. Para la estudiosa, estas referencias, en el caso del Prólogo, tienen el objetivo de ilustrar la imagen que el colonizador tiene sobre el otro esclavizado, así como sus formas de someterlo (falta de nombre propio del esclavo, incapacidad de movilización, inutilidad de su lengua materna, aprecio por su actitud pasiva, etc.). El Epílogo, a su vez, cumple la función de otorgarle la voz al otro a partir de un conjunto de citas aparecidas en libros y periódicos que, bajo la forma de testimonio, buscan ofrecer una especie de denuncia ante la imposición de la historia oficial.

Esta perspectiva se relaciona estrechamente con la novela y el modo en que el afroperuano es representado como agente de acción en el discurso narrativo: los Guzmán, quienes asumen una resistencia pacífica y “apresentam suas músicas em todas as viagens; lutam de forma pacífica, sem armas ou guerra, mas reafirmam sua cultura e o seu incorformismo”³¹ (71), y los cimarrones, los cuales apelan a violencia y son representados con ironía “de forma negativa e com diversos estereotipos, no romance” (71)³², a fin de

³⁰ “Existe un marcado interés por aludir los acontecimientos de la historia colonial y republicana en la novela, por medio de una narración en clave de parodia que cuestiona la versión oficial y reivindica la participación de las masas populares”. La traducción es nuestra.

³¹ Los Guzmán, quienes asumen una resistencia pacífica y “ejecutan su música en todos sus viajes; luchas de forma pacífica, sin armas ni guerras, pero reafirman su cultura y su inconformismo”. La traducción es nuestra.

³² “[...] de forma negativa y con varios estereotipos en la novela”. La traducción es nuestra.

explicar el deseo y la aspiración a su libertad. La conclusión a la que llega Corrêa es que, en el Perú moderno, existe una esclavitud disfrazada, aunque no profundiza en el asunto.

Hay un tópico que nos interesa señalar. La crítica brasileña nos ofrece un análisis de la imagen de la mujer en la novela, haciendo uso de la categoría bajtiniana de la carnavalización como herramienta hermenéutica. Corrêa sostiene que la novela propone una discusión en torno a las relaciones de género basadas en el régimen patriarcal. No obstante, la falta de precisión en la definición de conceptos carnavalescos le hacen caer en interpretaciones imprecisas. Por ejemplo, sobre la imagen la mujer en la novela afirma que hay dos visiones. La primera de ellas reconoce el esfuerzo de Martínez por reconocer el rol de la mujer afroperuana:

“Gregorio Martínez apresenta-nos à mulher afro-peruana, valoriza e ao mesmo tempo questiona os estereótipos criados no imaginário nacional; em alguns momentos utiliza o recurso de exaltação da imagem da mulher, em outros resvala nos estereótipos criados quanto à imagem feminina” (62)³³.

Para sostener su postura, se basa, por un lado, en la lectura de personajes como Bartola Avilés, representante mestiza de origen afroperuano e indígena, de quien afirma representa a una mujer crítica de su realidad, guerrera activa y ponderada. La otra visión de la mujer, negativa según la mirada de Corrêa, se basa en la configuración de personajes blancos vinculados al grupo opresor, una imagen femenina negativa que evidenciarían la presencia de estereotipos patriarcales en el autor. La investigadora explica que las imágenes de doña

³³ “Gregorio Martínez nos presenta a la mujer afroperuana, la valora y, al mismo tiempo, cuestiona los estereotipos forjados por el imaginario nacional; en algunos momentos utiliza el recurso de la exaltación de la imagen de la mujer; en otros se desliza en los estereotipos creados con respecto a la imagen femenina”. La traducción es nuestra.

María Isabel Sandívar de Osamblea o de Teolinda Arenaza son representadas bajo el estigma de una sexualización grotesca e inmoral: “[...] Martínez recai no discurso patriarcal quando escolhe uma mulher para ser ridiculizada quanto a seu apetite sexual” (66)³⁴. Luego, sostiene que “Há outro momento em que ocorre a representação negativa da mulher peruana branca no romance, é quando há a descrição da senhora Epifania del Carmen” (66)³⁵.

No estamos de acuerdo con esta lectura; creemos que lo grotesco, tal como lo concibe Bajtín (lo veremos más adelante)³⁶, cuando se asocia a la sexualidad, anuncian la pulsión de vida y muerte, lo que se manifestaría, en la novela, en una destrucción de antiguos estereotipos y el nacimiento de nuevos códigos de vida. Vale decir, las mujeres que, en la novela, experimentan conscientemente el deseo sexual manifiestan una forma de liberación frente a la opresión impuesta por los valores aristocráticos y religiosos, es decir, son mujeres libres de todo tabú. En el segundo capítulo de la presente investigación, nos ocuparemos de este tema.

Ese mismo año, Roland Forgues publica su libro *Gregorio Martínez, danzante de tijeras* (2009), quizás uno de los estudios más completos en torno al autor de Coyungo, pues aborda la totalidad de su obra publicada hasta ese momento. Tres son los temas que se discuten sobre *Crónica de músicos y diablos*. El primero, gira en torno al discurso histórico. Para Forgues, hay una clara intención de desmitificar la historia oficial, asunto que la crítica

³⁴ “Martínez cae en el discurso patriarcal cuando elige a una mujer para ser ridiculizada por su apetito sexual”. La traducción es nuestra.

³⁵ “Hay otro momento en el que se produce la representación negativa de la mujer blanca peruana en la novela: es cuando se describe a la señora Epifanía del Carmen”. La traducción es nuestra.

³⁶ Consideremos, para los fines de nuestro estudio, que lo grotesco es un concepto bajtiniano asociado al rebajamiento, pero también la renovación de objetos en el contexto del carnaval. Ambos son indisolubles.

ya ha identificado antes³⁷, pero añade que esta desmitificación tiene el objetivo de plantear una trietnicidad en la cual lo blanco, lo negro y lo indígena ofrecen un aporte. Por supuesto, para el crítico francés, Martínez otorga una mayor relevancia a los sujetos marginales, cuya representación se observa en la familia Guzmán, “símbolo de [la] fusión de tres continentes surgida de los enfrentamientos y el dolor” (2009: 124). A esta particular forma de ver la historia, muy asociada a la obra arguediana, el investigador la denomina “gesta totalizadora” (138), en la que entran en contacto, conflictiva pero complementariamente, la experiencia histórica de estos tres sujetos sociales a fin de reflexionar acerca de la exclusión y de la utopía de la integración de nuestra sociedad:

“Tres epopeyas que convergen hacia el mismo espacio emblemático de la costa peruana, cuna de las tres culturas, aborígen, europea y africana, para iniciar la gesta totalizadora de la construcción de un Perú nuevo y moderno, un Perú de todas las sangres [...]” (138).

El lenguaje es el segundo tópico de importancia abordado por este académico. Forgues considera que, en comparación a otras obras anteriores del autor, en esta narración se presenta una mayor amplitud narrativa basado en el registro lingüístico, ya no ceñido exclusivamente al habla popular, sino en un referente más abarcador que incluye el habla culta. Este asunto está estrechamente ligado a la concepción de historia que plantea Martínez, pues, aunque este insiste en el uso de arcaísmos y neologismos, rasgos característicos del escritor de Coyungo, matiza la sensación de ruptura y de choque de ambos. De este modo, “[...] la Historia que, según sugiere el arcaísmo, hunde sus raíces en el pasado, y tiende a

³⁷ Forgues repara en la estructura de la novela, los elementos paratextuales (Prólogo y Epílogo), así como en los hechos históricos representados, lo cuales, a partir de una estrategia discursiva basada en la oralidad y la ironía, producen una crítica reflexiva acerca de los supuestos históricos de nuestra sociedad.

proyectarse hacia el futuro mediante el neologismo, es vista como un continuum” (127). Fondo y forma, campo simbólico y recursos lingüísticos, manifiestan una continuidad significativa en la novela.

Por último, el tercer tópico de discusión se centra en el erotismo. Este funciona, desde la lectura del investigador francés, en combinación poderosa con el humor y la ironía, como herramientas para confrontar las verdades hegemónicas del mundo y, sobre todo, para transformarlo. En otros términos, Forgues observa que Martínez se distancia de una concepción perversa del placer, para adoptar una donde la sexualidad resulta “un elemento transformador de la realidad y, en el caso presente, un medio de afirmar valores claramente antipatriarcales y machistas” (133). En ese contexto, los personajes femeninos juegan un rol fundamental, pues encarnan estos cuestionamientos, siendo esta una de las estrategias ejecutadas por la novela para proceder a la desmitificación de la historia: se trata de personajes que encarnan la aceptación de roles antes negados por la moral y la sociedad tradicionales. Basta señalar su análisis de Epifanía del Carmen, en quien Forgues observa un personaje que, al disfrutar su libertad sexual, reta los valores aristocráticos, cristianos y aquellos asumidos para la mujer desde la perspectiva patriarcal, es decir, toma posición a favor de la reivindicación de su género (131), proyectando el pasado hacia el futuro.

Otro crítico importante es Daniel Andrés Carrillo Jara, quien en su tesis *Novelar es una travesía: Crónica de músicos y diablos o la gesta del migrante* (2010)³⁸, se encarga de analizar exclusivamente esta obra de Martínez haciendo uso de un armamento teórico aplicado al fenómeno de la migración como hecho medular en la novela. Para tal motivo,

³⁸ Lo esencial de esta tesis ha sido sintetizado y publicado por Carrillo Jara en un artículo aparecido en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, del año 2016, bajo el título de “Migración y migrancia: dos aspectos claves para la configuración de la identidad en *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez”.

emplea la categoría de sujeto migrante y el concepto de totalidad contradictoria diseñados por Antonio Cornejo Polar³⁹. Carrillo Jara considera que la obra de Martínez en general está atravesada de modo transversal por el proceso de la migración, el cual se manifiesta en tres aristas propias de la literatura migrante: el sujeto, el lenguaje y la representación. A estos puntos dedica su investigación, razón por la cual, como el mismo autor señala, no aborda temas como la sexualidad, lo afroperuano o la reivindicación de lo popular⁴⁰.

Respecto a la representación migrante, el investigador plantea que Martínez propone una novela transgresora de la literatura canónica, en tanto *Crónica de músicos y diablos* se sostiene en una intencionada y consciente confusión entre lo ficticio y la realidad fáctica (2010: 156), lo cual origina una incertidumbre cuyo objetivo es confrontar el discurso oficial con el popular. Para Carrillo, la novela se constituye como un texto transgresor no solo a nivel temático, en tanto se constituye como un discurso alternativo que confronta la historia oficial en campos diversos como la historia, la cultura y la memoria colectiva hegemónica, sino también a nivel formal (127). Es decir, se trata de un texto fronterizo cuyo rasgo característico es la indeterminación genérica, tan propia de la obra de Martínez, lo que se

³⁹ En el referido artículo del investigador, este, siguiendo a Cornejo Polar, señala que “el sujeto migrante se define como un sujeto plural que asume experiencias distintas, culturas diversas, tiempos y lugares discontinuos; estas contradicciones se formalizan en un lenguaje, también plural” (Carrillo 2016: 466). Desde su perspectiva, los Guzmán, personajes en los que centra su interpretación, manifiestan una identidad migrante en tanto son capaces de asimilar conocimiento de diferentes esferas culturales: la letrada y la popular.

⁴⁰ Al igual que lo hiciera Corticelli, quien plantea una semejanza entre Martínez y Arguedas en lo relativo a la construcción de una nueva identidad peruana (2006), Carrillo Jara también establece un vínculo semejante con el escritor andahuaylino, pues considera que el autor de Coyungo, en un gran movimiento migrante que abarca toda su producción literaria, expande su mundo representado, el cual va desde aquel de la costa sur, pasando por el de la cultura rural urbana, hasta llegar al del mundo globalizado: “Así como los diferentes libros de Arguedas aluden a la migración, la obra de Martínez también está signada por este tema (ya sea en el plano intratextual como extratextual)” (Carrillo 2010: 107).

relaciona con rasgos como el discurso descentrado, desestabilizado y proliferante propio de la migración.

La segunda arista de análisis de Carrillo lo constituye el lenguaje migrante. Se trata este de un lenguaje totalizador: se hace uso de arcaísmos, giros populares, cultismos, etc., que evidencian la confluencia integradora y aglutinante de distintos registros lingüísticos. Para el investigador, este rasgo discursivo tiene su origen en el proyecto mismo de la novela, a partir del cual se propone retratar diversas etapas del devenir histórico peruano, el proceso de mestizaje y la heterogeneidad de procesos culturales. Los personajes de Martínez se caracterizan, en un contexto lingüístico marcado por la experiencia migrante, por tener la capacidad de adaptarse y manejar más de un sistema lingüístico como manifestación de su compleja identidad: “esta heterogeneidad lingüística sin conflictos es el resultado de un inmigrante que asimila y logra una síntesis en la praxis lingüística” (136).

La última arista de análisis que Carrillo Jara aborda es el tema de la construcción de la identidad de los Guzmán en la novela y sus implicancias simbólicas. Al crítico le interesa describir el impacto del proceso de migración en la construcción de identidades complejas, heterogéneas y contradictorias. Carrillo resalta que la identidad de los Guzmán se concibe como una identidad en movimiento, la cual se va tomando forma conforme avanzan en su viaje desde Cahuachi hacia Lima y de Lima hacia la sierra. Se trataría de una identidad fronteriza que se manifiesta en el uso indistinto del conocimiento que tienen los personajes de diversos sistemas culturales (oficial y popular). Afirma el crítico peruano que este proceso culmina con “el aprovechamiento de los elementos y símbolos del otro sistema cultura por parte de sujeto migrante para expresar su propia cultura: la música” (145). En el dominio del lenguaje musical por parte de los Guzmán, Carrillo Jara observa una metáfora de la conquista de la letra por parte del sujeto migrante, la cual es usada para expresar y reivindicar su

identidad fronteriza. Se observa, por lo tanto, que el énfasis de este autor se centra en reconocer cómo lo diferente y heterogéneo puede armonizarse.

Alejandra Huespe, años después, publica un breve artículo titulado “Gregorio Martínez, cronista de otra historia” (2012), en la revista *Literatura y Lingüística*. Su propuesta de lectura sostiene que, en *Crónica de músicos y diablos*, se actualizan los mitos del periodo de la Conquista, para lo cual se sirve del concepto de *ficciones de archivo*⁴¹. Para Huespe, en esta novela, el escritor de Coyungo retoma el discurso historiográfico colonial como material para su proyecto literario, aunque desde la perspectiva popular, con lo que se opone a ese olvido histórico a la que es sometida la voz de los vencidos: “Cada una de las historias representa el rescate de la memoria popular por sobre la Historia oficial” (2012: 138). Por lo tanto, el proceso discursivo que configura la novela se basa en un enfrentamiento ideológico conflictivo de los discursos de la epopeya (oficial) con aquel del mito (popular), aunque la estudiosa no establece la diferencia entre mito popular y aquellos que llegaron con los conquistadores.

Convirtiéndose “en una especie de antropólogo que busca a través de la escritura literaria el secreto de su propia identidad” (138), Martínez escarba en el mito de *El dorado* para construir la figura de Pedro de Guzmán a fin de rastrear el origen hispánico de la familia de Cahuachi. Es decir, la novela se proyecta hasta los inicios de los tiempos de la Conquista y de la fundación de la nación. Sin embargo, a través de complejos procesos basados en la

⁴¹ Sobre este concepto, ver el texto de Roberto González Echevarría *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, publicado en 2002 por el Fondo de Cultura Económica, en México. En resumidas cuentas, las ficciones de archivo aluden a las narrativas que se cuestionan acerca de la identidad y cultura latinoamericanas, a fin de acercarse a ellas de modo constructivo. Para lograrlo, crean una compleja red intertextual conformada por crónicas del descubrimiento y conquista, mitología local, personajes históricos, documentos oficiales, acontecimientos relevantes, canciones, etc., privilegiando siempre la perspectiva literaria en el tratamiento de este material. Para Alejandra Huespe, *Crónica de músicos y diablos* encaja en este presupuesto teórico.

ironía el texto evidencia “tensiones en pugna para finalmente resolverse a favor de la versión de las clases dominadas” (139). Aunque no las asocia al carnaval, la investigadora repara en recursos como la cosificación, neologismos, abundantes adjetivaciones, etc., como herramientas de la ironía en su máxima expresión, lo que culmina en la caída del conquistador español ante la violencia de un espacio que se revela y rebela.

A partir de este punto, Huespe plantea lo medular de su lectura. La estudiosa nos recuerda que la emergencia de una identidad hispanoamericana se relaciona con la cancelación de los mitos de la Conquista, asunto que ocurre en la novela, particularmente en el caso de Pedro de Guzmán. Huespe afirma que la figura del conquistador va perdiendo fuerza en contraste con el espacio simbólico que representa la geografía (espacio y testigo de la huella de oralidad de los pueblos dominados). En consecuencia, se trata de un espacio en donde se hallan las marcas de esa otra historia negada, espacio al que se remite el cronista-novelistas para recoger los insumos de su trabajo. Huanuhuanu, el espacio buscado por Guzmán, desvanece toda quimera de oro; es decir, cancela el mito no por su inexistencia, sino porque remite a otra realidad más cruda (el yacimiento no brinda oro, sino mercurio contaminado), lo que genera un movimiento de inmigración que lleva a los descendientes de Guzmán a dispersarse para buscar otros destinos. No es en la Historia en donde Martínez busca la verdadera esencia de los hechos históricos, sino en la memoria popular, en sus mitos y en una geografía que habla por sí misma (140).

Aunque dedica su artículo a toda la obra de Martínez, la lectura de Patricia Salinas-Desmond (2015) resulta un interesante acercamiento a *Crónica de músicos y diablos*. Su propuesta se resume en la siguiente idea: el mundo representado por Martínez revela un imaginario rural y comportamientos enriquecidos por las relaciones del hombre con la naturaleza, el cuerpo y la sexualidad. En ese contexto, estas relaciones cósmicas pasan por

los personajes femeninos, centrales en su obra, quienes con su amor y erotismo subvierten las jerarquías y se reafirma frente a la imposición masculina (2015: 179). La autora refiere a una visión de mundo que los personajes irradian en todas las dimensiones de su vida con un humor burlesco, el uso de la caricaturización y la burla, con el objeto de expresar mejor el drama de la vida a través de la risa. Ello permite hablar, en su obra, de otra historia, diferente a la historia oficial. Así, en *Crónica de músicos y diablos*, Martínez revive al palenque de Huachipa, reestablece la verdad acerca de la invención del pisco por un esclavo, entre otros eventos, todo revelando, a partir del viaje de la familia Guzmán “[...] le processus de métissage, le syncrétisme culturel et les profondes contradictions et relations conflictuelles entre la champagne et la ville, les “Blancs” et le “Noirs”, les patrons et les ouvriers, les hommes et les femmes” (179)⁴².

La investigadora repara que esta visión de mundo también es una mirada cósmica sobre lo real, en donde el espíritu se manifiesta a través de la erotización del paisaje, la materia y la carne de los animales y de los seres humanos. Es en las mujeres en quienes

“[...] la relation vitale au monde est la plus forte, que la l’humanité cosmique éclate le plus violemment. C’est chez elle que s’affirment le plus, à travers l’heroisme de sa vie quotidienne, les naissances de ses enfants, la survie de sa famille, la cuisine et les histoires racontées à la veillée, l’identité singulière et les traditions de la culture paysanne noire et métisse du sud du Pérou” (184)⁴³.

⁴² “[...] el proceso de mestizaje, el sincretismo cultural y las profundas contradicciones y relaciones conflictivas entre el campo y la ciudad, los “blancos” y los “negros”, los patrones y los obreros, los hombres y las mujeres”. La traducción es nuestra.

⁴³ Es en las mujeres en quienes “la relación vital con el mundo es más fuerte, que la humanidad cósmica estalla más violentamente. Es en ellas que se afirma más, a través del heroísmo de su vida cotidiana, los nacimientos de sus hijos, la supervivencia de su familia, la cocina y las historias contadas en la vejez, la identidad singular y las tradiciones de la cultura campesina negra y mestiza del sur del Perú”. La traducción es nuestra.

Se trata de una energía sexual y cósmica femenina que tiene la capacidad de romper los imperativos sociales, el control de la familia y de la autoridad machista de los hombres, así como también les permite afirmar su identidad. Bartola, por ejemplo, ilustra una mujer afroestiza fuerte, endiabladamente aguerrida y amorosa, dominante frente a su familia, de tal modo que se aparta de la idea de la mujer servil y víctima de los deseos y falsos amores de los hombres. Nos interesa rescatar de esta lectura, la asociación de la sexualidad con las fuerzas cósmicas y telúricas de la naturaleza, en tanto tienen relación con la noción carnavalesca del sexo, tal como la concibe Bajtín. Para el teórico ruso, el tiempo del carnaval remite a una conexión con las antiguas fiestas que celebraban la producción agrícola y los cambios de estación, así como también al desborde sexual de las bacanales romanas. Un análisis bajo los parámetros del carnaval nos permitirá profundizar en la relación entre naturaleza y sexo como parámetros de una cosmovisión que se erige para confrontar el orden artificial y sedimentado defendido por el sistema hegemónico.

Finalmente, revisemos lo publicado por Concepción Reverte en un artículo fechado en 2018 y titulado “Escribir en el aire frente a la cultura letrada”. Para esta estudiosa, *Crónica de músicos y diablos* es una novela que manifiesta una intensa relación basculante entre la oralidad y la escritura. Esta relación impactaría tanto en las temáticas más evidentes que la novela pone en juego, así como en su estructura más profunda. Y no es para menos: Reverte, de manera muy interesante, divide el texto siguiendo esta pauta de lectura, lo que la lleva a afirmar que la narración se divide en dos partes. La primera está constituida por relatos contextualizados en la época de la Colonia e inicios de la República, es decir, la historia del palenque de Huachipa y las desventuras de los esclavos y cimarrones. Se trataría de narraciones marcadas por el tono histórico de las crónicas antiguas. La segunda parte de la

novela la forma la historia de la familia Guzmán, caracterizada esta por el tono popular, el desenvolvimiento de una gran imaginación y la oralidad.

Por otro lado, esta tensa relación entre dos tipos de lenguaje no constituye, sin embargo, factores irreconciliables. Por el contrario, en opinión de Reverte, lo que busca expresar Martínez con esta relación conflictiva es que “la cultura letrada puede ser un medio para preservar la cultura oral y para la defensa de los colectivos más pobres” (2018: 240). Bajo estos criterios, desarrolla cuatro tópicos, aunque con suma brevedad. En primer lugar, resalta la gran intertextualidad de la que hace gala la novela. Para Reverte, entre las páginas de *Crónica de músicos y diablos* se destila sutilmente referencias a la literatura peruana y latinoamericana, notablemente la novelística de autores como Vargas Llosa, Ricardo Palma, García Márquez, textos académicos como el *Mercurio Peruano* y obras cumbre del testimonio latinoamericano. Tal es el caso de *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, en cuyo personaje central, Esteban Montejo, encuentra características similares a los personajes afroperuanos de Martínez, particularmente el ansia de libertad, el humor y el tratamiento libre de la sexualidad. Aunque no lo afirma abiertamente, la investigadora deja entrever que esta red de referencia tiene el fin de cuestionar, discutir y reelaborar ciertas afirmaciones de la tradición literaria en la que se inserta la novela.

El segundo tópico lo constituye el abordaje de figura de la mujer peruana. Reverte reafirma lo que ya otros autores han sostenido sobre los personajes femeninos de Martínez, es decir, que su revaloración, en sus relatos, se manifiesta a través de su rebeldía frente a “una sociedad que las relega”, lo que “viene a ser una reivindicación feminista, análoga a la de negros e indios” (235). El estilo popular es el tercer tópico de interés de Reverte. Sostiene la estudiosa que este estilo se asocia con el tratamiento del lenguaje: la musicalidad de la prosa, el trabajo con el sonido a partir de la rima, la invención de términos nuevos, el uso de

dichos populares y el uso de palabras onomatopéyicas son algunos de los recursos del autor. Se rescata, además, el simbolismo de la música en el relato —asunto en el cual ya han reparado autores como Carrillo Jara (2010) y Corticelli (2001)—, pues las orquestas y las fiestas de las comunidades aluden a experiencias vitales y significativas propias del imaginario popular. El despliegue de todas estas referencias a la cultura popular son clara muestra, para esta académica —y en esto la secundamos—, del interés de Martínez por “hace pasar del carácter efímero de la palabra hablada a un estadio más duradero, en el momento en que es recogida por escrito” (232).

1.4. Balance y conclusiones

Como se observa en este breve resumen exegético, los estudios, tesis, libros y artículos en torno a *Crónica de músicos y diablos*, aunque son relativamente escasos, abren una interesante serie de temas que aún requieren de profundización y estudio. Nos parece preciso elaborar, a fin de organizar estas ideas, una pequeña enumeración de los tópicos en los que la crítica ha reparado con mayor insistencia. En el siguiente cuadro, hemos determinado los temas más recurrentes y los investigadores que los han trabajado. Es necesario indicar que, para cada tópico, se ha consignado a aquellos que le han dedicado un espacio de reflexión significativo, más allá del breve reparo o mención.

Tópicos de discusión	Autores
Fomento de una identidad positiva del sujeto afroperuano en contraposición a la imagen construida desde la literatura hegemónica.	Elmore (1993), Carazas (2011), Corrêa (2009), Forgues (2009).
Representación del sujeto migrante y la construcción de identidades fronterizas.	Carrillo Jara (2010)
Reescritura de la historia desde la perspectiva popular y desmitificación de la historia oficial.	Carazas (2011), Forgues (2009), Huespe (2012).
El lenguaje como manifestación del devenir histórico en un continuum en el que convergen lo popular, lo culto, el pasado y el futuro.	Forgues (2009), Carrillo Jara (2010).
La novela como metáfora del mestizaje.	Corticelli (2001), Forgues (2009), Carrillo Jara (2010).
La sexualidad como herramienta de transformación de la realidad hegemónica.	Forgues (2009), Corticelli (2001), Salinas-Desmond (2015).
La intertextualidad de la novela como mecanismo de diálogo y cuestionamiento del canon literario y la historia oficial.	Márquez (1994), Corrêa (2009), Reverte (2018).
Reivindicación de la imagen de la mujer.	Carazas (2011), Corrêa (2009), Salinas-Desmond (2015), Reverte (2018).
Cosmovisión del hombre basada en la relación cuerpo, naturaleza y sexualidad.	Salinas-Desmond (2015).
Rasgos carnalescos como estrategia narrativa.	Corrêa (2009).
Oposición oralidad – escritura como base estructural de la novela.	Reverte (2018).

A lo largo de este último apartado, hemos podido observar que los temas que más ha discutido la crítica dan cuenta del carácter subversivo de la novela y de su actitud

contestataria ante el *statu quo* promovido por la cultura hegemónica (Márquez 1994; Forgues 2009; Corrêa 2009; Carazas 2011; Huespe 2012). Esta actitud de cuestionamiento pasa por deconstruir la realidad conocida a través del derribo de mitos, el cuestionamiento de historiografías oficiales, el desmoronamiento de roles sociales caducos y vetustos, y la creación de mecanismos discursivos como el lenguaje para dar cuenta de una realidad diversa, multiétnica y en conflicto. Desde esta lectura que concede a *Crónica de músicos y diablos* un rol de novela desmitificadora del discurso oficial, podemos encontrar a numerosos investigadores que han coincidido en afirmar la importancia que tiene la risa como otra de las estrategias narrativas que busca ese fin: se ha destacado su importancia en la parodia del poder opresor, el cuestionamiento de estereotipos promovidos la cultura oficial y en la construcción de la identidad subversiva de los personajes (Corticelli 2001; Forgues 2009; Corrêa 2009; Carazas 2011; Salinas-Desmond 2015).

Sin embargo, la mención que se hace de la risa no pasa aún de la referencia y de algunos comentarios intuitivos respecto a su función. No se ha procedido aún a realizar un análisis riguroso al respecto. Creemos que esta mirada crítica se puede ampliar si se la asume como estrategia discursiva vinculada a procesos de reivindicación social en estrecha relación con la teoría del carnaval. De este modo, podremos profundizar, por ejemplo, acerca de su impacto en la estructura de la novela, la parodia de los géneros discursivos propios de poder hegemónico u oficial, la configuración e interacción entre personajes, las tensiones entre cultura letrada y popular, la carnavalización de los ejes de poder, tales como la política, la religión y las clases sociales, entre otros conceptos que se desprenden de la teoría carnavalesca de Mijaíl Bajtín.

Es verdad que apenas una sola autora se ha aventurado a abordar la parodia carnavalesca bajo estos presupuestos teóricos (Corrêa 2009), aunque este intento, según

hemos revisado, resulta aún parcial y de poca rigurosidad hermenéutica. En ese sentido, existe un importante vacío que debe ser llenado con nuevas investigaciones que rescaten el uso del humor como estrategia discursiva, con el fin de tener un mejor panorama de la obra literaria del escritor de Coyungo. Formular adecuadamente un marco teórico pertinente resulta, en esas circunstancias, de vital importancia, teniendo en cuenta que la risa es el hilo conductor de toda intención reivindicativa en *Crónica de músicos y diablos*. Pretendemos, en los siguientes capítulos, echar luces sobre este asunto y realizar un primer aporte de nuestra parte al estudio de la ya célebre novela de Gregorio Martínez.

CAPÍTULO SEGUNDO

CARNAVALIZACIÓN Y CRÍTICA SOCIAL EN *CRÓNICA DE MÚSICOS Y DIABLOS*

En el primer capítulo de este estudio, hemos recogido un conjunto de fuentes que nos permiten establecer claros vínculos entre la producción literaria de Gregorio Martínez y la tendencia al cuestionamiento de lo hegemónico y la reivindicación de lo subalterno. Para ello, repasamos su importante paso por el Grupo Narración, proceso del cual rescatamos la influencia ejercida por el grupo a través de tópicos como el compromiso social del artista y la asimilación de formas discursivas como la crónica periodística, cuya función es la de ser vehículo de protesta social.

Por otro lado, hicimos una revisión de la exégesis crítica en torno a *Crónica de músicos y diablos*, novela de nuestro interés. Observamos que gran parte de las investigaciones dedicadas a esta novela —si no lo son todas— han declarado encontrar rasgos claramente subversivos en ella, lo que permite asociarla a la teoría del carnaval. Creemos que estos avances constituyen aproximaciones importantes, pues parecen confirmarnos que existe una posibilidad de diálogo entre conceptos como la risa y el carnaval con los rasgos propios de la narrativa de Martínez. Comprobamos también que, pese a estos indicios, la crítica aún no se ha aventurado a realizar un examen de la novela bajo estas categorías teóricas.

En ese contexto, pensamos que profundizar en esta reflexión ayudaría definitivamente a arrojar mayores luces sobre la obra del narrador de Coyungo. Por ello, en el presente capítulo, pretendemos desarrollar los vínculos entre risa y resistencia social, condiciones determinantes si hablamos de procesos discursivos como el carnaval. Plantearemos, también,

las nociones más importantes que dan forma a esta teoría bajtiniana a fin de relacionarla a la novela que nos convoca. Esta relación nos permitirá afirmar que la subversión expuesta en *Crónica de músicos y diablos* pasa por la carnavalización y la parodia de las estructuras sociales que organizan a la sociedad, tales como el poder político, el discurso religioso y el relativo a las jerarquías sociales. Por último, otro tópico importante de interés para nuestro trabajo lo constituye la relación carnavalesca entre cultura letrada y cultura popular, la cual cumple un rol fundamental en la configuración de las identidades de los personajes.

2.1. Risa, resistencia y carnaval

En la actualidad, el fenómeno humano del humor ha dejado de ser un tópico exclusivo del dominio de la psicología —la cual relega la risa al campo de los procesos cognitivos del individuo— para devenir en un tema de discusión en esferas del conocimiento como la literatura, la sociología, la antropología y la filosofía. Y no es para menos. El humor implica un conjunto de mecanismos que le permiten a la colectividad manifestarse en torno a las necesidades más profundas del hombre. Esta característica la ha dotado, desde la noche de los tiempos, de una poderosa fuerza social, cuya naturaleza vale la pena escudriñar. Henri Bergson, en su célebre *Essai sur la signification du comique* de 1900, realiza una serie de reflexiones en torno a la risa humana, destacando algunos de sus rasgos. Uno de los más significativos implica que la comicidad solo se realiza en lo colectivo: jamás funciona en el aislamiento. En ese sentido, su naturaleza profunda carga con mecanismos semánticos que podrían dar cuenta de interacciones sociales relevantes como la sexualidad, la religión y la política: “Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société;

il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale. [...]. Le rire doit avoir une signification sociale”⁴⁴ (2002: 12).

Para el filósofo francés, la risa resulta una cualidad exclusivamente humana, cuya definición no puede limitarse a la fantasía cómica, sino que guarda en su seno “quelque chose de vivante”, algo pleno de cambios y “métamorphoses”, por lo que hay que tratarla “avec le respect qu’on doit à la vie”⁴⁵ (11). Y es precisamente debido a esta virtud, a esta cercanía que la risa tiene con la vida, que es posible ver reflejada en ella la insondable profundidad del espíritu humano. En esa misma línea, afirma Henk Driessen que el humor tiene la capacidad de transmitir “las percepciones culturales más profundas, ofreciéndonos así un poderoso instrumento para entender las formas de pensar y sentir que la cultura ha modelado” (1999: 227). En consecuencia, reducir los alcances del humor a los límites del entretenimiento de masas, sea este promovido por las artes o por actividades lúdicas aparentemente neutrales, corre el riesgo de invisibilizar su empleo institucional en macroestructuras sociales (Casado 2017: 56). No es de extrañar, entonces, que de entre los estudios sociológicos, haya quienes han acercado estas *formas de pensar y sentir* hacia expresiones sociales como la resistencia cultural, particularmente aquella que se manifiesta en contextos en los que prima la opresión, la represión y la inhibición de libertades.

Podemos afirmar que las actividades de protesta e indignación social no han sido un campo indiferente a la risa. Ni si quiera se trata de un producto social generado por la versatilidad de la globalización y el impacto de las redes sociales de masa. Tal como

⁴⁴ “Para comprender la risa, es necesario ubicarla en su espacio natural, que es la sociedad; sobre todo, es necesario determinar su función útil, que es una función social. [...]. La risa debe tener un significado social”. La traducción es nuestra.

⁴⁵ “Nosotros vemos en ella, ante todo, algo vivo. La trataremos, por más ligera que ella sea, con el respeto que se le debe a la vida. [...] Alcanzará, bajo nuestros ojos, singulares metamorfosis”. La traducción es nuestra.

desarrolla Marjolein 't Hart en "Humour and social protest: An introduction" (2007), se puede hacer un rastreo histórico de manifestaciones de humor en protestas sociales del pasado, tales como los carnavales —Bajtín se ha ocupado largamente del tema—, los *charivari* —eventos públicos en los cuales los miembros de una comunidad expresaban su disconformidad ante ciertos eventos privados, pero que eventualmente devenían en protestas contra las autoridades— o las publicaciones satíricas, las cuales, haciendo uso del humor y la imaginación popular, lograban sobrellevar la censura de las monarquías o de los estados autoritarios.

Hart sugiere que el humor pudo convertirse, en el pasado, en una poderosa herramienta de protesta debido a su carácter cómico, a su tono de broma y porque respondía a un aparente "juego inofensivo" que permitía ocultar la identidad de los miembros participantes, usualmente pertenecientes a las clases bajas urbanas, quienes aprovecharon esta ventaja para expresar su disconformidad incluso de modo agresivo: "Owing to the fact that such festive periods were limited in time, these protests carried little direct threat to the existing order. However, sometimes such carnivals got out of hand and ended up in outright rebellious movements" (Hart 2007: 4)⁴⁶.

Estas manifestaciones de humor crítico funcionaron —y funcionan aún— a partir de una dinámica que pone en juego lo que James Scott denomina un "lenguaje oculto" (Scott 2004), es decir, un sistema simbólico de referencias fuera del alcance de los que ejercen el

⁴⁶ "Debido al hecho de que tales periodos festivos eran limitados en el tiempo, estas protestas no significaron una amenaza directa para el sistema. Sin embargo, a veces tales carnavales se salieron de control y terminaron en movimientos rebeldes" (la traducción es nuestra). Bajtín, por su parte, sostiene que estos eventos eran tolerados por las autoridades, pues constituían un modo de aliviar las tensiones sociales en comunidades basadas en la desigualdad. Por ende, la iglesia y el estado se veían en la necesidad de ceder ante tales expresiones públicas, pues no "podían prescindir de ellas" (Bajtín 1998: 85). Hart secunda este parecer y afirma que, a pesar de constituir un riesgo, la protesta ritualizada del carnaval y otros géneros semejantes debía ser permitida por las clases dominantes, pues reprimirla implicaba un costo que podría resultar demasiado alto, a causa de la posibilidad de un incremento de la violencia (Hart 2007: 4).

poder hegemónico en un espacio en el que existe, en alguna medida, cierta libertad de expresión. Por ello “el discurso oculto es el lugar privilegiado para la manifestación de un lenguaje no hegemónico, disidente, subversivo y de oposición” (Scott 2004: 50). De este rasgo se desprende su gran plasticidad para resignificar imágenes, ideas o conceptos con fines de cuestionamiento del régimen oficial. Bajo estos preceptos, Bajtín, en su célebre libro consagrado a la obra rabelesiana, describe un conjunto de estrategias discursivas asociadas con la subversión de discursos, las cuales tuvieron un impacto importante en el análisis de los fenómenos literarios.

Resulta significativo el espacio que, desde la sociología, se le ha dado al estudio del humor para analizar acciones de protesta contemporánea de las últimas décadas. Kenneth Tucker, en un reciente libro publicado en 2010 de sugestivo título *Worker of the world, enjoy!*, expone que, bajo el impacto de la globalización en la cultura de masas, se ha producido un incremento del empleo del humor como mecanismo generador de perspectivas alternativas desde el campo de la protesta en una sociedad que genera insatisfacciones en sus miembros. Ello abre la posibilidad de articular estética y trasgresión en lo que denomina “estetización de los movimientos sociales” (citado por Casado 2017: 62).

Es bajo esta renovada perspectiva que se han producido una serie de estudios que abogan por el empleo de constructos teóricos como la risa carnavalesca, la parodia y la sátira para abordar cuerpos discursivos diversos, tales como las protestas del 15M español⁴⁷ o el

⁴⁷ El Movimiento 15M refiere a un conjunto de manifestaciones llevadas a cabo en España, en 2011, a fin de defender una participación más democrática de la ciudadanía en la vida política del país y difundir un cuestionamiento a la influencia de los bancos y las grandes empresas en la sociedad. Su naturaleza fue pacífica y está vinculada al diseño creativo de mensajes, así como a empleo de redes sociales de amplia cobertura social. Para un aproximamiento al estudio del humor en el 15M español ver Casado (2017), Romanos (2016), entre otros. La bibliografía, sin embargo, es más extensa.

movimiento estudiantil chileno del 2011⁴⁸, los cuales se caracterizaron por la carnavalización, la parodia y la sátira del discurso político oficial. Esto nos permite afirmar que el humor ha empezado a adquirir un rol cada vez más significativo en el campo de la protesta en una sociedad cada vez más interconectada y con mejores recursos tecnológicos que benefician la libre expresión.

Definitivamente, como afirma Eduardo Romanos, los recientes estudios hacen cada vez más evidente que, a lo largo de la historia de las dinámicas de la protesta social, el humor ha desarrollado, junto a la creatividad lúdica y el placer, una esfera estética que le ha permitido construir cosmovisiones, ideologías e identidades alternativas como modo de resistencia cultural (Romanos 2016: párr. 7). La teoría del carnaval de Mijaíl Bajtín, en ese contexto, es uno de los referentes más empleado para abordar el análisis de discursos contestatarios o de reivindicación social en clave del humor popular. Casado, por ejemplo, ha resaltado la superación del humor bajtiniano respecto del modelo teórico de Bergson, quien entendía la risa como un proceso sobre todo intelectual. Se rescata su capacidad para reconocer en ella una práctica social basada en la renovación de ideas y la subversión de sistemas hegemónicos de poder, lo que le brinda también un alcance político (Casado 2017: 60). Asimismo, la ya citada Marjoline't Hart reconoce, en los estudios de Bajtín sobre el carnaval medieval, su capacidad para analizar manifestaciones artísticas en las que se trasluce

⁴⁸ Ver *El retorno del carnaval* de Sergio Guerra (2015). Este movimiento tuvo un alcance nacional entre los estudiantes chilenos, quienes protestaron vigorosa y creativamente en busca de un cambio sustancial en las políticas educativas del gobierno. Frente a la agresiva privatización de la educación, los jóvenes expresaron sus demandas y críticas haciendo uso creativo del lenguaje simbólico, a partir de la elaboración de caravanas, la composición de poesía y el empleo de arte visual diverso. Es precisamente este lenguaje lo que Guerra asocia con el carnaval bajtiniano, lo que da pie a sus reflexiones en torno al humor y lo que él denomina la carnavalización de la política y la politización del carnaval como sustrato ideológico de estas manifestaciones.

el descontento social frente eventos políticos a partir de la apelación al imaginario popular (Hart 2007: 4).

La reflexión de Bajtín acerca del humor popular en la Edad Media lo llevó a plantear un conjunto teórico más o menos sistematizado, al cual se le conoce como teoría de carnaval y que articula diversos conceptos asociados e interdependientes. Para comprender a Mijaíl Bajtín y su teoría del carnaval, es necesario discutir sus ideas en torno a la risa. En principio, es de suma importancia no confundir el humor bajtiniano con la sonrisa casual, la cual puede ser provocada por un hecho aislado, cómico, irrelevante y sin mayor profundidad ni intención discursiva que la de crear mofa. Bajtín, por el contrario, entendió que la risa carnavalesca posee una naturaleza superior oculta en la profundidad de la psicología social, por lo que la entiende como un organismo vivo capaz de remecer el sentido de las prácticas sociales a las que refiere. La risa, en ese sentido, pertenece no a una persona o individualidad, sino al pueblo, concebida de tal modo que nada ni nadie es capaz de escapar de ella, adquiriendo, en consecuencia, una dimensión universal. Lo interesante de este autor es que sostiene que el carnaval no se limita a la Edad Media: se manifiesta a través del hilo histórico y adquiere, en este proceso, rasgos diversos de acuerdo con las épocas, culturas o prácticas sociales específicas en las que se manifiesta.

Es preciso mencionar que el carnaval, en su verdadera naturaleza, no tiene una génesis literaria. Como tal, constituye un conjunto de diferentes festejos, celebraciones y ritos que hunden sus raíces en la sociedad y en el modo en que esta se ha organizado. Por ello, no se trata de un fenómeno literario, sino de un “espectáculo sincrético con carácter ritual” (Bajtín 2003: 178), cuyas manifestaciones son variables en función de las épocas y los espacios geográficos en el que nace.

Aunque la teoría del carnaval permite el análisis de discursos de carácter antropológico y social⁴⁹, nos interesa sin embargo su influencia en la literatura. Si bien es cierto el carnaval implica un lenguaje bastante elaborado de símbolos propios de un ritual vivido en la espontaneidad de la fiesta —es decir, es más un acto performativo que un conjunto de reglas de comportamiento—, este lenguaje no puede ser traducido a un discurso verbal ni a conceptos limitados; no obstante, como afirma el pensador ruso, es posible realizar, gracias a la gran plasticidad del lenguaje literario, “cierta transposición al lenguaje de imágenes artísticas que está emparentado con él [es decir, el lenguaje carnavalesco] por su carácter sensorial y concreto, esto es, al lenguaje de la literatura” (178-179). A esta transposición, la denomina carnavalización literaria.

2.2. Conceptos carnavalescos de importancia para el presente marco teórico

En este punto de nuestro trabajo, es necesario describir las categorías teóricas definidas por Mijaíl Bajtín. Estas están relacionadas con el principio carnavalesco de la “vida al revés”, el cual, en el contexto de la Edad Media, consiste en la inversión del orden establecido por el poder hegemónico, impuesto este muchas veces de manera opresora y represora. Este orden es, sin embargo, el predominante en tanto organiza el desarrollo de la vida ordinaria: sobre su base se rigen las interacciones entre clases sociales en una jerarquía inapelable que, no obstante, es invertida por el carnaval. Esto da pie a la creación temporal, durante el festival, de una vida otra, paralela a la ordinaria, pues estas festividades...

⁴⁹ Para el caso de la historiografía peruana, por ejemplo, ver *Tiempos de carnaval. El ascenso de la cultura popular a la cultura nacional (Lima, 1822 – 1922)*, de Rolando Rojas, publicado el año 2005 por el Instituto de Estudios Peruanos.

“[...] ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber constituido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* [...]” (Bajtín 1998:11).

En el Medioevo, tales fines de inversión del orden mundo se lograban por medio de la subversión natural de la risa y el humor carnavalesco, cuyas formas asociadas al insulto, las groserías, la blasfemia y lo grotesco regeneraban las formas de organización social. El carnaval funda así un escenario temporal que cumplía —y cumple aún— un rol de trasgresión, pero también un espacio en el que las tensiones sociales podían relajarse. Sostiene el pensador soviético que, para el hombre medieval, la risa no solo permitía vencer el miedo, el terror místico a Dios y el temor a las fuerzas naturales, sino que posibilitaba también...

“[...] una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre, un terror hacia lo sagrado y prohibido («tabú» y «maná»), hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones autoritarias” (1998: 86).

Es decir, la risa constituye una herramienta para visualizar un nuevo mundo. Por otra parte, según la propuesta bajtiniana, existen cuatro categorías que se evidencian en el ritual carnavalesco: el *contacto libre y familiar entre la gente*, la *excentricidad*, las *disparidades carnavalescas* y la *profanación*⁵⁰. A ello es necesario añadir el concepto de lo grotesco, transversal a estas nociones.

⁵⁰ Estas categorías son descritas en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2003: 179-181).

Respecto a la categoría del *contacto libre y familiar entre la gente*, para plantearlo es necesario reconocer que el rito carnavalesco se basa en la anulación de la distancia social entre sujetos, distancia que es generada por los diferentes roles económicos, sociales y políticos que existen en la comunidad. Por ende, esta categoría refiere al derribo de jerarquías, leyes y prohibiciones que establecen el curso normal de la vida en comunidad. Como afirma Bajtín, “se elimina todo lo determinado por la desigualdad (incluyendo la de edades) de los hombres” (2003: 179). Es precisamente esta la condición para que se generen nuevos modos de relaciones entre los individuos, que estarán teñidas por el aura de la risa ritual del carnaval. Bajo este mecanismo, se dará vida a una realidad otra, paralela y nueva, en donde las clases bajas asumen los roles propios de las clases más altas y viceversa⁵¹, un “mundo al revés”⁵² en el que los hombres estrechan contacto y redefinen sus relaciones de un modo *sui generis* que se opone al orden social oficial.

En ese contexto, los sujetos manifiestan actitudes, comportamientos, voluntades, gestos y palabras liberados de las cadenas impuestas por el orden jerárquico (rango, posición social, posición política o económica), el cual les asigna un rol definido en la vida ordinaria. En consecuencia, se convierten inoportunos e insolentes desde el punto de vista de lo habitual. Es este rasgo al que Bajtín denomina a su segunda categoría, denominada como *excentricidad carnavalesca*, la cual se define por “los aspectos subliminales de la naturaleza humana [que] se manifiestan y se expresan en una forma sensorialmente concreta” (180).

⁵¹ Uno de los tópicos más comunes del carnaval es la constante permutación entre lo alto y lo bajo, la cual se manifiesta a partir de “parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamiento y derrocamientos bufonescos” (Bajtín 1998: 16).

⁵² La segunda vida se constituye como paródica, la cual se aleja de la parodia moderna, estrictamente negativa y formal. La parodia carnavalesca, en cambio, niega para afirmar, “resucita y renueva a la vez” (1998: 16).

Vinculado también al concepto de *contacto libre y familiar* se encuentra la tercera noción categórica: las *disparidades carnavalescas*. Se trata, en este caso, de la posibilidad de asociar todos los aspectos de la vida humana, incluso de aquello que se encuentra más allá de los límites de las relaciones sociales. Se interrelacionan valores, ideas, sucesos y cosas que, en principio, se hallaban distanciados por la visión cotidiana de la vida normal u oficial. En ese sentido, se ponen en juego todos los constructos que permiten comprender el mundo circundante: vida y muerte, vejez y juventud, lo grandioso y lo despreciable, lo sabio y lo estúpido, etc. El carnaval, bajo esta categoría, revela su carácter unificador de polos opuestos, además de evidenciar que se inscribe dentro del pensamiento de orden dialógico.

De esta posibilidad de unión entre ideas que dan sentido a la vida ordinaria, surge la cuarta categoría carnavalesca: la *profanación*. Aquí, de modo específico, Bajtín ubica aquellas relaciones entre dos objetos opuestos que impliquen un rebajamiento o descenso de fenómenos tomados por divinos y sagrados. El teórico ruso entiende que, en este proceso, se produce la “mengua carnavalesca” y la “fuerza regeneradora de la tierra y del cuerpo” (180). En otros términos, Bajtín sostiene que el carnaval dispone, en su profunda dinámica, de dos movimientos contiguos: la desacralización o rebajamiento de lo divino y su posterior renovación. Es decir, el carnaval no se agota solo con la desmitificación de un objeto, idea o sujeto, sino que guarda en su seno la pulsión de la renovación de lo cuestionado, proyectando de ese modo un impulso de cambio y regeneración del orden que comúnmente da sentido al mundo.

Finalmente, deseamos culminar esta breve reseña de categorías carnavalescas con una mención sobre lo grotesco, el cual es indispensable examinar⁵³. La imagen de lo grotesco se caracteriza por tener sus raíces en lo material y corporal. Bajtín sostiene que el conjunto de imágenes en torno al cuerpo recae en ideas asociadas a la fertilidad, la abundancia, las etapas vitales, el tiempo, etc., para las cuales la tradición clásica ha determinado la perfección, la belleza y la madurez.

Frente a ello, lo grotesco entra en constante tensión con los límites establecidos por la cultura oficial respecto al cuerpo y la vida, en tanto su proceder implica la degradación de lo material, lo que crea un espacio de tensión caracterizado por lo deforme, lo monstruoso y lo inacabado. Las imágenes grotescas priorizan ideas como la vejez, el nacimiento, el coito y el embarazo, el crecimiento y el envejecimiento, siendo estas imágenes a las que se les confiere una nueva concepción histórica y un sentido distinto:

“[...] el cuerpo siempre tiene una edad muy cercana al nacimiento y la muerte [...]. Pero en sus límites, los dos cuerpos se funden en uno solo. La individualidad está en proceso de disolución; agonizante, pero aún incompleta; es un cuerpo simultáneamente en el umbral de la tumba y de la cuna [...]” (Bajtín 1998: 30).

Este cuerpo, en el que se realizan procesos simbióticos de sentidos, permanece abierto al mundo y sus elementos; aparece en plena confusión con él, mezclando rasgos de animales y cosas. Se trata, por lo tanto, de una idea ajena a lo estático que más bien busca acercarse a la vitalidad intensa de la metamorfosis. Es lo más cercano que hay a la vida como movimiento y cambio.

⁵³ Esta categoría no responde a la clasificación elaborada por el autor ruso en *Problemas de la Poética de Dostoievski*, sino que aparece en un libro anterior, específicamente *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

2.3. Pertinencia de la aplicación de la teoría del carnaval en *Crónica de músicos y diablos*

No son pocos los autores que consideran que el marco teórico de Bajtín es pertinente para abordar el estudio de la literatura latinoamericana. Por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal señala tres aspectos de esta que la asocian al carnaval: el carácter marginal de nuestra literatura respecto al canon occidental, su tendencia a parodiar los modelos culturales oficiales, y la capacidad de síntesis y asimilación de culturas ajenas a nuestra idiosincrasia (1979: 401-412). Por su parte, Severo Sarduy, en su célebre estudio titulado “Barroco y Neobarroco”, rescata las nociones de intertextualidad e intratextualidad para caracterizar los rasgos paródicos de la novela latinoamericana. Estas nociones largamente son tributarias de las teorías de Bajtín y de Kristeva; ello le permite profundizar el análisis de tópicos propios de la literatura contemporánea de nuestra región, tales como el cruzamiento de textos, el diálogo entre diversas disciplinas artísticas, las huellas internas del discurso literario, entre otros (1972: 401-412).

Por su parte, Gabriela Maturo propone la construcción de una teoría literaria latinoamericana, la cual se basa en el humanismo y la alteridad, nociones que se acercan a las trabajadas por Bajtín. Maturo (2004, 2007) tiene como objetivo establecer diferencias entre el pensamiento europeo y el anglosajón con aquel que debería de surgir del seno de América Latina. Para ello, refiere a lo que ella denomina la legitimación del pensamiento situado. Se trata de una defensa de la restauración del sujeto americano, quien ejerce su derecho a reflexionar desde las circunstancias propias de su existencia vital geográfica, histórica y cultural.

La escritora argentina basa su propuesta en la fenomenología de Husserl, lo que le lleva a teorizar abundantemente en torno a nociones como la del hombre como ser-en-el-mundo, el sentido del ser con los otros, o la del sujeto trascendental, entre otros, dado que los considera como pilares para poder discutir las ideas de las relaciones intersubjetivas y el dialogismo en los fenómenos socioculturales. Bajtín, en ese contexto, se convierte en un referente indiscutible para repensar Latinoamérica a partir de un nuevo humanismo en nuestra región (Maturó 2007: 39). En ese contexto, Maturó reflexiona que...

“[...] lo dialógico es consustancial a esta filosofía humanista, redescubierta por Bajtín, en sus aspectos de confrontación, pregunta, disolución de lo dogmático, avance del conocimiento por la ampliación de la identidad hacia la alteridad, o simple evidencia de legalidades opuestas y válidas” (Maturó 2004: 154).

En resumen, las ideas de Bajtín permiten, para la estudiosa, acercarnos a una idea de hombre moderno que se encuentra en constante proceso de transformación y sumergido en el devenir de la historia. Es decir, permite el emerger de un hombre nuevo, no copia de modelos definidos, no molde de sistemas autoritarios, sino dialogante y conflictivo con su entorno, capaz de adquirir voz propia de acuerdo con el devenir histórico del que surge. Para la autora, ello hace de las ideas de Bajtín afines a las necesidades de un nuevo humanismo en América Latina.

Teniendo en cuenta las consonancias entre las ideas bajtinianas y el fenómeno literario en Latinoamérica, habría que interrogarnos ahora cuáles son los rasgos de *Crónica de músicos y diablos* que la emparentan con el carnaval. Al respecto, son tres las características que, en principio, hacen de la novela un espacio narrativo adecuado para su abordaje desde los principios de lo carnavalesco:

a. *La risa y lo popular*

Como ya hemos anotado, para Bajtín la risa carnavalesca posee una naturaleza bastante compleja. Se trata de una risa festiva que traspasa los límites de la individualidad, por lo que no nos encontramos aquí frente a un hecho singular aislado. En efecto, su espacio no es el espacio privado, la burla personalizada, sino la plaza pública, en la que todos los sujetos sociales interactúan. Quisiéramos resaltar este aspecto: la risa carnavalesca es patrimonio de una colectividad, particularmente del pueblo, de donde proviene la pulsión intensa de su nacimiento⁵⁴.

Encontramos innegables relaciones entre estas ideas y el interés de Martínez por retratar lo popular, aspecto hartamente conocido de su obra. Que nos baste las breves palabras de Puente-Baldoceda dedicadas a *Tierra de caléndula* (1975), pero perfectamente aplicable a toda la amplitud de la obra de nuestro autor:

“Ajeno a un propósito naturalista o sociologizante, Martínez explota con indiscutible calidad estética la visión del mundo de la cultura popular narrando los comportamientos sociales en pueblos abatidos por la canícula, el viento y la desolación” (Puente-Baldoceda 2006: 214).

En este orden de cosas, y teniendo en perspectiva la teoría de la risa de Bajtín, es conveniente señalar que *Crónica de músicos y diablos* pone en juego personajes cuya

⁵⁴ Aunque el carnaval puede concentrar sus fuerzas en la representación de figuras carnavalescas específicas (el bufón, por ejemplo), no cabe duda de que estas adquieren su pleno sentido en el contexto de una colectividad que las alberga o a la que representan. Bajtín resume esta operación semántica en la siguiente expresión: “[...] la imagen que se ha formado y desarrollado en las condiciones de la concepción grotesca del cuerpo, es decir del cuerpo colectivo, del conjunto del pueblo, es aplicada a la vida corporal privada del individuo perteneciente a una clase social” (Bajtín 1998: 262). En ese sentido, la presencia de una colectividad se encuentra en el centro del carnaval, incluso si esta se manifiesta de modo tácito.

importancia no radica en su individualidad. Es decir, no representan a sujetos particulares, exclusivos y únicos, con un destino que los diferencia de los otros como ocurre con las novelas de tendencia romántica, sino que, por el contrario, tienen como función representar a una colectividad —la comunidad afroperuana, la andina y al campesino costeño— la cual será retratada y reivindicada a partir del humor y la parodia.

A diferencia de *Canto de sirena*, relato testimonial en el que se evidencia la ausencia de un núcleo familiar o colectivo “que propague los valores de la comunidad y de instituciones con poder de irradiación social” (Valenzuela 2006b: 212), en *Crónica de músicos y diablos* nos encontramos con personajes que adquieren pleno valor y sentido cuando constituyen un conjunto. Nos referimos a la familia Guzmán, cuyo viaje los lleva a interactuar con otros colectivos, comuneros, pueblos distantes, habitantes del casco urbano de la capital peruana, etc. Daniel Carrillo Jara (2010), en esa misma línea, verá en la historia de la familia Guzmán una gesta colectiva: la del migrante⁵⁵.

Roland Forgues, a su vez, entiende este proceso dinámico como parte de una gesta totalizadora, en la que convergen diversos sujetos sociales en una triple epopeya: “el blanco aventurero y conquistador, la del negro esclavo y cimarrón y la del indio siervo y levantisco” (2009: 138), representantes de comunidades que interactúan en un mismo espacio al que denomina como “vals de la historia” (117). A través de esta historia, se busca la construcción de un Perú moderno. En todo caso, queda claro que la obra privilegia los espacios de significación de sujetos colectivos cargados semánticamente de ricos sentidos que resultan relevantes para la comprensión del discurso novelesco.

⁵⁵ Ver *Novelar es una travesía: Crónica de músicos y diablos o la gesta del migrante* (2010).

La parodia y el humor, en ese horizonte de ideas, no cumplen una función individualista ni tiene fines meramente destructivos, sino que, por el contrario, funciona como un mecanismo de resemantización que permite reformular identidades socioculturales —particularmente la afroperuana— con el objetivo de lograr su reivindicación. En otros términos, la risa, en la novela, es de carácter colectivo, dado que nace, le pertenece y juega a favor de una destrucción y recreación social en donde el sujeto marginal peruano cumple un rol positivo deshaciendo su marginalidad y el olvido al que ha sido relegado. Como afirma Roland Forgues acerca de la obra de Martínez: “el humor y la ironía [...] desempeñan un papel esencial de desmitificación de la realidad concreta, un papel de profanización (sic) de lo sagrado y sacralización de lo profano [...]” (Forgues 2005: 227).

b. La tendencia paródica

Una de las características más visibles en esta obra de Gregorio Martínez es la marcada tendencia paródica de la novela. Su empleo, bajo la lógica carnavalesca, busca resemantizar situaciones comunes, cotidianas, a fin de brindarles un sentido reivindicativo. Es decir, se busca otorgarles un significado que discute la “realidad” usualmente aceptada como legítima y única. La parodia se puede definir como un acto que se realiza “[...] cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico” (Forradellas & Marchese 1989: 311). Aunque muchos autores han señalado el tono peyorativo del acto paródico moderno, la parodia carnavalesca que teorizó Bajtín, muy por el contrario, se aleja de esta perspectiva en cuanto concibe la imitación burlesca con fines reconstructivos y como fuente de nuevos y renovados sentidos:

“Es preciso señalar sin embargo que la parodia carnavalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquella resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular” (Bajtín 1998: 16).

Detectamos dos aspectos en los que se aprecia el funcionamiento de la parodia carnavalesca de la novela. El primero refiere a la carnavalización de las estructuras sociales, sobre cuya base el autor pretende cuestionar las relaciones de poder que jerarquizan el mundo, particularmente el orden político, el religioso y las relaciones de clase. Como veremos en la presente investigación, la risa paródica, cuya fuerza cómica y universal desnuda toda representación cultural, permitirá penetrar en la esencia de esta jerarquía, revelando características como la vanidad del poder social, la esterilidad del poder político y la profanación del discurso religioso.

En el contexto descrito, lo popular se revitaliza y se yergue en una posición de reivindicación. Esto se pliega claramente a lo ya observado en la teoría bajtiniana: el carnaval y la parodia se caracterizan por impregnar a la realidad de una “lógica original de las cosas al revés y contradictorias” (Bajtín 1998: 16). Se revelará, por tanto, como una poderosa herramienta que permite entender los modos de cuestionamiento de la cultura y la historia oficiales, la inversión de la escala de valores y la crítica a las autoridades, a fin de actualizar los sentidos de estos elementos en una nueva realidad carnavalesca.

El segundo tópico de proyección paródica lo constituye la alusión al género de la crónica. Ello evidencia el fuerte interés de la narración por tender nexos con la historia hegemónica y los modos en que esta establece e impone su estatuto de verdad oficial. En efecto, tal como veremos en el tercer capítulo de nuestro trabajo, la novela hace referencia constante a este género a partir de la apropiación y transgresión de un conjunto de formas discursivas que le son propias, tales como su estructura, sus tópicos más recurrentes y sus

variantes genéricas más representativas. Por ejemplo, además de las referencias a la crónica histórica, especialmente la escrita durante el periodo de la colonia, la novela se apropia de los recursos de la crónica de tipo periodístico o documental, así como de los motivos más usuales del libro de viajes.

De este modo, nos encontramos frente a una apropiación transgresora que pone en evidencia la saturación ideológica bajo la cual funciona el orden establecido: casi todos los discursos se encuentran ideologizados por el sistema hegemónico, por lo que la novela busca carnavalizarlos. Así mismo, con la carnavalización de estos elementos se pretende evidenciar sus fisuras y grietas en su representación de la sociedad, lo cual la novela logra por medio de mecanismos como la parodia y el humor. La parodia carnavalesca, en conclusión, refunda estos discursos desde la mirada de lo popular y se constituye como el sustrato que fundamenta la problematización que subyace a la trama novelesca.

c. El carácter dialógico de la novela

Respecto al dialogismo, concepto central en la teoría de Bajtín, el teórico ruso sostiene que la realidad humana no puede ser reducida a un único y exclusivo punto de vista; muy por el contrario, para dar cuenta de la verdadera naturaleza de la realidad en todo su dinamismo, resulta imperativo partir de la noción de diálogo, el cual es producto de la intensa relación entre diferentes conciencias en el fluir constante de la vida cotidiana. Es necesario indicar que, en términos bajtinianos, la conciencia se entiende como un hecho social que es producto de la relación activa entre los signos que codifican una cultura y aquellos que le pertenecen a la experiencia vital del individuo. Este proceso de naturaleza semiótica...

“[...] construye la conciencia subjetiva y le da su carácter de vivencia psíquica y de ello resulta que la configuración de la conciencia es un hecho dialógico en la medida en que siempre está procesando y reaccionando a lo que viene del exterior en forma de discursos o palabras ajenas” (Arán 2016: 84).

En el campo de la literatura, la obra se entiende como un espacio de encuentro y de intercambio entre la palabra propia y la “ajena”, la cual es absorbida y transformada a fin de establecer con ella un diálogo⁵⁶. La intertextualidad, en ese sentido, juega un rol fundamental en este proceso en tanto principio activo:

“Por ello, la intertextualidad no implica solamente la presencia de citas, más o menos identificables, a nivel de la superficie del texto. Más bien, la intertextualidad es un principio estructurante de la obra literaria: esta acontece en el diálogo, es un replica a otros textos. [...] en su interior acepta y replica, alaba y condena, construye y desarma, a los discursos anteriores” (Espinosa Hernández 1994: 39-40).

Bajo ese contexto teórico, nos interesa señalar que no son pocos los autores que han comentado el carácter intertextual de la novela de Martínez. Márquez (1994: 53-59) señaló, en uno de los primeros textos críticos en torno a la novela en cuestión, que esta debe ser leída bajo las claves de la intertextualidad, debido a que el texto manifiesta referencia a la literatura canónica y popular, entre las cuales se genera un proceso de desautorización y reelaboración. Asimismo, Corrêa de Souza (2009: 38-51) afirma la presencia de elementos intertextuales, dialógicos, carnavalescos y de parodia sustentando su lectura en las citas a diarios a lo largo

⁵⁶ A esto hay que añadir que, en el pensamiento bajtiniano, se percibe un abierto rechazo a la dinámica de la dialéctica hegeliana, pues el filósofo alemán apuesta por la superación del conflicto entre tesis y antítesis — Bajtín las llamará relaciones dialógicas— a partir de una síntesis de carácter conclusivo. Sostiene Maturo que en la novela dialógica y en las manifestaciones artísticas en general “no hay síntesis conclusiva, porque la realidad misma es dialógica: el mal y el bien coexisten, luchan, se entremezclan, ponen a andar la historia” (Maturo 2004: 160).

de la novela, en el Prólogo y el Epílogo, las cuales constituyen una compleja red de elementos interdependientes que dan sentido al texto.

En ese mismo orden de cosas, Alejandra Huespe (2012: 136-139) hace uso del concepto de *ficciones de archivo* para describir del empleo que hace la novela de un conjunto de textos relacionados a la crónica histórica en un contexto dialógico marcado por el conflicto de identidades e ideologías divergentes. Por último, Concepción Reverte Bernal (2018: 238-240), además de confirmar la intertextualidad del discurso histórico de la novela, plantea que esta presenta una dinámica basculante caracterizada por la tensión interactiva entre dos tipos de lenguaje (oral y escrito) y dos niveles de discurso (culto y popular).

Tras este rápido vistazo, resulta evidente que *Crónica de músicos y diablos* es una obra plena de referencias carnavalescas y de vínculos intertextuales: la historia, la literatura, los géneros narrativos y los niveles del discurso son algunos de las dimensiones que ha rescatado la crítica. Estas presencias discursivas pueden ser abordadas a partir de las categorías que nos ofrece el carnaval y que ya han sido descritas anteriormente: la risa, la parodia, la desacralización de lo sagrado, la relación entre sujetos y el mundo al revés. Estas constituyen herramientas de análisis cuya funcionalidad remite a la recuperación de la voz del otro en la enunciación, acto basado en la oposición cultura popular / cultura oficial a partir de la interrelación de referentes discursivos que, en principio, se encuentran polarizados. Esto es evidencia de que las conexiones dialógicas sustentan la novela y constituyen el sustrato profundo que le dan sentido.

Si seguimos la propuesta de Bajtín, entenderemos que esta conflictividad y enfrentamiento no pretende ahondar en la exclusión ni la polarización, vale decir, no se trata de una síntesis dialéctica, sino de un proceso creador de sentido de carácter abierto que busca la reconstrucción de una historia social plural. En palabras de Bajtín: “La verdad no nace ni

se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica” (2003: 161).

2.4. La trasgresión carnavalesca o las parodias del poder

En este cuarto apartado, nos dedicaremos a analizar algunos pasajes de la novela que nos permitan ilustrar cómo el relato procede a la carnavalización de los poderes que organizan la sociedad: el poder político, las jerarquías sociales y la religión. Observaremos cómo la profanación del poder hegemónico dará paso a procesos de reivindicación de la cultura popular en un contexto marcado por la tensión y la lucha social. Estas esferas del poder no se encuentran, sin embargo, aisladas. Ocasionalmente coinciden retratando un escenario amplio y complejo de la sociedad.

2.4.1. La carnavalización del poder político

Se ha señalado ya que *Crónica de músicos y diablos* presenta una estructura binaria en su trama argumental. Se narran episodios que transcurren tanto en tiempos como en espacios diferentes, entrelazados inteligentemente gracias a un interesante juego de vasos comunicantes, tópicos recurrentes y personajes en común⁵⁷. Por ejemplo, en los dos arcos

⁵⁷ Por una parte, la novela de Martínez narra la historia de la familia Guzmán, cuyos miembros pertenecen a la comunidad afrodescendiente que se ocupa de las labores de campo en la costa limeña (Cahuachi). Esta historia se sitúa en tiempos de la República, aproximadamente los años veinte del siglo XX, y se centra en el viaje que la familia hace desde su tierra natal hasta Lima con motivo de exigir el cumplimiento de una supuesta ley estatal que los favorecería. El otro arco argumental se desarrolla en el corazón de la época colonial y ocurre en los alrededores de Lima (Huachipa). En esta trama, cuyos capítulos se enumeran bajo el rótulo de “Esclavos y cimarrones”, se relata la historia de levantamientos negros y, por otro lado, las peripecias de un esclavo, quien resulta ser el inventor ficcional del pisco (este evento ocurre ya en los primeros años de la República).

argumentales que estructuran la novela, se presenta, como tema medular de la diégesis, un claro confrontamiento entre la colectividad popular peruana (esclavos, campesinos afroperuanos e indígenas) y los grupos sociales dominantes (hacendados, autoridades virreinales y republicanas), conflicto que se manifiesta a partir de luchas de reivindicación social, rebeliones cimarronas, enfrentamientos violentos o la marginación sociocultural que sufren los personajes centrales. Este panorama conflictivo sirve para establecer un orden de cosas que debe ser revertido o que se busca cuestionar. Desde nuestra lectura de la novela, este cuestionamiento puede entenderse discursivamente a partir del carnaval, en tanto sirve como herramienta para elaborar diversas representaciones paródicas del poder hegemónico.

En consecuencia, nos interesa analizar la parodia carnavalesca del poder político. La autoridad política puede entenderse como el medio a través del cual el sujeto de poder es investido con la capacidad para controlar, sujetar o determinar el comportamiento de un conjunto de individuos pertenecientes a una colectividad. Para ello, hace uso de diversidad de instrumentos, como el empleo de un discurso oficial (periodístico, histórico, literario), la fuerza física o militar, la creación de leyes y normativas, entre otros. En la conflictiva historia de las sociedades latinoamericanas, este ejercicio del poder ha tomado comúnmente formas de autoritarismo y represión. Y *Crónica de músicos y diablos* no es ajena a este contexto, pues la represión es parte del panorama social que a la novela le interesa retratar. Líneas como estas son comunes: “Si luego los reclamantes [los comuneros] insistían en sus demandas, las autoridades políticas pedían la intervención urgente de las fuerzas represivas de la capital de la república para que ahogaran en sangre el reclamo de justicia [...]” (Martínez 1991: 75). Examinaremos, en las siguientes líneas, la representación paródica del poder a partir de dos tópicos: la relación entre sexualidad y poder político, y el juego de

máscaras carnavalescas que se desprende de la interacción entre el presidente de la república y la familia Guzmán, quienes constituyen el polo popular en la narración.

2.4.1.1. Sexualidad y poder político

Una escena que ilustra el enfrentamiento físico entre la autoridad y la comunidad campesina es aquella en la que se describe la masacre de Parcona, pasaje que rememora la sangrienta protesta ocurrida en febrero de 1924 en Ica. Este levantamiento se produjo a causa del irrespeto que los hacendados cometían frente a la jornada de las ocho horas, ya que obligaban a los campesinos a trabajar en condiciones de semiesclavitud. El agresivo accionar de las autoridades frente al reclamo de los parconenses se resumen en las siguientes líneas:

“Ese mismo jueves 21 de febrero, en medio de la resolana de las tres de la tarde, Parcona fue cañoneada y repasada sistemáticamente durante dos horas. Al final, de la ranchería de comuneros sólo quedó el cascarón ennegrecido de la iglesia. A partir de entonces sus pobladores fueron perseguidos sin tregua a lo largo de veinte años” (Martínez 1991: 118).

Llama la atención que, bajo un procedimiento semejante, esta vez en la línea argumentativa de los “Esclavos y cimarrones”, la autoridad colonial haya decidido someter violentamente la rebelión de los esclavos afrodescendientes, quienes habían fundado el palenque de Huachipa a las afueras de la Ciudad de los Reyes. Según la narración: “La represalia contra el palenque de Huachipa fue dura y prolongada. El mentado reducto de los cimarrones fue cañoneado con saña nunca vista [...]” (90). El resultado final fue semejante al producido en Parcona, pues el palenque “quedó completamente arrasado, convertido en rescoldo humeante” (122). Nos encontramos, por lo tanto, frente a un poder demoleedor e

irascible, capaz no solo de someter cualquier revuelta o rebelión, sino también de reducir a cenizas comunidades enteras para borrarlas de la memoria histórica⁵⁸.

Sin embargo, en un mundo pleno de risa carnavalesca, el tono de gravedad se entrelaza con el humor, lo que da pie a representaciones paródicas del ejercicio del poder. Para los fines de este apartado, nos centraremos en un pasaje en el que encontramos una representación grotesca de la autoridad gubernamental. Como ocurre en el carnaval y en la narrativa de Martínez, el erotismo juega un rol prevalente en la configuración de las identidades de los personajes. Este es el caso del capitán Eudocio Tarquino, líder de la gendarmería de Nazca y encargado de la represión de la rebelión en Parcona. Su apodo, “Perdona la pequeñez” (76), se debe a sus clandestinos devaneos eróticos con una mula, a la cual sometía continuamente a sus fuegos sexuales. El análisis de la siguiente escena arroja interesantes resultados:

“El capitán Eudocio Tarquino había empezado a rascarle el frontal, a frotarle la quijada a la mula de una manera dulcemente sosegada. Luego le palmeó el lomo, le acarició la barriga con cautelosa sabiduría de domador de bravuras. Después avanzó hacia las postrimerías de la bestia y, como si la temida patada de la mula fuera nada más que una fábula, se dedicó a sobarle las ancas sin ningún empacho, de modo tan astuto y placentero que la mula se estremeció igual que una tortolita y levantó ligeramente la cola para exhibir la aquiescencia. Entonces, el capitán Eudocio Tarquino, dueño y señor de la situación, se acomodó a la altura exacta de su apetencia. Antes de internarse en el viaje cenagoso hacia el fin de la noche, el capitán Eudocio Tarquino hizo un alto y contempló con dolida ternura la dimensión de su

⁵⁸ En el Epílogo de la novela, el cual recoge diversos documentos y testimonios reales de los protagonistas de los sucesos de Parcona, se transcriben las palabras de Juan H. Pévez, uno de los líderes comunales más importantes. Pévez, quien también es recreado ficticiamente como personaje en la novela, afirma lo siguiente: “Ellos [los hacendados] decían que nunca había existido Parcona, que nunca habían oído hablar que allí hubiera existido un pueblo. Un día tuve una discusión con el entonces senador por Ica, Barco Fernandini, quien ponía en duda la existencia de Parcona como pueblo. Claro, él estaba al lado de los hacendados, porque él también lo era [...]” (Martínez 1991: 275).

atributo. Movi6 la cabeza afirmativamente como ratific6ndose en alg6n pensamiento 6ntimo y con voz tr6mula le musit6 a la mula: Perdon la pequeñez” (76).

La interacci6n er6tica entre el capit6n Tarquino y la mula se relaciona a la noci6n de lo grotesco descrito por Bajt6n en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Lo grotesco se define como la frontera en donde los l6mites de la naturaleza se desdibujan para dar paso a la mezcla exc6ntrica de los reinos naturales animal, vegetal y humano⁵⁹. En su acepci6n original, esta mezcla exc6ntrica viene acompa±ada de una risa jocosa, alegre, colectiva, infundida adem6s de una energ6a regeneradora. Creemos que es precisamente ello lo que observamos en esta representaci6n par6dica de la autoridad y el poder: nos encontramos frente a un jocoso acto er6tico entre una mula y un hombre, lo cual trasgrede las fronteras de los reinos naturales y de las costumbres que rigen la vida social. Adem6s, su sentido carnavalesco se trasluce en su car6cter colectivo, pues el 6ntimo acto privado de Eudocio Tarquino termina convirti6ndose en un espect6culo en el que participa festivamente todo el pueblo, dado que la escena se “corri6 de boca en boca; fue repetida en mil tonos diferentes, recitada y cantada” (76).

Bajt6n sostiene que, en lo grotesco, se subliman ideas escondidas en las profundidades del inconsciente del hombre, vinculadas a los procesos c6clicos de la vida y la muerte. El pensador sovi6tico propone un s6mil interesante: compara el grotesco popular con los organismos unicelulares, pues “la muerte del organismo unicelular coincide con el proceso de multiplicaci6n”, es decir el proceso de la reproducci6n, de la vida (Bajt6n 1998: 53). Se entienden, en ese contexto, im6genes como “la vejez est6 encinta, la muerte est6 embarazada”

⁵⁹ En palabras del autor ruso, se trata del “juego ins6lito, fant6stico y libre de formas vegetales, animales y humanas que se confund6an y transformaban entre s6” (Bajt6n 1998: 35).

(53). En ese orden de cosas, surge la inevitable pregunta acerca de cómo el sentido cíclico de la vida y la muerte se entretene en esta escena y qué función puede cumplir en las relaciones de poder entre comuneros y hacendados.

Señalemos, en primer lugar, que el avance sexual cometido por el capitán Eudocio Tarquino se caracteriza por ser esencialmente un acto estéril, en el cual la reproducción de la vida no se encuentra programada. Ello no solo se debe a la natural esterilidad de la mula y del acto de zoofilia, sino también porque se trata de un impulso básicamente erótico en el que prima el placer por el placer⁶⁰. En ese contexto, siendo el acto erótico un diálogo de dos, una llama doble, el caso de Turquino se resuelve como una acción doblemente vaciada del sentido de la vida, pues no solo no procrea, sino que se realiza con un animal inerte y sin consciencia. Esta ejecución del placer por sí mismo nos recuerda a aquella escena en la cual la autoridad distrital de Guadalupe ejerce su poder de represión contra los campesinos justificando que su dominio se debe a la gracia de una “superioridad superior, carajo” (Martínez 1991: 104). En ese sentido, la novela nos ofrece la representación del poder hegemónico que se consume en su propio ejercicio: no rinde frutos, no genera bienestar colectivo, no se renueva, muere cada vez que se ejerce. Su esterilidad se asocia, por lo tanto, a la muerte, a un ciclo que culmina y, en el contexto de la novela, a una autoridad o poder social cuya función articuladora de la sociedad se ha agotado.

Este hecho se refleja, incluso, en el marco de las protestas de Parcona: pese a su actuar represivo y a su capacidad de sometimiento, todas las medidas tomadas por Eudocio Tarquino resultan estériles, pues no socavan la determinación de los campesinos rebeldes.

⁶⁰ Octavio Paz, en su célebre libro *La llama doble*, reflexiona en torno al erotismo, el sexo y el amor. Respecto al primero, indica lo siguiente: “Pero ni el amor ni el erotismo, según creo haberlo mostrado en este libro, están necesariamente asociados al deseo de reproducción; al contrario, con frecuencia consisten en un poner entre paréntesis el instinto sexual de procreación” (1993: 125).

Bartola Avilés, una de las líderes del movimiento, en medio del confrontamiento, “se lo pasó por encima del hombro [a Tarquino], como una exageración, y bandangán, lo sembró de un contrasuelazo” (78). Este aspecto adquiere relevancia, debido a que evidencia que el poder político no adquiere sentido de modo aislado ni se realiza por sí mismo: debería legitimarse cuando entra en contacto con el otro, es decir, con los sectores populares, a los cuales, sin embargo, termina oprimiendo. He allí la representación de su esterilidad.

En un plano simbólico, este contacto entre autoridad y pueblo genera un “mundo al revés” carnavalesco: la autoridad oficial termina asociándose a ideas negativas a partir de la representación grotesca de su sexualidad, la cual se relaciona a la esterilidad, la caducidad y la muerte continua. De modo paralelo, surge la pulsión de la vida, esta vez enlazada a los sectores populares, con los cuales el poder hegemónico frecuentemente se encuentra en violento contacto. Por ello, es interesante notar que los personajes subalternos contrastan por su rebosante vitalidad. En efecto, es notorio el parangón establecido por la narración entre la sexualidad infecunda de Tarquino y la fértil descendencia de los Guzmán, quienes tuvieron veinticinco hijos en su sólido y largo matrimonio, caracterizado por la solidaridad, la humildad y el amor.

“Adebajo del añoso huarango donde había anidado el enjambre de abejas árabes que escapó al naufragio del buque que tocó fondo en la Punta de los Ingleses [...]. En dicho último reducto al borde de los médanos de la ciudad enterrada, [...], en tal lugar fue que Gumersindo Guzmán y Bartola Avilés construyeron su casa de carrizo y pajarobobo. Bregaron duramente de la mañana al anochecer, durante días, acarreado desde las orillas de río horcones y alfanjillas de huarango, varas de pajarobobo, [...], conforme iban pasando los años y fueron naciendo sucesivamente los hijos más allá de toda previsión y sospecha, en una seguidilla sin término que a la primera que sorprendió fue a la propia Bartola Avilés Chacaltana que

sobrellevó en las entrañas, sin pausa ni fatiga, y sin pedir chepa, el peso de la gestación de cada uno de los veinticinco hijos [...]” (56-57).

Esta fertilidad, además, como se puede desprender de este último pasaje, se describe en una especie de comunión entre el hombre popular y la naturaleza, una relación ajena al vicio, al egoísmo y la ambición. Se trata definitivamente de un vínculo del que carece el poder oficial. Como afirma María Rita Corticelli, el acto amoroso de la Gumersindo Guzmán y Bartola Avilés “tiene un halo sagrado porque es el inicio de la familia Guzmán que tendrá un papel muy importante en la cultura popular y en la construcción de la identidad de país” (2001: 15).

Concluimos, entonces, que la representación carnavalesca del poder político pasa por la erotización del mundo: las fuerzas telúricas de la vida y la muerte desbordan el mundo representado para inyectar sentido a las relaciones sociales. Así, el estéril acto de zoofilia de Eudocio Tarquino simboliza el deterioro social de un poder político cuyo sentido ha sido vaciado para sustentarse en su solo ejercicio, perdiendo su sentido de articulador social. La negación de la vida y, por lo tanto, la negación de valores como la solidaridad, se trastornan en un uso represivo del poder. En contraste, la abundante fertilidad de los personajes populares, los Guzmán, cuyas prácticas sociales se encuentran inundadas por el erotismo y la vida, se caracterizan por revelar, como lo afirma Patricia Salinas-Desmond, “un imaginaire rural et des comportements nourris par un rapport à la nature, à la fertilité, au corps, à la vie et à la sexualité” (2015: 182)⁶¹.

⁶¹ “Gregorio Martínez revela un imaginario rural y comportamientos alimentados por su relación con la naturaleza, la fertilidad, el cuerpo, la vida y la sexualidad”. La traducción es nuestra.

2.4.1.2. Las máscaras del poder

Para el análisis del presente tópico, es pertinente recordar la primera categoría carnavalesca, la cual alude al *contacto libre y familiar entre personas*. Los hombres, dentro del orden cotidiano de la vida, están divididos por insalvables barreras establecidas por las jerarquías sociales. En el carnaval, en su plaza pública, estas barreras son derribadas y las masas reorganizadas gracias a un juego de máscaras y nuevas identidades configuradas para la trasgresión. Sostiene Bajtín que, en el carnaval, se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un *nuevo modo de relaciones entre toda la gente* que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana (2003: 179-180).

Quisiéramos empezar nuestro análisis centrándonos en un capítulo perteneciente al arco de la familia Guzmán. Se trata del capítulo titulado "Ciudad de los Reyes", en la que se retrata a la ciudad capital. Esta es una escena de descubrimiento en la cual la familia ingresa, por primera vez en sus vidas, a la urbe capitalina, símbolo del poder central que rige al país. Ellos buscan entablar diálogo con el gobierno de turno a fin de reclamar beneficios sociales: los Guzmán viajan desde Cahuachi en búsqueda de las autoridades estatales a fin de poder corroborar si es cierto o no que el Estado otorgaría una pensión a aquellas familias que tuvieran más de una docena de hijos. El retrato que se realiza de Lima es, por lo demás, paródico y apela a la trasgresión profanadora de su geografía e historia. Por ejemplo, de uno de sus símbolos, el cerro San Cristóbal, se afirma que se trata de

“[...] un cerro con aspecto mojón de cura, pero que la creencia vana le atribuía la condición de volcán de candela, razón por la cual, desde tiempos del coloniaje, los padres franciscanos, aquellos que se llamaban descalzo aunque usaban sandalias, habían amarrado al cerro con

cadenas de buque, bien atrincado, y encima lo rociaron, como a criatura, con agua bendita de la pila del bautismo para pasmarle, dizque con aquella chanchullada, la soberbia y la bravura, de modo que no fuera a reventar y a convertirse de improviso en el cataclismo del fin del mundo. Pero qué iba a igualarse el centro San Cristóbal con el volcán de Jumana que aparecía tan alto y azul en medio de la llanura descolorida del desierto” (Martínez 1991: 170).

Se evidencia el tono jocosos, injuriantes y profanadores en la descripción de la Ciudad de los Reyes. El principio cómico de la narración la exime de toda especie de dogmatismo religioso y social en la representación de esta memoria histórica en torno a Lima. Se percibe, en la representación desproporcionada que el imaginario limeño hace en torno a un cerro intrascendente, en el fantaseo sobre sus supuestas fuerzas telúricas, cierta vanidad capitalina que se pretende burlar, ciertas ínfulas castizas que la narración busca carnavalizar a través de la parodia y el humor. Martínez coincide, al respecto, con el espíritu desmitificador de Salazar Bondy, quien caracterizó el espíritu religioso limeño como voluptuoso:

“Hubo el limeño de ser practicante a vista y paciencia de todos, y grandilocuente en la consumación de sus actos de fiel, tal como exhibicionistas fueron las rotundidades, los paramentos, los campanarios, los adornos, las imágenes, todo lo de los ostensibles templos en los que se postraba. Mas, como se ha dicho, la pía obligatoriedad opera como reactiva: a más voluptuosidad más devoción” (Salazar Bondy 1974: 71).

En ese contexto debemos de entender la sutil pero sustancial alusión a la orden de los descalzos en el pasaje citado de la novela, cuyo nombre de la orden recuerda la austeridad y la pobreza, “aunque [sus frailes] usaban sandalias” (Martínez 1991: 170). En realidad, la crítica burlesca a este doble discurso, en el que luchan apariencia y realidad, es una constante en la novela. Ya desde las primeras páginas se sugiere que, amparada en la empresa evangelizadora de la Iglesia a inicios de la conquista, se esclavizó a indios y negros: “en tal

época de frailes y conventos, en la que florecían sin mengua los templos de calicanto, erigidos a punta del sudor gratuito de indios de servidumbre y de la pujazón obligatoria de los negros esclavos” (21). Imágenes de este tipo, parodias de la vanidad voluptuosa que subyace a las jerarquías y al poder, son recurrentes en *Crónica de músicos y diablos*.

Continuemos con el relato. Pese a cualquier expectativa, la familia es recibida y agasajada por el presidente, aunque por asuntos confusos y totalmente ajenos a la justicia social (el presidente cree que la familia es una especie de tropa que busca arrebatarse el poder, por lo que decide actuar de modo amigable frente a ellos). Por ello, consideramos que, en estas páginas se propicia un encuentro cuyas características corresponden al señalado por la teoría de Bajtín, es decir, ocurre un “contacto libre y familiar entre las personas”, el cual se produce en un contexto temporal de humor y parodia.

El recorrido de la familia entera hacia Palacio se realiza, en principio, a lo largo de diversas callejuelas de la capital ante la vista de vecinos limeños sorprendidos ante peculiar panorama; en ese sentido, Lima funciona a manera de un enorme escenario público en donde actúan, en un solo espacio sin límites precisos y durante varios días, el pueblo, la milicia y las autoridades gubernamentales. Bajtín menciona precisamente que los carnavales “llenaban las plazas y las calles durante días enteros” (1998: 10) y que este “no tiene ninguna frontera espacial” (13). Señalemos, sin embargo, que el momento de clímax se produce al arribo de los Guzmán al patio delantero del Palacio de Gobierno, en donde se realiza una improvisada y fingida ceremonia festiva en su honor. La entrada y el recibimiento de los personajes se narra del siguiente modo:

“Así fue como, al fin y al cabo, los Guzmán entraron montados en burro a la sede presidencial para entrevistarse con el jefe supremo de la república. Entraron con honores y protocolo y,

para coronar la faena, hicieron caracolear a los burros en el adoquinado del patio de preces, como si aquellos zopencos fueran verdaderamente unas cabalgaduras dignas de tan pagada exhibición. Luego los pusieron formados en medialuna, convencidos de que así lo mandaban los cánones de la parlamentaría regia” (Martínez 1991: 174).

El narrador describe un encuentro atípico entre el pueblo, representado por los Guzmán, doblemente marginados por su condición de provincianos y afrodescendientes, y las autoridades, quienes representan al grupo dominante. Lo que tenemos en este pasaje es una puesta teatral, en donde cada sujeto o personaje juega un rol que allana las relaciones, antes jerárquicas e inamovibles, con el objetivo de suscitar una relación horizontal y “familiar”. Este juego de roles impostados, de máscaras, no es fortuito. Tiene como fin destensar las relaciones entre los sujetos en contacto, ya que el presidente, en un primer momento, sospecha que se trata de montoneros que podrían poner en riesgo su poder político y social, pues en la ciudad corría “[...] la susodicha novedad de los montoneros aparecidos, encabezados por una mariscala y el Solitario de Sayán” (172).

Se trata, entonces, de un juego de máscaras, pero un juego que busca salvar sus posiciones sociales y sus vidas, en riesgo ante la eventual amenaza de un conflicto de poder. Ambos actores sociales, ante el temor de un enfrentamiento (los Guzmán aparentaban un pelotón y las fuerzas del gobierno, por un momento, pensaron en lanzar un ataque), se rinden homenaje mutuo en Palacio de Gobierno en una escena cómica que trasluce la debilidad de la autoridad política de turno. Así, se parodian los modos en que se negocia el poder, lo que revela que toda autoridad se sustenta no en principios de servicio ni en valores de solidaridad, sino en sí misma y bajo la pretensión de perpetuarse para su propio goce: al presidente le interesa más conservar su posición que dirigir un cuerpo social organizado.

De lo expuesto, se entiende que no se trata de una representación artística ni de un acontecimiento intrascendente, sino de un evento “situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con elementos propios del juego” (Bajtín 1998: 12). Nos encontramos, por lo tanto, frente al concepto de máscara carnavalesca, el cual se define como una suspensión temporal de la identidad de los sujetos para asumir una distinta, con el objeto de subvertir el mundo y su orden. Como afirma Bajtín, “la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida” (42).

La parodia cumple, en ese contexto, un rol resemantizador a través del cual la autoridad del grupo dominante es socavada por medio de la risa y el escarnio. No obstante, debemos preguntarnos qué ocurre con la identidad de los personajes subalternos, los Guzmán. Creemos que, en este escenario, lo popular se revitaliza. En efecto, uno de los acontecimientos que marcaron los agasajos presidenciales a los Guzmán está constituido por la entrega de viejos instrumentos musicales a cada uno de los veintisiete miembros de la familia. Se trata de instrumentos desgastados, a punto de ser desechados, pero que les son entregados “[...] como una recompensa oficial, como una donación del estado (sic) en lugar de arrumarlos entre los estrebejes que iban a servir para alimentar los hornos de la fábrica de municiones del ejército” (Martínez 1991: 177-178). Las consecuencias de este gesto impostado, de este reconocimiento con tono de burla, serán fundamentales en la novela.

En efecto, lejos de sentirse ofendidos, los Guzmán se entregan con algarabía a la ejecución musical. Lo que resulta más interesante es que el aprendizaje del uso de estos instrumentos reconfigurará su identidad y reivindicará su imagen, pues terminan siendo vestidos como una banda popular, es decir, como personajes identificados con el pueblo y

representantes de la pluriculturalidad del país. De este modo, la narración nos presenta a los Guzmán como capaces de tocar, de manera intuitiva, como si fuese una pulsión natural que emerge de su energía y vitalidad, la marinera norteña llamada “Huaquero viejo”. No sorprende, entonces, que, tras su paso por Lima, los miembros de la familia terminen enfrentándose con éxito a bandas de música oficiales. Ello ocurre en su recorrido de retorno a Cahuachi, pasando por Pisco, ciudad en donde se enfrentan a la banda de músicos de la Marina de Guerra. El resultado de tal confrontación fue la vergonzosa huida de los marinos y la indiscutible victoria de los Guzmán, quienes lograron ganarse el prestigio y el reconocimiento de la población:

“Los músicos de la marina de guerra aprovecharon la trifulca que se produjo en el intermedio y se hicieron humo. Desde entonces nunca más salieron de su reducto en la base naval y el pueblo de Pisco tampoco se tomó el trabajo de ir a buscarlos [...]. De ahí también los Guzmán se llevaron con todo derecho las palmas de honor, una buena provisión de pescado seco llamado franjazú y el adiós de la gente que los acompañó hasta que se internaron en los médanos de Villacurí [...].” (213).

La música asigna a sus ejecutantes un nuevo rol en seno de la jerarquía social: los Guzmán, tras ser investidos como músicos, son reconocidos por representantes de los pueblos, sean estos de origen andino, afrodescendientes o gamonales. Incluso, al regresar a Cahuachi con esta nueva identidad (pasaron de ser de campesinos a ejecutantes de una banda), llegaron “relamidos por un sesgo sutil que daba a entender, sin necesidad de palabras, que al presidente de la república, ellos se lo habían metido al bolsillo como la cosa más natural” (228). La música de los Guzmán, en consecuencia, termina siendo más representativa de los pueblos del Perú profundo que la ejecutada por la banda republicana.

Su música tiene la capacidad de mover y endulzar al pueblo y, además, presenta cualidades mágicas de creación: gracias a ella la naturaleza cobra vida. Así, en Sondondo, último escenario de los músicos diablos, “[...] Atanasio que con su prodigio que dibujaba a cualquier hora el arcoíris, incluso de noche, tenía de vuelta y media a la comunidad entera. Ananías se había vuelto diestro en la fantasía de hacer hablar quechua al saxofón” (262).

2.4.2. La carnavalización del discurso religioso: entre lo sagrado y lo profano

En principio, es innegable que la novela manifiesta un marcado interés por revalorar el aporte de la cultura popular en la historia peruana. Por esta razón, la narración ha sido configurada a partir de la confrontación entre el orden social hegemónico, y los estratos sociales oprimidos y silenciados. En este escenario de conflictos y desencuentros, el texto también alberga la pretensión de representar un entramado cultural amplio, constituido por la mezcla irremediable de los componentes blanco, negro e indígena⁶². Roland Forgues sostiene, al respecto, que *Crónica de músicos y diablos* pretende desmitificar la opresora historia oficial⁶³ a fin de plantear “Tres epopeyas que convergen hacia el mismo espacio emblemático de la costa peruana, cuna de las tres culturas, aborígen, europea y africana, para iniciar la gesta totalizadora de la construcción de un Perú nuevo y moderno” (2009: 138).

⁶² Ricardo González Vigil ha señalado pertinentemente que el universo de Martínez, aunque inicialmente tuvo como eje Coyungo, posteriormente “abarca el llamado Sur Chico, sin omitir sus nexos con la sierra [...]. El mismo Martínez posee en su genealogía ramas negras, indias y mestizas” (2006: 218). En *Crónica de músicos y diablos*, por otra parte, este cosmos ficcional cobra vida gracias a la interacción entre campesinos de origen afrodescendiente, hombres y mujeres de las regiones andinas, hacendados y políticos costeños e, incluso, inmigrantes de origen asiático. Es esta la razón que ha llevado a María Rita Corticelli a relacionar la obra de Martínez con el proyecto arguediano, cuyo fin era representar una sociedad peruana en la que tuviesen lugar “todas las sangres” (2001: 14).

⁶³ La crítica al *statu quo* y la cultura oficial que de ella se desprende es columna vertebral de la propuesta literaria de nuestro autor.

Sin embargo, aunque el mundo popular representado por Martínez en esta novela se revela más ambicioso que en *Canto de sirena*, pues nos presenta un mundo popular más abierto, con negros, serranos, cholos y hasta asiáticos, “su afán primordial de «negritud», o revalorización del mundo negro sobre otros colectivos, es patente” (Reverte Bernal 2018: 232). En ese orden de cosas, la crítica se ha interrogado en torno a la especificidad que adquiere el componente negro en la narración. En un temprano artículo titulado “Sobre el volcán: seis novelas peruanas de los 90”, Peter Elmore observa el tono reivindicatorio del texto, el cual busca fomentar una imagen positiva del pueblo negro en oposición a los estereotipos racistas impuestos por la cultura oficial (1993: 137). A su vez, Milagros Carazas propone que nos encontramos frente a una propuesta de reinención del pasado peruano a favor de la construcción positiva de la identidad de los vencidos. Sostiene la autora que la novela busca “construir una imagen innovadora del sujeto afroperuano que aparece con identidad propia” (2011: 150), lo cual se evidencia en personajes como Bartola y Miguelillo Avilés, quienes se caracterizan por su resistencia social y aporte cultural.

Para alcanzar sus fines de resistencia y reivindicación social, el relato propone una serie de estrategias basadas en el humor carnalesco como herramienta discursiva que permite desmontar la imagen estereotipada que la cultura oficial le ha impuesto al sujeto afroperuano. En ese plano, el lenguaje cumple un rol importante, pues su configuración paródica implica la exposición, cuestionamiento y resemantización de ciertos tópicos que, en nuestra sociedad, se han empleado recurrentemente para caracterizar a los afrodescendientes. En ese contexto, debemos prestar atención a las continuas alusiones dirigidas al hombre de raza negra, las cuales han sido construidas a partir de un lenguaje que procede de la escatología infernal cristiana. Algunos ejemplos presentes en la narración son los siguientes:

“pandilla de demonios brotados del infierno” (Martínez 1991: 39) o “facinerosos asaltantes a los que Dios les había negado el alma” (41).

Estas construcciones son usuales y solo en apariencia tienen una significación negativa. En realidad, se caracterizan por cargar con un profundo humor carnavalesco que las dota de un doble sentido cuestionador por medio del cual se deconstruye “el sentido de un lenguaje racista y discriminador propio de la clase dominante” (Carazas 2011: 148). Nos encontramos, por lo tanto, frente a “uno de los recursos [de la novela] más convincentes y eficaces del cuestionamiento del mundo” (Forgues 2009: 132). El interés del narrador por subvertir este lenguaje descalificador no es casual: es evidencia de la propuesta del autor de entrar en contacto con un imaginario prejuicioso que ha sido prevalente en la sociedad peruana durante siglos y cuyo origen se encuentra en el periodo colonial. Es nuestro objetivo indagar en torno a la génesis de estas referencias demoniacas y revisar las estrategias que propone el discurso novelesco a fin de subvertir su sentido.

Por ello, en este apartado, nuestro propósito es analizar la figura simbólica del demonio en *Crónica de músicos y diablos*, con el objeto de reconocer qué estrategias se proponen para una subversión de la macabra identidad del sujeto afrodescendiente impuesta por el poder hegemónico. Para este fin, debemos de considerar que, aunque la imagen del diablo fue diseñada para infundir miedo y angustia, había ciertos contextos en los que su figura podía ser subvertida: el carnaval popular. En los carnavales, lo sagrado se profanaba y lo inferior, grotesco y demoníaco adquiría significaciones positivas (Bajtín 1998: 16).

Es importante tener en cuenta que el demonio posee un sentido ambivalente en la cultura de Occidente. Por ejemplo, desde las coordenadas del pensamiento romántico, constituye una figura que se asocia a imágenes de terror y melancolía. Sin embargo, bajo el alarido de la risa popular, se vincula a lo cómico, a lo inferior material y —queremos poner

énfasis en ello— se comporta como “un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales”, de acuerdo con la reflexión de Bajtín (42). En otros términos, el diablo carnavalesco se establece como una figura desde la cual se repiensa y se discute las bases que sustentan el orden social, sean estas de carácter religioso o político⁶⁴. Es esta ambivalencia en la concepción del diablo en la que enmarcaremos nuestra lectura de esta fascinante figura simbólica presente en la novela.

2.4.2.1. El negro cimarrón: el demonio de la violencia y la hechicería

Para entender las asociaciones que se establecen entre el demonio y la comunidad negra, es necesario remontarnos a su origen, el cual se encuentra en las estructuras mentales del hombre europeo de la Edad Media y el Renacimiento. En efecto, conviene recordar que, cuando se produjeron los sucesos de la conquista del territorio americano, llegaron a este continente hombres cuyo fervor religioso les condujo a imponer una fe ajena a la practicada por los naturales indígenas. Estos, al rechazar la doctrina cristiana, fueron víctimas de persecución, pues los conquistadores españoles buscaron “todo medio para acusar a América de un diabolismo que los mismos europeos traían e imponían” (Sánchez 2007: 23). De este modo, se puso en marcha un proceso que, pretendiendo justificar la civilización y el adoctrinamiento religioso del continente, apeló a “diablificar primero” para cristianizar después (23) ⁶⁵.

⁶⁴ Jérôme Baschet, al igual que Bajtín, considera que esta imagen del diablo no se limita solo a expresiones folclóricas, sino que “hay que ver en el diablo grotesco una forma de transacción que permite integrar los mecanismos de inversión en el seno mismo de la cultura dominante” (citado en Verdon 2009: 192).

⁶⁵ Entre los cronistas, para explicarse la naturaleza religiosa de los indígenas a los que debían adoctrinar, era común asociar sus actos a la influencia del demonio. Pedro Cieza de León, por ejemplo, procede bajo este mecanismo de lectura cuando se encuentra frente al otro andino. En el capítulo XI de la *Crónica del Perú*,

En el contexto peruano, ya durante el periodo de la Colonia, las luchas entre el demonio y la comunidad católica se intensificaron. Por ejemplo, Andrew Redden comenta que, en pleno siglo XVII, la ciudad de Trujillo se vio trastornada por un caso de posesión demoníaca colectiva que tuvo como víctimas a las monjas del convento de Santa Clara. En esas circunstancias, la población buscó causas y culpables a su martirio: “They looked beyond the city for the cause of their afflictions: to the surrounding countryside, inhabited by Indians and slaves thought to be in league with the devil”⁶⁶ (2016: 4).

En ese orden de cosas, los actos de resistencia del sujeto subalterno, sea este de origen indígena o africano, constituyeron manifestaciones sociales que perturbaban la cosmovisión religiosa colonial: su negativa a aceptar la doctrina católica se explicaba por su supuesto vínculo con el demonio⁶⁷. En el caso del hombre africano, se trataba, sin embargo, de una relación más compleja que tenía además siglos de antigüedad: la identificación del color negro como campo semántico aglutinante de ideas como el mal y la muerte venía forjándose desde la Alta Edad Media e incluso desde el cristianismo primitivo (Millar Carvacho 2011: 339).

Con el tiempo, luego de un largo proceso sociocultural, estas ideas se corporizaron y, en tiempos coloniales, ya trasladadas al territorio americano, se vincularon al modo de comportamiento del esclavo afrodescendiente, debido a las implicancias y dificultades que su integración social desencadenaba. Es decir, su presencia despertaba temor no solo por su

afirma sobre ciertos caciques que “[...] se juntaron todos los principales y señores de estos valles, y haciendo sacrificios y ceremonias, les apareció el diablo (que en su lengua se llama Guaca)” (1988: 47).

⁶⁶ “Buscaron más allá de la ciudad la causa de sus aflicciones: miraron hacia el campo circundante, habitado por indios y esclavos que se creían que estaban aliados con el diablo”. La traducción es nuestra.

⁶⁷ En el caso del hombre andino, tras los primeros movimientos militares contra la invasión europea, el pueblo indígena abandonó la tentativa de las armas y se organizó en una sutil y silenciosa resistencia cultural, la cual tomó forma de sincretismo religioso. Para el tema, ver *El retorno de las huacas* (1990), de Luis Millones.

vínculo a sus prácticas religiosas ancestrales, las cuales eran calificadas de hechicería e idolatría, sino porque se vio involucrado en situaciones de violencia, delitos y agresiones producto de su condición de resistencia ante los sometimientos de la esclavitud. René Millar Carvacho afirma que estos eventos se asimilaron al

“[...] inconsciente colectivo que podían aflorar en situaciones especiales, como podían ser las visiones de carácter sobrenatural o los escenarios de tensión social que se expresaban con manifestaciones atribuidas a lo sobrenatural. Por lo tanto, a la asociación que tradicionalmente el catolicismo hacía entre lo negro y el demonio, se agregó en América el miedo que despertaba la figura del esclavo negro o mulato” (2011: 340).

En consecuencia, eran comunes las representaciones religiosas en las que el demonio tentador era figurado como un hombre con las características indicadas: “[...] el demonio bajo la forma de un negro, o de un mulato, que causaba pavor era muy frecuente en las apariciones a los virtuosos virreinales [...]” (363)⁶⁸. Se creó así un conjunto de referencias que, teniendo como origen la escatología demoniaca, servía para referir al hombre negro a partir de una especie de “lenguaje de contienda”, “para diablificar a pueblos más allá de sus fronteras y para justificar atentados de conversión y conquista” (Sokolow, citado en Sánchez 2007: 33)⁶⁹.

⁶⁸ Hay numerosas biografías de santos en las cuales se afirma que estos fueron, durante algún momento importante de su vida religiosa, visitados por el demonio. Este, usualmente, tomaba formas de un muchacho u hombre negro. Por ejemplo, Santa Teresa de Ávila cuenta, en su *Libro de la Vida*, que una noche se le apareció el demonio: “Vi junto a mí un negrillo abominable, regañando como desesperado” (citado en Soto Rivera 2017: 73). De modo semejante, San Atanasio de Alejandría, en su *Vida de San Antonio Abad*, relata que a este una noche le visitó el diablo: “Tal como es en su corazón, así se le apareció; como un muchacho negro”. (Disponible en https://mercaba.org/TESORO/vita_antonii-1.htm).

⁶⁹ Jayme A. Sokolow se refiere al lenguaje que los conquistadores articularon para referirse al otro indígena. Sin embargo, dado que procedimientos semejantes fueron empleados contra judíos y musulmanes en España, es perfectamente coherente considerar que el mismo mecanismo discursivo se empleó contra la comunidad negra.

Vayamos, ahora, al análisis de la novela. *Crónica de músicos y diablos* manifiesta un claro interés por realizar, bajo los códigos estéticos de la ficción literaria, un examen crítico de la historia peruana⁷⁰. Una de las estrategias para cumplir con este objetivo pasa por recuperar el lenguaje de contienda que el discurso colonial elaboró en torno al esclavo afrodescendiente. Por ello, nuestro propósito es analizar la figura simbólica del demonio en la novela, con el objetivo de entender su significado y reconocer qué estrategias se proponen para una subversión de la macabra identidad del sujeto afrodescendiente impuesta por el poder hegemónico.

Para este fin, nos centraremos en el arco de los “Esclavos y cimarrones”, el cual se desarrolla durante la etapa colonial y los primeros años de la república peruana. Debido al contexto histórico en el que transcurren las acciones —nos referimos a la violenta revuelta del palenque de Huachipa, acaecida en el siglo XVIII⁷¹—, el “lenguaje de contienda” que reconstruye la novela para referirse al esclavo afrodescendiente es mucho más crudo y visceral. El mundo representado, por tanto, nos permite ubicarnos en el corazón de la marginación histórica hacia el negro en el Perú, a partir de una narración que evidencia un claro interés por exponer este lenguaje descalificador. Se trata así de recuperar el imaginario bajo el cual este sujeto social era identificado en el constructo social del coloniaje.

En la novela, el hombre negro es representado como integrante de un colectivo con rasgos atribuibles —todos negativos— a cada uno de sus miembros. Se afirma, por ejemplo,

⁷⁰ Los hechos de la Conquista, el periodo colonial, la esclavitud, el periodo republicano y la lucha obrera son algunos de los hechos históricos que reconstruye la novela.

⁷¹ No se trata de un evento enteramente ficcional. Para construir su relato, el autor apela al registro histórico y a personajes que participaron en la fundación del rebelde palenque de Huachipa. Para un estudio histórico del tema, ver “El palenque de Guachipa (1713). Aspectos del cimarronaje en la periferia limeña (Perú)”, de Jean-Pierre Tardieu (2018).

que se encontraban congregados en un “montal de satanás llamado Huachipa” (Martínez 1991: 39), en un “palenque endemoniado” en el que se había reunido “toda la negrada levantisca y de mala entraña que se había fuido” (39). Se establece así una oposición diametral entre el palenque y la ciudad oficial, la de los Reyes, en tanto la ciudad rebelde agrupa individuos fuera de la ley de los hombres, valga decir el orden jerárquico colonial, y la ley de Dios, ya que “cebados por el desbarajuste del libre albedrío, vivían no solo en la holganza del libertinaje [...]” (40).

Hay dos rasgos relevantes a los que el esclavo cimarrón es asociado fuertemente: su violencia física y su vínculo con la hechicería. Son características que despiertan miedo y rechazo, dado que alteran las bases del sistema colonial. Constituyen, además, atributos negativos vinculados a la presencia e influencia del demonio entre los grupos de esclavos, asunto que, como observamos, responde a la idiosincrasia y la mentalidad de la época, marcadamente religiosa.

Sobre el tema de la violencia, la narración busca mantener cierta fidelidad al registro histórico elaborado por el discurso hegemónico. Por ejemplo, se respetan las ocurrencias producidas a causa del levantamiento de los palenqueros: las rapiñas y violaciones ejecutadas por los cimarrones son hechos perfectamente documentados por la historiografía, los cuales son representados en la novela sin ninguna pretensión negacionista⁷². Ilustración de ello es la descripción que se hace de las agresiones al encomendero don Mariano Jesús de Ocharán, las cuales son crudas. Se relata que los “cimarrones lo estropearon salvajemente” dejándolo muerto en el camino, hasta donde bajaron los “coscontes cabeza colorada, en parvada hórrida,

⁷² De acuerdo con el estudio histórico de Tardieu, “Los palenqueros robaban los productos de las sementeras y los ganados, en expediciones y en ciertas ocasiones acudían a la violencia, con violaciones de mujeres [...]” (2018: 247).

y empezaron a picotearle el mero culo, a sacarle por ahí la bazofia como a cualquier res muerta de aventazón” (40). En ese sentido, los cimarrones son retratados como individuos motivados por el solo hecho de hacer mal, lo que hace de ellos esencialmente animales de naturaleza irracional, “cimarrones sin alma ni perdón de Dios” (71). Las siguientes líneas constituyen un excelente ejemplo de cómo se construye la imagen del cimarrón desde la perspectiva del orden imperante:

“[...] se dedicaban con esmerado ahínco a la torcida causa de la rapiña, especialmente contra los hacendados más prósperos de los alrededores de la llamada Ciudad de los Reyes. Entonces ocurría que en el momento menos pensado, de entre los espinales, como si fueran una pandilla de demonios brotados del infierno, aparecían de improviso y se apoderaban con todo desparpajo, sin ninguna medida, de las mulas con la diversidad coloreada de los bastimentos. Era tan facinerosos en el proceder que no se conformaban con adueñarse de las acémilas de paso modoso y del nutrido cargamento, sino que para remate todavía les quedaba la insolencia de agarrar del pescuezo a las víctimas de aquel abominable asalto [...]” (40).

De esta manera, el texto expone el carácter demoníaco como una justa representación simbólica del desborde de violencia desencadenada por los palenqueros. Su sometimiento, en ese sentido, se figura como necesario para asegurar la estabilidad del orden social hegemónico. Por otro lado, la descalificación religiosa del esclavo se enlaza también a ciertas prácticas relacionadas con la magia y la hechicería. En este asunto, la novela también sigue lo que, en la época, se afirmaba al respecto, a saber, que estas prácticas fueron empleadas por los esclavos como una manifestación de sus evidentes vínculos con el demonio y como justificación de su necesaria dominación y evangelización. Por supuesto, a los ojos de los modernos estudios, tales prácticas son vistas como una herramienta de resistencia, de “rebeldía y sed de justicia, e igualmente, [para lograr] defenderse o vengarse, por medio del

arte de la brujería, de sus enemigos, verdugos y hasta de sus amos, e incluso armarse de valor suficiente para huir de ellos” (López Pereda 2014: 20)⁷³.

La novela, no es ajena a esta representación histórica del negro cimarrón. Así, por ejemplo, durante la destrucción del palenque de Huachipa por parte de una comisión punitiva realista, se narra cómo los rebeldes huyen de modo solamente explicable, desde la perspectiva del discurso hegemónico, por efectos de la magia satánica⁷⁴:

"Corría la sospecha de que oportunamente, los más artificioso y duchos en la resistencia, se habían transformado en alimañas de bajo tierra y así, con dicha magancia, había podido escapar, algunos porque se especulaba tenían alianza con satanás. [...] Había gente que atestiguaba y echaba juramentos, por la divina hostia, que cuando Domitila Avilés se escurrió de la candela que arrasó el carrizal del palenque de Huachipa; que en dicha ocasión apremiante, la susodicha cimarrona, que era diestra en artimañas, ya no tenía la apariencia humana. Lo mismo había ocurrido con otros cimarrones endemoniados que en un abrir y cerrar de ojos se convirtieron en sapos de bajo tierra" (Martínez 1991: 123).

Ahora bien, ciertamente esta atribución negativa al cimarrón responde, en la lógica novelesca, a la necesidad representar ciertas ideas predominantes en el discurso hegemónico, además de respetar eventos históricos seriamente documentados. En efecto, la crudeza de algunos pasajes expone lo sangrienta que fue la relación entre opresores y oprimidos. Sin

⁷³ Los casos documentados son diversos. Rescatamos la historia de Casilda Cundumí Dembele, negra cimarrona originaria de Mali y vendida en Cartagena en condición de esclavitud. Siendo esclava en Palmira, se le conoció como una mujer rebelde que infundió el valor de la libertad a numerosos afrodescendientes. La memoria popular afirma de ella que, en una ocasión, habiendo sido capturada y estando a punto de ser descuartizada como escarmiento para los demás cimarrones, logró escapar gracias a sus conocimientos de magia y brujería. Se puede establecer cierto parangón entre Casilda Cundumí y Domitila Avilés, uno de los personajes más interesantes del arco de los “Esclavos y cimarrones”, en tanto ambas lideran levantamientos rebeldes y dominan la magia como modo de resistencia.

⁷⁴ Resulta interesante mencionar, también, que, en *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, se retratan escenas semejantes de esclavos que huyen bajo formas animalescas. Se trata, por lo tanto, de un elemento constante en la representación de los afrodescendientes en la literatura latinoamericana.

embargo, la narración introduce paralelamente, como parte de su estrategia de reivindicación del sujeto subordinado, una lectura alternativa de esta historia por medio de los mecanismos de la parodia y el humor. Así, la esclavitud instaurada por el orden colonial es retratada a partir de un lenguaje en clave de doble sentido a partir del cual se reproduce superficialmente el discurso oficial, pero, al mismo tiempo, se cuestionan sus fundamentos. Por ejemplo, se afirma, en tono irónico, que los cimarrones escaparon “del recto gobierno de la esclavitud” (39) y que “antes doblaban el lomo calladamente y sin decir palabra” ante el “yugo enmendador” (89). Se caricaturiza, de esta forma, el abuso y la imposición.

Se resalta, además, que el orden colonial se basa, sobre todo, en un sistema económico que se beneficia injustamente por el servilismo gratuito de los indios y la esclavitud de los hijos de África. En ese sentido, el relato insiste en que el orden que desbaratan violentamente los rebeldes palenqueros está constituido sustancialmente por hacendados, terratenientes y un sistema económico explotador. Por ello, estas acciones violentas “[...] era lo que más preocupaba a los encomenderos, a los usufructuarios de prebendas, a la Real Audiencia, al visorrey y, en definitiva, a quienes gozaban de privilegios en la Ciudad de los Reyes” (71). Los sectores dominantes en la novela, por lo tanto, interpretan estos eventos sobre todo como un peligro para la conservación de sus patrimonios y no tanto como una lucha por predicar el verdadero dogma cristiano. La mercantilización del discurso religioso por parte de la cultura hegemónica es asunto importante en *Crónica de músicos y diablos*.

Incluso, la asociación entre el negro rebelde y la hechicería se produce en el contexto del conflicto por su libertad, es decir, en un contexto sociopolítico —aunque no se discuten asuntos de carácter teológico en la novela, si una moral es cuestionada, esta es la del sujeto dominante, quien, pese a justificar su acción “civilizadora” amparándose en el dogma cristiano, evidencia su falta de amor al prójimo y su desbaratado interés por acumular

riquezas en sus acciones—. En consecuencia, la novela da cuenta de cómo el discurso político y el discurso religioso se articulan con el objetivo de asegurar la sostenibilidad del orden imperante, por lo que se usan para descalcificar ciertas prácticas o sujetos sociales incómodos para el sistema establecido. A su vez, el lector es testigo de cómo estos hechos estimulan la violencia y la hechicería, las cuales, finalmente, constituyen actos de resistencia cultural y sobrevivencia social.

2.4.2.2. El músico-diablo: reivindicación de la identidad afroperuana

La novela, a lo largo del desarrollo de sus dos arcos argumentales⁷⁵, persiste en el uso de términos asociados a lo demoníaco para calificar a los personajes afrodescendientes; no obstante, se busca revertir la significación negativa presente en el arco de los “Esclavos y cimarrones”. Se produce, con este objeto, una especie de evolución reivindicativa de la imagen diabolizada del hombre negro a través de procesos carnavalescos. Esto se manifiesta gracias a la implementación de mecanismos simbióticos en donde lo sacro (cristiano) y lo profano (demoníaco) entran en contacto. De algún modo, ello es evidencia del largo proceso de mestizaje cultural al que fueron adaptándose los afrodescendientes en el Perú.

Empecemos el análisis con la lectura del capítulo “Sagrada familia”, el cual se caracteriza por sus continuas alusiones al discurso religioso. Nos encontramos, ahora, en plena etapa republicana, a inicios del siglo XX, lo que es una evidencia de la permanente presencia de los afrodescendientes en el hilo histórico de la nación peruana. En esta parte de

⁷⁵ Como ya hemos indicado líneas arriba, el segundo arco argumental gira en torno a la historia de la familia Guzmán, de estirpe afrodescendiente. Esta parte de la narración se desarrolla en la costa y sierra del Perú de las primeras décadas del siglo XX.

la novela, destaca la mención al calendario católico que suele aparecer en el reconocido Almanaque de Bristol⁷⁶, usado por Gumersindo Guzmán y Bartola Avilés para bautizar a cada uno de sus hijos, quienes suman un total de 25, “de acuerdo con el santoral, tal como figuraba en el almanaque Bristol” (80). Se trata, en consecuencia, de un empleo sistemático del texto que se extiende por décadas, por lo que no estamos frente a un acto vacío, sino ante hechos que impregnan de sentido el mundo de los personajes.

Aunque el uso de calendario católico evidencia que los personajes se identifican como creyentes del dogma cristiano, se evidencia cierto uso carnavalizado que se hace del santoral. En efecto, nos encontramos ante operaciones pertenecientes a las categorías de la *profanación* y de las *disparidades* carnalescas, pues se establecen relaciones entre los elementos sacros de la cristiandad tomados del santoral y otros diametralmente opuestos, los cuales están relacionados con el componente popular afroperuano, lo profano y demoníaco⁷⁷. Ambos polos son usados como elementos semánticos a partir de los cuales se realiza el

⁷⁶ De origen norteamericano, esta publicación es muy popular en países de Sudamérica. Se creó en 1852 para promocionar productos farmacéuticos de la empresa norteamericana Lanman & Kemp-Barclay, aunque, en Latinoamérica, ha destacado más por proporcionar consejos útiles para la vida cotidiana de miles de lectores: información de orden religiosa, el horóscopo y datos meteorológicos son algunos de los tópicos de interés de esta publicación. Entre su público lector, se cuentan incluso aquellas personas que habitan en alejadas zonas rurales, tal como, en la ficción novelesca, le ocurre a la familia Guzmán. El almanaque sigue vigente en la actualidad.

⁷⁷ Las operaciones carnalescas de *profanación* se basan en “un sistema de rebajamientos y menguas carnalescas, las obscenidades relacionadas con las fuerzas generadoras de la tierra y del cuerpo, las parodias carnalescas de textos y sentencias, etc.” (Bajtín 2003: 180). La profanación implica, asimismo, la “desacralización” de elementos, su rebajamiento, pero también la posterior renovación de aquello que fue rebajado. En ese sentido, no solo se trata de una desmitificación de la cultura religión o cultura oficiales, sino que esto va de la mano con una “regeneración del mundo” y de las estructuras que lo ordenan. Al mismo tiempo, en estas relaciones actúa el principio carnalesco de las *disparidades*, cuya definición consiste en la interacción dialógica de polos opuestos tales como la muerte y el nacimiento, la bendición y la maldición, juventud y vejez, estupidez y sabiduría, lo sagrado y lo profano, etc. (Bajtín 2003: 180).

bautismo simbólico de estos personajes de raza negra, quienes son investidos con uno y otro de los significados opuestos. Es el modo en que se configuran sus identidades⁷⁸.

Por ejemplo, Bartola Avilés, al notar el emparejamiento de su hijo y el próximo nacimiento de su nieto, afirma: “Dos demonios más, pensó Bartola. Dos demonios brotados de las tinieblas” (264). En consecuencia, la reivindicación de lo popular pasa por resaltar los rasgos asociados a esta representación que los condenaba a la marginalidad: sensualidad y sexualidad (relacionado a la fertilidad)⁷⁹, los dones físicos, la magia del cuerpo y su vínculo supersticioso con la naturaleza. El número de hijos de la familia Guzmán, quienes suman la cantidad de veinticinco, ilustra bien esta idea, pues alude claramente a la fecundidad y sensualidad de los descendientes de África, estereotipo usualmente negativo desde la perspectiva del sujeto colonial⁸⁰, pero convertido en positivo gracias a las virtudes que la narración le otorga al conjunto parental: se trata de un núcleo inseparable, que actúa como comunidad sólida y solidaria, y que se mantiene unida de principio a fin del relato novelesco.

⁷⁸ Los 25 hijos de los Guzmán son, en realidad, mestizos, pues, aunque Gumersindo es claramente afrodescendiente, Bartola Avilés tiene origen andino. La narración insiste, sin embargo, en identificar al núcleo familiar como individuos de fuerte herencia negra. A su vez, estos entran frecuentemente en contacto con prácticas propias de las zonas andinas, tal como ocurre en las escenas últimas del relato, en cuyas páginas se describe cómo los Guzmán animan una fiesta patronal en Sondondo, Ayacucho.

⁷⁹ En la Edad Media, la asociación del demonio con la sensualidad y la ocurrencia de actos sexuales indebidos era muy fuerte. En ese contexto de ideas, una representación usual era la de demonio seduciendo a las mujeres, quienes eran consideradas vulnerables por su debilidad frente a los deseos de la carne, lo que ponía en peligro el bienestar de la comunidad. Una pintura representativa es la célebre obra “Acciones de diablos”, aparecida en Cataluña en el siglo XIV. En ella se observa al demonio infundiendo lujuria en hombres y mujeres, así como otros vicios sociales.

⁸⁰ Incluso ya a inicios del siglo XX, esta perspectiva aún imperaba en el imaginario nacional. Por ejemplo, es conocida la postura de Mariátegui respecto al elemento negro en la cultura peruana: “El aporte negro, venido como esclavo, casi como mercadería, aparece más nulo y negativo aún. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo” (Mariátegui 2005: 342).

Volvamos ahora al bautismo de los personajes según el santoral católico del Almanaque de Bristol. Al estar asociados metonímicamente a representaciones vinculadas al demonio y al recibir, al mismo tiempo, el primer sacramento católico, se crean mecanismos dialógicos de profunda raíz carnavalesca. Es esta una dimensión más profunda de lo que aparenta, pues revela que los Guzmán no hacen un uso ortodoxo del santoral del almanaque: la acción de lo popular supone también la carnavalización de los misterios cristianos. En consecuencia, aunque las indicaciones de Bristol solo marcan una fecha religiosa conmemorativa que orienta la elección del nombre de bautizo de los hijos de los Guzmán, los personajes las transgreden continuamente para apropiarse del discurso religioso desde la perspectiva de la cultura popular.

En ese orden de cosas, prestemos atención a las siguientes líneas de la novela: “Miguel, el segundo, se creció tanto y tomó tan a pecho aquello de haber nacido el día de San Miguel, que no se conformó con mirar el cuadro donde aparecía el arcángel sobre un caballo negro” (81), sino que apenas creció “ya había trepado al lomo en pelo de los burros mostrencos para ejercitarse con una vara de callacazo en la hazaña que había visto pintada con los refulgentes colores del arco iris” (81). Otro caso semejante lo constituye el de San José, el séptimo de la cordelada de hijos, el cual “Se llamaba así, San José, tal y conforme lo aseñalaba el santoral del almanaque Bristol” (83). Este hijo afirmaba que “a él le correspondía arrogarse la patente de santo milagroso y así la gente iba a tener, a través suyo, los prodigios de Dios al alcance del bolsillo y si mucho apuraban también al fiado que ya era una costumbre” (83).

Vemos que la narración, a través de los mecanismos del humor, traslada el bautismo católico de su doctrina originaria al campo de la carnavalización, pues se aplica sobre ella una interpretación heterodoxa, terrena y paródica de los sacramentos de la Iglesia. San José

se identifica con el simbolismo cristiano de su nombre de bautismo, pero ejerce sobre este una lectura desde códigos culturales populares: lo asocia a la superstición de los milagros⁸¹ y a la comercialización de tales dones, tal como ocurre en oficios como la curandería, propio de contextos populares. Podemos afirmar, entonces, que los Guzmán interpretan las indicaciones del discurso religioso bajo sus propios términos culturales, de modo que sus mismas personalidades corporizan una lectura alternativa y carnalizada del dogma católico.

De manera complementaria, podemos mencionar también que los mecanismos de la profanación carnavalesca se han puesto en marcha, dado que con nombres propios de la tradición cristiana se bautiza a descendientes de esclavos cuyos rasgos de personalidad, en muchas ocasiones, distan de los valores a lo que alude la fe católica. Algunos de los hijos que pueden ilustrar la persistencia de esta especie de *leitmotiv* son los siguientes:

1. “Espíritu, el sexto hijo, que se entregó de lleno a los ceremoniales de santiguador, oficio que él mismo se había atribuido porque pensaba que dicha ocupación de birlibirloque iba en consonancia con su nombre etéreo” (83).
2. “Santiago nunca se dio cuenta que su nombre llevaba el predicativo de santo. Entonces, libre de remordimientos y feliz de la vida se dejó arrastrar por los vendavales de la perversidad” (84).
3. “Antes de aprender a deletrear el silabario, Jesucristo, el veintiuno en la retahíla de hermanos, ya se había vuelto un empedernido fumador” (86).

⁸¹ La frontera entre religión y superstición es bastante tenue, lo que explica que muchas prácticas religiosas se tiñan de creencias ajenas a la estricta fe católica. María Moliner, en su *Diccionario de uso del español* (2007), define a la superstición como “creencia en alguna influencia no explicable por la razón en las cosas del mundo”, lo que abarca también el fenómeno religioso (citado en Martínez Gil 2016: 327).

Espíritu, San José, Santiago y Jesucristo son bautizados con estos nombres para generar con ello una contradicción, un rebajamiento, pues aluden a la beatitud, pero sus personalidades refieren a la práctica profana del santiguador⁸², el vicio del fumador o la perversión. Es decir, hay una desacralización de los símbolos sagrados. Sin embargo, consideramos que la experiencia religiosa no es anulada de la trama novelesca: no se trata de un discurso disidente ni apóstata, sino de una interpretación de lo religioso desde la experiencia popular, lo cual se traduce en el hecho de que los mismos personajes encarnan estas creencias, pero desde una frontera cultural.

En efecto, el bautismo representa la inscripción simbólica de los personajes en la esfera del catolicismo, pues definitivamente son cristianos. No obstante, al mismo tiempo, solo por citar como ejemplo el caso de San José y el de Espíritu, nuestros personajes entienden el cristianismo a su modo, dado que el ejercicio de oficios como el de obrador de milagros o el de santiguador indica que estas costumbres se inscriben dentro de las prácticas y creencias cotidianas del pueblo. Son prácticas, además, hermanadas con la brujería, lo que nos recuerda el legado cultural afroperuano. En consecuencia, si el discurso religioso colonial descalifica a lo negros cimarrones en ciertos pasajes de la novela, con expresiones adjetivas propias del discurso religioso —basta con recordar aquella que los indica como asaltantes “a quienes Dios les había negado el alma” (41)— queda en evidencia la pretensión del relato de desmitificar tal descalificación, en tanto lo religioso pasa ahora a formar parte integral del acervo vital de lo popular. Se ha producido, por lo tanto, un proceso de sincretismo cultural en beneficio del hombre afrodescendiente.

⁸² Hay que reparar en que Espíritu no se había recibido bajo la orden de sacerdote. En consecuencia, su oficio de santiguador lo ejerce de manera informal y contra todo dogma de la Iglesia.

Esta desmitificación es propia del carnaval y debe ir hermanada de un proceso reivindicación de lo bajo o pedestre. Al respecto, consideramos que la familia Guzmán es un espacio discursivo donde se manifiesta una reivindicación de lo rebajado y subalterno. Esto lo podemos observar en la identidad de “músicos diablos” que adquieren estos personajes hacia los capítulos finales de la novela. Efectivamente, tras su paso por la capital, los miembros de la familia Guzmán terminan siendo vestidos como músicos de banda popular. Al son de diversos temas musicales tradicionales —destaca la famosa marinera “Huaquero viejo”— así como de otros tantos temas improvisados gracias a su creatividad natural, recorren pueblos de la costa y sierra de país.

Insistamos en que los personajes son continuamente identificados, debido a su aspecto, talante y color de piel, como “músicos diablos”⁸³. En Sondondo, por ejemplo, cuando los habitantes del pueblo observaron por primera vez a esta banda itinerante, huyeron espantados “hacia los cerros, dejando el caserío convertido en un cementerio” (253), pues nunca habían visto a una persona de raza negra. Tras una demostración de verdadera música popular por parte de la Bartola y compañía, retornan a la plaza para dar inicio con la fiesta, de modo que “el despliegue desaforado de los músicos producía en la gente un encandilamiento” (254). Luego se afirma que “[los campesinos] miraban abstraídos a cada músico, a cada instrumento, y entonces se sentían orgullosos de contar para la fiesta de patronal con un regimiento de instrumentistas cuyo zorongó estremecía todos los ámbitos, como nunca se había visto” (254). Los Guzmán pasan, en consecuencia, a formar parte constitutiva de fiestas tradicionales que celebran los habitantes de las diferentes provincias

⁸³ No olvidemos, tampoco, que esta es una de las ideas que giran en torno al título del relato: *Crónica de músicos y diablos*.

de nuestro país. La novela logra así, al narrar una situación inusual pero perfectamente posible, una representación más rica y compleja del mosaico cultural peruano⁸⁴.

Volvamos a la asociación entre la imagen del músico popular y aquella del diablo. En el capítulo “Los músicos de Cahuachi”, se relata la llegada de los Guzmán, ya convertidos en una banda de músicos con trayectoria y cierta fama, a su tierra natal, Cahuachi. Su arribo es descrito como el momento del “fin de los tiempos”, “el juicio final” y ellos son adjetivados como “los jinetes del apocalipsis”:

“Se trataba de un vivo resplandor que no tenía paralelo en el recuerdo de todas las ocurrencias extraordinarias que habían acontecido en Cahuachi desde el tiempo de los gentiles. Era un relumbre tan enceguedor que en aquel momento a nadie, entre los pobladores del caserío, le quedó un ápice de duda de que dicho acontecimiento tan singular no podía ser otra contingencia que los consabidos relámpagos del apocalipsis que preludivan la llegada del fin del mundo” (227).

Los eventos del fin del mundo se relacionan, en la mentalidad cristiana, con la tragedia, el caos y el terror, pero también con el inicio de una nueva era de armonía y paz para los elegidos⁸⁵. Los Guzmán, en este entramado bipolar de significados, se relacionan con ambos sentidos. En principio, su vínculo con lo apocalíptico se establece por su asociación simbólica con el diablo que el discurso colonial les ha asignado y que el

⁸⁴ Este mosaico se torna más interesante si tomamos en cuenta que Gumersindo, aunque de raza negra, está emparentado con Julio Guzmán, uno de los más poderosos terratenientes de Santa Lucía. Su hijo Óscar, “mozo medio rubión” (255), era ahijado de Augusto B. Leguía. Los Guzmán lo conocen en Sondondo, en plena fiesta patronal. No cabe dudas de que Martínez pensaba en un país donde todas las sangres se conectaran por el desvarío impredecible del destino.

⁸⁵ Hay que tomar en cuenta que estos elementos de la mitología cristiana implican dos polos. Por un lado, aluden a la tragedia previa al fin de los tiempos (tres de los caballos del apocalipsis se relacionan con la muerte, la guerra y la hambruna). Por otro lado, el fin de los tiempos se vincula al fin del desorden y el caos en el que vive la humanidad (el caballo blanco simboliza la victoria).

poscolonial ha recogido, asunto que, como hemos visto, la novela se encarga de remarcar. En ese orden de ideas, el narrador se encarga de asociar la alusión demoniaca y apocalíptica con una especie de pulsión cósmica y telúrica que emana de la música de los Guzmán, la cual está llena de vida y despierta temor. Así, la tierra se remece desde sus cimientos cuando Bartola y sus hijos, los músicos diablos, tocan sus instrumentos, pues fueron capaces de dar un “guapido eléctrico que abrió los cielos de Pisco en dos” (210), o también se relata una escena en la que Gumersindo inicia una melodía golpeando “el suelo dos veces, con tanta fuerza que remeció la tierra igual que un temblor” (211).

De este alarido cósmico, el cual nos hace pensar también es una especie de comunión que establecen los personajes con el universo a través de su música popular, brota la más grande expresión que puede ofrecer un ser humano: el amor. Hacia el final de la novela, como ya lo hemos mencionado anteriormente, relata el narrador que Bartola, tras finalizar la fiesta patronal en honor a la virgen de Asunta, se percató de la presencia de “dos demonios más” en su banda, “dos demonios brotados de las tinieblas” (264). Y grande fue su sorpresa cuando cayó en cuenta de la razón:

“Cuando bajaban por Toro Muerto hacia el valle de Nazca [...] recién quedó claro lo que había ocurrido. El trabucazo del amor no solo había hecho mella en Santiago y Toricha Quispe; de un modo misterioso, Jesucristo, el tamborilero endemoniado, aparecía acompañado de Santusa Huamán, la más linda escorzonera de Sondondo” (264).

Fue esta misma pulsión de amor la que unió a Bartola y Gumersindo, pilares de la familia. Es también esta misma pulsión de amor la que refuerza el sentimiento de solidaridad y comunidad que definen el núcleo familiar de los Guzmán. En consecuencia, lo demoníaco adquiere, por medio de procesos carnavalescos, nuevos sentidos que conducen a una

subversión del discurso hegemónico oficial y la reinención de la imagen del sujeto popular afroperuano en la novela. El sujeto afrodescendiente, en consecuencia, es convertido en una posibilidad, en la imagen de una comunidad unida, armonizada con su medio y capaz de albergar en su corazón —asunto inusual en nuestros días— un sentimiento tan noble y esencial para la vida como el amor. Adquiere, por otro lado, gran representatividad en el mundo popular, dado que, en su función de músicos itinerantes, los personajes recorren pueblos, haciendas y caseríos para animar fiestas y otras actividades tradicionales de los habitantes de la costa y sierra del Perú. Podemos decir, entonces, que enriquecen el universo cultural peruano con su identidad. Los Guzmán, de algún modo, simbolizan la maravillosa y fructífera adaptación que la población afroperuana ha tenido que atravesar en el conflictivo derrotero de nuestro país.

2.4.3. La parodia de las jerarquías sociales: vanidades degradadas

Crónica de músicos y diablos es una novela plena de imágenes desmitificadoras del orden imperante. Estas se presentan alegremente a través de la carnavalización de diversos tipos de jerarquías sociales, sean estas de orden religioso, político o de clase. Dado que el análisis de la representación paródica del poder político y la profanación carnavalesca del discurso religioso lo hemos desarrollado en los apartados anteriores, en este análisis más bien vamos a afinar nuestra mirada solo en un tópico que caracteriza a la novela: la degradación de las jerarquías sociales que definen la identidad de los sujetos de poder.

Ya desde el inicio de la novela se describe la importancia que adquiere la posición social y el origen de casta en una sociedad tan jerarquizada como la peruana. Así, los personajes que ostentan algún tipo de poder no solo se enorgullecen de tal condición, sino

que experimentan un goce social que el narrador se esfuerza por describir en tono burlesco y desmitificador. Por ejemplo, en los inicios de la Colonia, se afirma que “los conquistadores oficiaban esmeradamente como los empinados señorones de la existencia terrenal” (Martínez 1991: 21), e incluso, de Pedro de Guzmán, antepasado común de la familia Guzmán, se señala que “era un hijodalgo español tangible y de legítima estirpe, y si quedaban dudas, estaba dispuesto, de buen talante, para que cualquier entendido en genealogía le sopesara los compañeros ⁸⁶ con ambas manos” (21).

En la esfera de poder religioso ocurre algo semejante, pues los representantes de la Iglesia asumen que se les debe respeto, sumisión y loa. Es el caso de la autoridad religiosa de Sondondo, pueblo al que la jurisdicción evangélica le prohibió contar con padre para la fiesta de la virgen Asunta. Este castigo se le aplicaba a la comunidad, “en tanto dicho pueblo aprendiera a tratar al sacerdote como a gente, y a cuerpo de rey, con banquete del día, tal cual se estilaba en otras comarcas” (255).

Esto es relevante, pues expone que las jerarquías sociales que organizan a la sociedad destilan, por voluptuosa vanidad, la idílica y aristocrática creencia de que el poder le corresponde a la clase dominante por derecho propio. Así, como ya hemos visto, no es de sorprender que el poder decisorio, represivo y punitivo de las autoridades sobre las masas de peones durante las protestas campesinas en Parcona se justifique merced a una “superioridad superior, carajo” (104); del mismo modo, a los rebeldes cimarrones de la época virreinal se les niega la capacidad de autogobernarse, “como si ellos, los cimarrones sin moral ni gobierno, pudieran hablar derechamente de la justicia digna que honraba al género humano” (41).

⁸⁶ Se refiere a los testículos.

En ese contexto, para entender el modo en que la narración degrada esta vanidad y apariencias de casta, podemos acudir al carnaval. La categoría bajtiniana de la *excentricidad* nos ayudará a comprender este mecanismo de convulsión social. Como hemos visto, consiste en una “violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual” (Bajtín 1993: 184). Así, se producen relaciones simbióticas de cuerpos conceptuales pertenecientes a polos opuestos, los cuales confluyen para trasgredir el *statu quo*: “Todas las imágenes del carnaval son dobles: reúnen en sí ambos polos del cambio y de la crisis” (184). El nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición, el elogio y la injuria, lo alto y lo bajo, la estupidez y la sabiduría son imágenes propias del carnaval.

Un par de escenas que ilustran esta dinámica de imágenes polarizadas las encontramos en el capítulo “Esclavos y cimarrones I”, cuyo contexto histórico es la rebelión del palenque de Huachipa, un momento de crisis en el orden virreinal. En sus páginas se narra la historia de don Próspero Rizo Patrón, “uno de los encomenderos más poderosos de Lima” (Martínez 1991: 43). En su nombre, claramente se han simbolizado sus riquezas materiales y su poder social, pues se trata efectivamente de un rico “patrón” en cuyas tierras “nadie se atrevía ni siquiera a pisar encima de su rastro” (43). Como parte de su discurso cuestionador del poder, la narración pone en marcha mecanismos de carnavalización de las jerarquías sociales sobre la base de la injuria y el elogio de este personaje, es decir, bajo el mecanismo de la *excentricidad*. Así, mientras se relata cómo los cimarrones rebeldes lo secuestran y castran aviesamente, se intercalan un conjunto de cumplidos sociales hacia el encomendero:

“[...] a don Próspero Rizo Patrón que también tenía minas de oro en Nasca, le emascularon limpiamente las gónadas igual que a un verraco rompe chiquero. [...] En seguida, para ponerlo a salvo de la queresa corruptora le embutieron expeditivamente un puñado de ceniza en las talegas vacías, de manera que don Próspero Rizo Patrón, terrateniente en Lima y minero

en Nasca, sin habérselo propuesto quedó convertido en un hombre con unos capachos dignos de lucirse, con indumentaria adrede, en los salones más pretenciosos de la Ciudad de los Reyes. Provisionalmente, mientras le duraba la convalecencia, tuvo el orgullo de llevar puestas unas reverendas criadillas de otro lote que además le salvaron de los riesgos de la mosca gusanera” (43).

Se trata de una escena rica en parodias, degradaciones, dobles sentidos y risa carnavalesca. Podemos empezar señalando que se ejecuta en ella la degradación de las jerarquías sociales a través de la profanación de la masculinidad y la autoridad de don Próspero, el sujeto de poder. Resalta, sin embargo, que se trata de una castración casi amena, plena de comicidad carnavalesca. Es por ello que este acto de agravio no se reduce a ser un escarnio injurioso y de vindicación, sino que presenta una naturaleza más profunda: la risa y el humor desbordan el mundo representado, de manera que esta cruda agresión se diluye graciosamente gracias al delirio festivo del carnaval. Ello nos permite acceder a una representación más amplia de la naturaleza de las jerarquías sociales, la cual, con la castración, es desnudada de todo símbolo fálico de poder y se le presenta en su esencialidad: como pura vanidad y apariencia.

Es por esta razón que la narración destaca que don Próspero, pese a haber sido mutilado, puede aún experimentar el goce de las apariencias sociales, ya que se convirtió en un hombre “con unos capachos dignos de lucirse, con indumentaria adrede, en los salones más pretencioso de la Ciudad de los Reyes” (43). El sujeto dominante se regodea entonces en su jerarquía social y en su propio uso del poder. Goza del lugar preponderante que ocupa dentro de la sociedad. Pierde su individualidad y solo experimenta el mundo en cuanto posee poder sobre los demás. Hacia el final de su historia, se narra cómo don Próspero sufre una metamorfosis física producto de la castración, es decir, empieza a engordar a causa de la falta

de hormonas masculinas, convirtiéndose en un hombre manso e inofensivo que centra su experiencia vital en el goce. A partir de ese momento, “don Próspero Rizo Patrón vivió encantado con las atenciones que le brindaban los siervos que lo rodeaban; pero más contento aún con la índole pasiva de su naciente felicidad” (44). El poder que otorga las jerarquías sociales se reduce, por tanto, al placer de la vanidad y las apariencias.

Esta historia no es la única que desnuda la naturaleza de las jerarquías sociales. El relato de María Isabel Saldívar de Osambela es quizás más sugerente y revelador. Se trata de una escena grotesca por excelencia, la cual trata sobre la agresión sexual que padece esta mujer a manos de los esclavos cimarrones, escena descrita, sin embargo, bajo los mismos mecanismos de injuria y elogio que vimos en el caso anterior.

“Así fue cómo, lejos de la menor condescendencia y en contra de los cánones del candor sublime, la violaron a boca de jarro a doña María Isabel de Saldívar de Osambela, soberana mujerona, exuberante de atributos benditos, porta estandarte mayor en la procesión del Santísimo y esposa legítima de don Antonio de Osambela, hacendado de Vitarte y miembro edilicio del municipio de Lima. Ocurrió entonces que los cimarrones destrabaron sus tarugos vivientes y golosamente estropearon las delicias que florecían en la mentada dama de alta alcurnia. Actuaron con tanta malevolencia y satanería, ayudándose los muy depravados con los chirimacos de la arrechura y el santolino de la apetencia, que luego le pegaron para siempre, a tan ilustre señora, el vicio incurable de la ardencia infinita. Desde aquella fecha infausta, doña María Isabel de Saldívar de Osambela pasaba el día entero a buen recaudo en su heredad conyugal, pero cada instante, dale que dale con el cominillo del apetito carnal y humedeciéndose con la aguadiza de la lubricidad” (41).

A los ojos de la opinión pública contemporánea, en un contexto de reivindicación femenina y lucha contra la violencia hacia la mujer, esta escena puede resultar, por lo menos, cuestionable. Y, efectivamente, hay algunas razones que se pueden esgrimir. La descripción

de una agresión sexual cuyo efecto resulta ser el goce de este acto por parte de la mujer cae, bajo un rápido análisis, en un par de estereotipos bien marcados. Por ejemplo, se observa que la escena insiste en la idea de la desbordante sensualidad y potencia sexual del sujeto afroperuano. Así mismo, se sugiere el hecho de que una agresión de este tipo puede generar placer solo por provenir de un sujeto masculino dotado de cierta fogosidad y virilidad sexual. Lo cierto es que Martínez, pese a su enorme contribución en la reivindicación de la imagen del sujeto afrodescendiente del Perú, no ha sido siempre capaz de liberar a sus personajes de algunos de estos estereotipos. Al respecto, Jorge Valenzuela, en un interesante análisis sobre *Canto de sirena*, sostiene que, en la construcción de Calendario Navarro, subyace cierta ideología colonial que perpetúa la sexualización bajo la cual se ha ideado a los personajes de este relato, en cuanto

"La búsqueda instantánea del placer, la consumación irresponsable del acto sexual inducido por el goce egoísta, arroja al sujeto hacia una dinámica que busca solo realizarse en el presente. En el caso de Calendario Navarro, equivale a cerrar los ojos al futuro y obturar cualquier posibilidad de desarrollo" (2006b: 204).

En *Crónica de músicos y diablos*, creemos ver una superación de la representación de la sexualidad en comparación a *Canto de sirena*. Aunque la representación de lo popular y lo negro sigue asociada a la potencia sexual, esta vez la novela busca establecer una comparación metafórica respecto al poder represor, el cual se figura como estéril y autocomplaciente. Así mismo, la vitalidad sexual se relaciona a la fertilidad, y a la idea de comunidad y familia. Por último, insufla al hombre popular una conexión cósmica con la naturaleza, tal como vimos en el apartado sobre la parodia del poder político. No obstante, la escena de María Isabel Saldívar de Osambela tiene una naturaleza distinta difícil de digerir a

causa del móvil de la violación. En ese contexto, nos surge la pregunta acerca de las motivaciones del narrador al construir, a partir de esta escena en análisis, este escenario tan polémico y creemos que podemos ensayar una respuesta sobre la base del carnaval.

En efecto, en la escena citada, es notorio el tono irreverente y colorido con que la narración aborda el acto de agresión sexual. El carnaval es así. Nos encontramos en un mundo fuertemente carnavalizado en el que se transgreden los límites del orden ético y moral que dan sentido a la convivencia social. Se trastocan así las normas del buen sentido común y se lleva al límite lo que se experimenta como cotidiano. En consecuencia, lo que tenemos, en estas líneas, definitivamente es una escena en la cual el humor insufla otra vida al mundo representado; a partir de ello, se destruye el orden sedimentado de la sociedad, pero también se le renueva y revitaliza. Como afirma Bajtín: “El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular” (Bajtín 1998: 17). En cambio, la risa popular del carnaval “[...] destruye la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades” (50).

Es precisamente eso lo que ocurre con doña María de Saldívar de Osambela, pues la descripción de la agresión sexual deviene en jocosa bajo el influjo de la risa del carnaval. En su sola imagen se articulan los mecanismos de injuria y elogio propios de la categoría de la *excentricidad* antes descrita, ya que, mientras se relata la agresión física, siempre en un tono alegre lleno de dobles sentidos, se describe continuamente los atributos de clase de la familia a la que pertenece la señora: “[...] soberana mujerona, exuberante de atributos benditos, porta estandarte mayor en la procesión del Santísimo [...]” (Martínez 1991: 41). La representación

carnavalesca del mundo se agudiza aún más, dado que parte importante de esta parodia a las jerarquías sociales lo constituye la reacción del esposo, quien, al no poder satisfacer las necesidades sexuales de su mujer surgidas luego de la agresión, él, Antonio de Osambela, “regidor del ayuntamiento de la Ciudad de los Reyes, tuvo que resignarse a la desgracia y él mismo, por iniciativa propia, como buen cristiano caritativo, aunque soterradamente, tenía que buscarle a su mujer garañones que tuviesen las gónadas lustrosas y bien rayadas [...]” (41). Tal visión e inversión cómica del orden social y de la moral religiosa es digna de la tradición de Bocaccio y Rabelais.

A decir verdad, la sugerencia de que doña María de Saldívar descubre los placeres carnales a causa de este violento encuentro y solo después de este —y no en el lecho matrimonial con su marido— es bastante fuerte. Consideramos que este hecho constituye una representación burlesca del poder oficial, específicamente de sus costumbres morales y éticas. En efecto, el goce desbordado de doña María solo se justifica para su esposo —quien a final de cuentas representa al orden establecido y hegemónico—, debido a la “enfermedad cimarrona” que le contagiaron los esclavos, por lo cual su mujer, al presentar un hondo y continuo deseo sexual, estaría sufriendo, mas no gozando.

Esto constituye a todas luces una burla transgresora a los preceptos morales de la época. Lo interesante es que este proceso se realiza desde sus propios códigos sociales. Nos explicamos: la narración sugiere, con cierta hilaridad, que doña María de Saldívar pasa a convertirse en un sujeto social, una mujer, que puede experimentar y gozar del placer sexual. No obstante, en un contexto marcado por las pautas morales y religiosas de la Colonia, no puede expresar ello libremente, por lo que lo oculta y, en una pícaro burla paródica de estos preceptos, su entorno social culpa de estos fuegos carnales al sujeto subalterno, valga decir, los negros. De este modo, puede seguir disfrutando de los placeres que, en principio, le

estaban prohibidos. En ese sentido, la risa libera tensiones sociales no solo de clase, sino también de género, pues de ello inferimos que esta inversión carnavalesca del orden hegemónico permite también la liberación sexual del género femenino.

Por supuesto, no se trata de un caso aislado. A lo largo de la novela, la narración introduce diversos personajes femeninos que disfrutaban de este goce liberador. Por ejemplo, algunos siglos después, en la misma línea argumentativa de los “Esclavos y cimarrones”, la narración introduce la historia del esclavo Miguelillo Avilés y su ama, doña Epifanía del Carmen, única y aristocrática dueña de la hacienda y ranchería de Cahuachi. Ya Roland Forgues anunciaba, en 2009, la ruptura de los estereotipos de género que representa este personaje, pues se trata de una mujer “dueña de hacienda que asume el rol social tradicionalmente reservado al varón”, quien, además, “en clara oposición a los valores cristianos, asume su sexualidad como goce y con gentes que no son de su condición” (Forgues 2009: 131). Por ello, de la manera más natural, se describe cómo doña Epifanía se entrega a la exploración y el disfrute sexual con Miguelillo Avilés, alejándose de todo tipo de descripción pornográfica superficial. Por el contrario, la narración se sumerge en dulces pasajes eróticos que infunden vida y color:

“Pero Miguelillo Avilés no estaba soñando cuando vio el resplandor del vellocino de oro al alcance del brazo y se puso a desenredar la llamarada de hebras. No estaba soñando porque sus manos sintieron la carnosidad de la fruta, una delicia húmeda que no olía a fruta sino a la fragancia ardorosa del ramillete de Constantinopla” (Martínez 1991: 242).

Somos conscientes de que esta lectura puede resultar un tanto polémica. Queremos aclarar, sin embargo, que no se trata de una celebración al ultraje y la violación. Se trata de un relato que parte de una situación histórica documentada, pero cuyo mundo representado,

ficcional, se basa en relaciones jerárquicas de poder que han sido carnavalizadas. Por lo tanto, en este mundo representado, la risa perturba el orden habitual de las cosas y nos ofrece imágenes grotescas e hilarantes. ¿Qué puede ser más carnavalesco que un poderoso hacendado colonial procurando satisfacer el placer de su esposa, ardiente de deseo, para lo cual recurre a esclavos físicamente dotados, transgrediendo de ese modo toda etiqueta social y toda moralidad religiosa?

2.5. Las tensiones carnavalescas entre discurso hegemónico y discurso popular

En este apartado, haremos un análisis que nos permita acercarnos a las tensiones entre discurso hegemónico, representado por la cultura letrada, y el discurso popular. En este contacto, creemos ver una representación carnavalesca de los presupuestos epistemológicos que sustentan ambos discursos, lo cual no se resuelve en un enfrentamiento excluyente, sino en relaciones dialógicas que favorecen y revitalizan la mirada desde lo popular.

Veremos en este análisis el funcionamiento de la categoría de las *disparidades carnavalescas*, pues, de acuerdo con la teoría de Bajtín, se asocian principios opuestos relativos al conocimiento, representados, en el relato, en las relaciones entre el saber científico y el popular. Esta articulación de saberes configura las identidades de los personajes principales, los Guzmán, quienes personifican a sujetos fronterizos que, gracias a esta versatilidad en su *saber y saber hacer*, pueden servirse de la naturaleza para sobrevivir al gran viaje de Cahuachi hacia Lima por senderos desolados y agrestes⁸⁷. Carrillo Jara,

⁸⁷ Como ya se ha indicado, este viaje es realizado por la familia con el fin de tener un encuentro con los representantes del gobierno peruano.

interesado en estudiar las identidades fronterizas de los personajes de la novela, afirma lo siguiente:

“Este ir y venir entre disímiles sistemas culturales, que se acentúa durante la experiencia migrante, nos confirma que los Guzmán construyen su identidad en un entre-culturales, en una frontera que les permite el empleo de los símbolos de dichos sistemas” (2010: 141).

Empecemos teniendo en cuenta el conocimiento vertido en las enciclopedias. Este es uno de los logros del pensamiento científico, cuya esencia se encuentra en marcada oposición al pensamiento popular debido a lo estricto de su método, a su sistematicidad y objetividad. Representa, en cierto modo, el éxito de la cultura letrada en el proceso de comprensión de la naturaleza del universo por parte del hombre civilizado. *Crónica de músicos y diablos* presenta diversas referencias que aluden a este tipo de discurso, el cual es sometido a procesos de carnavalización desde la mirada de la cultura popular.

Resulta interesante, en este punto, considerar al ya referido almanaque Bristol usado por la familia para enterarse del santoral católico a fin de bautizar a sus hijos según su fecha de nacimiento. Lo curioso de esta publicación es que se ha caracterizado siempre por abordar temas en los que el conocimiento científico y las creencias populares entran en un contacto casi místico: predicciones del tiempo y mareas para cada mes del año, recomendaciones para la pesca y la siembra según las predicciones del clima, el santoral católico, fechas de eclipses, fechas auspiciosas para emprender un negocio u otra acción según la influencia favorable de los astros, el horóscopo, chistes católicos, días recomendados para cortarse el cabello, tiras tragicómicas, entre otros tópicos, son recogidos en esta publicación. En ese sentido, se le ha empleado en un contexto que, pese a sus abundantes referencias a la cultura letrada, tiene una orientación marcadamente popular.

Usar el almanaque, de alguna manera, constituye una forma alternativa de acceder a información valiosa para sus usuarios⁸⁸. La referencia que hace la novela a esta publicación, por lo tanto, no es casual. Permite reforzar el vínculo carnavalesco entre cultura letrada y cultura popular, corporizados ambos en personajes capaces de manejar los códigos de ambas esferas de cultura. En ese sentido, respecto al bautismo carnavalesco de Quintín, primer hijo de la pareja, se le bautizó según el santoral del almanaque “porque así no le cambiaban la estrella que debía alumbrar su destino” (Martínez 1991: 80), lo que indica que ciertas prácticas religiosas y populares pueden también sustentarse en la práctica letrada de la lectura⁸⁹. Sirve como soporte de transmisión complementario al de la oralidad, propio del conocimiento del pueblo.

La referencia a los conocimientos brindados por el almanaque no es la única. En efecto, en diferentes escenas, se ilustra el modo como los Guzmán acceden a gran cantidad de conocimiento que es propio del mundo de las ciencias, pero desde una experiencia alternativa que parodia los procesos del método científico. Se tratan estas de formas intuitivas y naturales de experimentar el entorno, de modo que pueden afrontar el mundo con perspectiva de entenderlo. Se puede citar el caso de Calisto, quien...

⁸⁸ El editor de la edición colombiana, Mario Jursich, afirma que el éxito centenario de la publicación radica en que “ha servido de herramienta de alfabetización de las zonas rurales” y añade que “es fundamentalmente un resumen de conocimiento útiles, lo que en la época se consideraba que una persona con un mínimo de instrucción debía saber para cumplir con una serie de labores” (citado en Sulbarán 2017: párr. 19-20).

⁸⁹ Jesús Santisteban, en una breve nota del diario *Los Andes*, señala que el hombre del campo andino —se refiere específicamente a las poblaciones peruanas— ha aprendido a interpretar las señales de la naturaleza como modo de subsistencia. Pero también, añade, “se apoyan en datos y predicciones —no de institutos meteorológicos cuyas observaciones incomunicables casi siempre buscan resultados estadísticos—, sino en el almanaque Bristol”, el cual es responsable del “uso de nombres de personas en aplicación del santoral en oportunidad del bautismo. Crispulo, Etéreo, Terencio, Antelmo. Nadie conoce un gringo llamado Urbicio” (sic) (Santisteban 2011: párr. 5-6).

“Nada más que guiándose por el palpito y por las corazonadas se convirtió en un verdadero experto en cuestiones náuticas. Sin haber abierto nunca un atlas geográfico, ni cosa por el estilo, llegó a la conclusión de que en la oscuridad de los tiempos Cahuachi había estado en el fondo del mar” (84).

No encontramos, por lo tanto, frente a un brote espontáneo de conocimiento, sin necesidad de que los personajes hayan realizado estudios de ningún tipo ni la mediación de libros ni enciclopedias, lo que les permite entender el mundo con la sola aplicación libre de su intelecto natural y de su intuición. Así, por ejemplo, la familia entera corrobora por sí misma la redondez del planeta, entendiendo...

“[...] en el terreno real y palpable que efectivamente la tierra era redonda, tal y conforme lo afirmaban los silabarios de colores y los libros intrincados de la geodesia, y que por lo consiguiente daba vueltas, así como lo habían sostenido obstinadamente los andarines de la antigüedad” (137).

Intuyeron también los principios prácticos de la geometría, de la cual Atanasio “imaginaba que su aplicación práctica era como un salto con garrocha que se comía de un aventón distancias de siete leguas” (140). A su turno, Jesucristo, el vigésimo primer hijo, al ver absorto la límpida superficie de la llanura de arena, sintió a su vez un impulso ardiente, “la tentación de algo que lo empujaba por dentro”, por lo que se apeó de su burro “se arrodilló en tierra y escribió con el dedo sobre la superficie virgen: poesía” (140).

Ciencias como la geometría y la geografía, artes como la poesía y el conocimiento técnico para la pesca⁹⁰, el nivel de complejidad del conocimiento al que pueden acceder los

⁹⁰ La capacidad de manipular saberes propios de la cultura letrada también permite a los miembros de la familia sobrevivir a la naturaleza agreste, como ocurre al inicio del viaje que emprenden a pie por toda la costa peruana, cuando Atanasio y Calisto “terminaron inventando el espinel de los setenta y siete ramales que tal

Guzmán no se ve limitado pese a su no pertenencia a la esfera de la cultura letrada. La carnavalización del método científico se agudiza aún más debido a que la adquisición de este conjunto de saberes se produce por una complicidad casi cósmica entre el hombre común y la naturaleza.

Por otra parte, resulta interesante que no se produzca ningún conflicto entre ciencia y conocimiento popular. En ese sentido, la esfera de las creencias populares también juegan un rol importante en la cosmovisión de los personajes, como ocurre en la escena de la crisálida, de la cual se cree que puede orientar el viaje, o como sucede en las breves discusiones sobre medicina popular: tras el recorrido de la familia por la Pampa de los Mocos, los Guzmán se vieron afectados por la correntada glacial que cubría el lugar, por lo que Rodolfo “recurrió a su atributo de mano santa y repartió, señalando con el dedo, el conjuro certero contra la pulmonía fulminante” (141). Gaspar añade que “La pulmonía no se cura con cacana de gente como la mordedura de víbora [...] sino con mierda de chanco” (141-142). Los Guzmán representan una fiesta carnavalizada en la que cultura popular y el conocimiento de las ciencias se armonizan y se corporizan en los mismos personajes, los cuales se vuelven capaces de recorrer, comprender y enfrentar el mundo a partir de la aplicación que pueden hacer de ambas esferas del conocimiento humano.

En otras ocasiones, el conocimiento desborda la lógica natural de las cosas e inunda el discurso del conocimiento científico con ideas que rozan lo real maravilloso. Por ejemplo, Atanasio, el noveno de los hijos de la familia, se dedica a crear inventos inverosímiles o modos de dar solución a problemas cotidianos: “Inventó el modo de remendar con hilo y

solo con verlo cualquier se convencía que de una sola tendida dicho aparejo era capaz de retener en sus tentáculos a un cardumen entero de peces” (Martínez 1991: 132). Esto les ayudaría a abastecerse de alimentos durante el trayecto.

aguja los huecos de las vasijas de peltre o latón, de arcilla o manteca. Inventó cómo amarrar un potro donde no había ni árbol ni estaca, en el puro y mero suelo” (83). Más adelante, se dice de él: “Inventó el método para madurar plátanos verdes el mismo día. Inventó también nuevos especímenes: el sapo fumador y la víbora achirohada con dos cabezas (83-84). Es decir, el conocimiento producto de su invención escapa a la lógica común y a la estricta racionalidad del pensamiento, pero se instala con facilidad en la vida cotidiana del hombre de la costa peruana, naturalizando así lo maravilloso⁹¹.

En conclusión, este conflicto entre cultura popular y cultura letrada no es de naturaleza excluyente: ambas esferas sociales no se repelen irremediamente. Por el contrario, las relaciones entre ambos componentes son, a menudo, dialogantes. Los mismos personajes encarnan esta interacción, lo cual se observa en el modo en que conocimientos librescos y cultos, así como diversos saberes de orden popular se entrelazan. De este modo, se constituyen como sujetos fronterizos en quienes lo popular se manifiesta como una pulsión social que se revitaliza no en el aislamiento, sino en la interacción.

⁹¹ Esto nos recuerda un tanto a los principios de lo real maravilloso en la literatura latinoamericana. Algunas escenas de “Esclavos y cimarrones” también van por la misma senda, particularmente cuando se narra la huida de algunos de los esclavos tras la acometida del poder colonial sobre el palenque de Huachipa. El líder de la rebelión, Antonio Lucumí, ante tal situación, ordenó que cada cimarrón rebelde huyera como mejor pudiese y que “Aquellos que dominaban las magancias del cuerpo y del espíritu que disimularan donde mejor pudiesen convertidos en perro carachoso, en descalabrado burro viejo, en gallo chilposo, en gallina papuja, en pollo moquillento, en pájaro apeestado, en zorrillo, en muca, en gallareta azul” (Martínez 1991: 90). Las relaciones con *El reino de este mundo* (1949) de Carpentier también saltan a la vista.

CAPÍTULO TERCERO

CARNAVALIZACIÓN DE LOS GÉNEROS NARRATIVOS HEGEMÓNICOS EN *CRÓNICA DE MÚSICOS Y DIABLOS*

En el presente capítulo, nos encargaremos de realizar un análisis de las formas narrativas presentes en *Crónica de músicos y diablos*. Consideramos que la novela, como parte de su juego de referencias paródicas en torno al discurso hegemónico, se sostiene en un constante diálogo con manifestaciones narrativas predominantes a las cuales carnavaliza y parodia. Para el correcto desarrollo de este estudio, nos será de utilidad acercarnos al concepto de sátira menipea⁹², el cual ha sido delineado por Bajtín como una de las primeras formas que dieron origen a la novela moderna. Su carácter transgresor y su capacidad para articular diferentes tipos de discursos constituyen un marco de referencia adecuado para abordar el estudio de *Crónica de músicos y diablos*, novela caracterizada por su carácter intertextual y su espíritu dialógico.

Para nuestros fines, realizaremos un análisis de los géneros narrativos hegemónicos con las cuales la novela entra en contacto. Nuestra lectura identifica dos niveles; el primero está determinado por las formas de la novela épica contemporánea, la cual insufla al texto ciertas pretensiones de totalidad. Esta aspiración se evidencia a nivel de la diégesis, cuyo

⁹² En *Problemas de la poética de Dostoievski* ([1979] 2003), Bajtín propone que uno de los primeros ejemplos de la novelización de la literatura se realiza bajo las coordenadas del carnaval, específicamente gracias a la influencia del género cómico-serio. De este se desprende el diálogo socrático, así como otras manifestaciones caracterizadas por el empleo de un discurso subversivo de formas y lenguaje extravagantes. Estos “géneros menores” fueron usualmente el soporte formal para el sustento de una noción socrática de la verdad, a saber, una verdad de naturaleza dialógica y conflictiva, opuesta a verdades absolutas y monologismos obtusos. Con el tiempo, estas formas literarias fueron pervertidas y sufrieron procesos de desintegración que dieron como resultado formas marginales nuevas que, no obstante, conservaron su carácter dialógico: la sátira menipea, el diálogo con los muertos, la diatriba, el soliloquio, entre otros, son algunos de los géneros más populares.

diseño en dos arcos argumentales pretende abordar largos siglos de la historia del país. Se busca, de este modo, evidenciar y saturar las grietas de la historia oficial.

Por otra parte, también es posible rastrear esta aspiración a la totalidad en el aspecto estructural de la novela. Desde esta perspectiva de análisis, proponemos que la narración se apropia, incorpora y transgrede, en un segundo nivel narrativo, un conjunto formas discursivas propias del discurso histórico hegemónico, particularmente la crónica en sus diferentes variantes: histórica, periodística, libro de viajes, así como el empleo de diversos documentos historiográficos reunidos en un grupo de paratextos. Ello, sumado a la presencia de algunos relatos populares, permitirá establecer un contrapunto entre historia oficial e historia popular en un debate que tiene como escenario discursivo las mismas formas del género narrativo.

3.1. Las formas carnalescas de la sátira menipea

Podemos decir, en términos generales, que la sátira menipea se define como un género⁹³ de gran plasticidad formal dotada de una considerable libertad para abordar

⁹³ Debemos de considerar que la idea de género que propone Bajtín es bastante amplia. Javier Huerta sugiere que “esta noción se eleva por encima de las tradicionales de *forma y contenido*, ya que es una entidad tanto formal como socio-histórica” (Huerta 1982: 146). En ese sentido, es comprensible que “el criterio preferible a la hora de clasificar o periodizar la historia literaria sea —para Bajtín— el asentado en la noción de género, frente a los criterios más aleatorios de corriente o escuela”, puesto que el alcance de estos muy limitado (146). En ese contexto, el autor ruso define a la menipea no a un canon establecido para estudiar la Antigüedad clásica, sino a un conjunto de características discursivas que constituyen la esencia básica de esta práctica literaria (Bajtín 2003: 200). De este modo, es posible entender que, en la actualidad, podamos encontrar diversos escritores con una fuerte tendencia a replicar los parámetros de este género, ya que su influencia ha trascendido periodos importantes como la Edad Media, el Renacimiento e incluso la Modernidad, todo con pleno conocimiento o no por parte del autor (166). Como veremos más adelante, este aspecto permitirá a los críticos identificar los rasgos discursivos de la menipea en el corazón mismo de la literatura latinoamericana.

cuestiones temáticas. Bajtín le atribuye hasta 14 rasgos, los cuales, debido a que están estrechamente relacionados, vamos a sintetizar en tres características relevantes⁹⁴.

La primera alude al despliegue de una gran capacidad inventiva que le permite al autor superar los límites historiográficos y formales de la épica clásica, así como reinventar y trascender el método dialógico socrático. Bajtín sostiene que se encuentra “libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de verosimilitud externa”, por lo que “se destaca por una excepcional libertad de invención temática y filosófica” (2003: 167). Ello, por supuesto, no implica un distanciamiento de la tradición literaria, sino un reposicionamiento del punto de vista del texto como artefacto de sentido que le permite al autor desmontar sus propios principios y resignificar sus funciones.

La segunda característica que deseamos resaltar es su relación con la verdad. La sátira menipea hace uso de una fantasía sin freno, lo cual no constituye un simple artificio extravagante. En efecto, en esencia, responde a estrategias para abordar intelectivamente la realidad. Se constituye, en ese sentido, como un método para crear situaciones inusuales y de gran excepcionalidad que pongan a prueba una idea filosófica o certezas consideradas absolutas. En palabras de Bajtín: “lo fantástico sirve no para encarnar positivamente la

⁹⁴ Estas características o rasgos no son excluyentes. Como afirma Bajtín, se trata de un género de gran unidad orgánica cuyos elementos presentan una “profunda integración interna” (2003: 174). En breves términos, las 14 características son las siguientes: 1) incremento del elemento “risa”; 2) libertad respecto a las limitaciones historiográficas y de género en comparación al diálogo socrático; 3) fantasía irrefrenable y cuestionamiento de la verdad hegemónica; 4) naturalismo de bajos fondos y grosero; 5) interés por debatir “las últimas cuestiones del mundo”; 6) importancia de la representación del infierno; 7) fantasía experimental; 8) experimentación psicológica-moral; 9) escenas de escándalos y conductas excéntricas; 10) uso habitual del oxímoron; 11) recurrencia a elementos de la utopía social; 12) uso de géneros intercalados; 13) pluralidad de estilos; y 14) referencia a temas de la actualidad cercana. Algunos de estos rasgos (1, 2 y 6) solo buscan diferenciar la menipea de otro género antiguo, llamado diálogo socrático, por lo que no resultan relevantes para el presente trabajo. Por otra parte, como hemos dicho, aunque nos interesa definir tres características, ello no implica que no estemos considerando las demás. Más que una selección, nuestro procedimiento ha sido el de sintetizar estos aspectos. Así, por ejemplo, el uso de géneros intercalados y la pluralidad de estilos tiene un estrecho y evidente vínculo, por lo que los asociaremos en nuestra explicación.

verdad, sino para buscarla y provocarla y, sobre todo, ponerla a prueba” (167). Insistamos en que el carácter de esta verdad no es privada ni individual: la sátira menipea no cuestiona a individuos particulares o un carácter humano específico, sino a una verdad que dé sentido a la realidad. Es por ello que suele definírsele como aquel discurso literario que se sustenta en la confrontación de las “últimas cuestiones del mundo” (169).

La tercera característica refiere a su empleo diverso e intercalado de géneros desde una posición distante y paródica del autor, lo que promueve el enriquecimiento del discurso gracias a los tonos y estilos a los que recurre. Sobre todo, sostiene una nueva actitud del autor frente al rol de la palabra como agente significativo del mundo que nos rodea. El cuestionamiento del rol del lenguaje como referente de la verdad es un asunto medular en la menipea. En ese contexto, una de sus características más relevantes es la mezcla de géneros⁹⁵, lo que revela su gran capacidad para absorber, penetrar y transformar diferentes tipos discursivos (175-176).

Se establece, en ese contacto o mezcla, un parentesco que está determinado por su carácter dialógico y por una notoria tendencia a profundizar en el “enfoque de la vida y del pensamiento humano” (175)⁹⁶. Este último punto es interesante: la mixtura textual se

⁹⁵ En principio, esta mezcla refiere a la combinación de prosa y verso, pero este espectro se extiende, para la época a la que refiere Bajtín, a cartas, simposios, diatribas, discursos oratorios, entre otros. José Vilahomat, cuando se refiere acerca de la sátira menipea actual, amplía aún más las posibilidades exponiendo que la mezcla alcanza a la combinación de “géneros menores”, tal como hemos comentado anteriormente, es decir, “la nueva novela histórica, de la neo-policíaca, de la ciencia ficción y la literatura fantástica, de la neo-picaresca, novela testimonial, crónica urbana [...]” a las cuales asigna el rango de “menores” (López citado por Vilahomat 2010a: párr. 3).

⁹⁶ Como se ha anotado antes, hay que considerar que Bajtín entiende por género a un espectro amplio de manifestaciones discursivas. En su reflexión sobre este concepto, afirma que “cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominaremos géneros discursivos” (1989: 248). Esta variedad es bastante diversa y dispersa, lo que lleva a establecer una diferenciación básica: géneros primarios, anclado en la oralidad y la realidad inmediata comunicativa basada en el diálogo, y los géneros secundarios, derivados de situaciones comunicativas complejas, producidas sobre todo en el ámbito de la escritura científica, política, religiosa, artística, etc. La relación dialógica entre ambos géneros es totalmente

construye desde una distancia del autor respecto de las formas discursivas referidas, lo que se evidencia a partir de los diferentes grados de parodia u objetivación a los que apela (173). En consecuencia, ocurre en el discurso una suerte de toma de posición ante las formas narrativas, la cual consiste la concientización del escritor frente a la palabra como material de trabajo de la labor literaria. Ello explica la génesis del cuestionamiento de la capacidad mimética de discurso, postura que evidencia una crítica contra ciertas formas narrativas proveniente del discurso oficial.

Si pensamos al respecto en una realidad más cercana a la nuestra, valga decir la cultura latinoamericana actual, es posible encontrar puntos de coincidencia entre las manifestaciones literarias de nuestra región y esta tendencia satírico-carnavalesca. Existen trabajos de investigación que se han encargado de rastrear estas nuevas formas de la novela, la cual se sustenta en la parodia de los llamados “géneros menores”⁹⁷. Uno de los más relevantes le pertenece a José Vilahomat⁹⁸, quien defiende la tesis de que la influencia de la sátira menipea en Latinoamérica ha sido la de construir formas novelescas cuestionadoras y

posible, lo que se evidencia en la reelaboración que hacen los secundarios —por ejemplo, el cuento, la novela u otras formas narrativas— de los primarios al referir la oralidad de los diálogos cotidianos, entre otras variantes. Esta postura manifiesta un claro cuestionamiento al formalismo ahistórico, en cuya propuesta teórica no hay espacio para el diálogo entre literatura y los discursos del género primario. En cambio, en una novela dialógica, esta interacción puede manifestarse en la inquietud del texto por transmitir la estética y el carácter de los géneros no escritos. Es desde esta postura que asumimos la noción de género discursivo para el presente trabajo de análisis.

⁹⁷ López ha planteado que, en el actual horizonte literario, se habla de una diversidad de géneros como “la nueva novela histórica, de la neo-policíaca, de la ciencia ficción y la literatura fantástica, de la neo-picaresca, novela testimonial, crónica urbana [...]” a las cuales asigna el rango de “menores” (citado por Vilahomat 2010a: párr. 3).

⁹⁸ Vilahomat afirma que la tendencia de la menipea en Latinoamérica puede rastrearse desde los años setenta. Sostiene, asimismo, que una conceptualización moderna de la menipea posibilita asignar características adecuadas a la estética literaria de las últimas décadas, en cuanto continuación de los estudios críticos posteriores al Boom (2010b: 1). Sugiere, además, que obras significativas que ilustran esta tendencia las constituyen *Cocuyo* (1990), de Severo Sarduy; *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño; *El rey de la Habana* (2001) de Pedro Juan Gutiérrez; *Sin tentas no hay paraíso* (2005), de Gustavo Bolívar; entre otras.

de fuerte carácter “contra - discursivo” a partir de un proceso de hibridación de este género carnavalesco con formas modernas como la novela policiaca, la novela histórica, la ciencia ficción, la novela fantástica, la novela neo-picaresca, entre otras variantes narrativas.

Por su naturaleza dialógica y su constante trasgresión de las formas narrativas tradicionales, estos géneros mixtos son denominados como “híbridos”⁹⁹. Por supuesto, este plurilingüismo narrativo no se limita solo al cruce de formas novedosas e inusuales, sino que implica procesos paródicos cuyo fin es “reformular la modalidad genérica en cuestión” para desmontar discursos hegemónicos (Vilahomat 2010a: párr. 2).

Por otro lado, aunque ciertamente la sátira menipea ha constituido un género con ciertas formas establecidas, sobre todo en el canon clásico, en la actualidad, alude más a una actitud de ruptura respecto de las formas convencionales de los discursos de poder, por lo que se dice de ella que aparece de modo “cíclico en la historia de la humanidad y se da en momentos de inflexión, de crisis que prefiguran cambios importantes” (párr. 15). La sátira menipea se define, entonces, “como actitud mental es una especie de supra-género que conecta la obra literaria con un periodo estético y con todo el tejido semiótico que la precede y la trasciende” (párr. 15). Es decir, se sirve de los modelos hegemónicos del discurso, para buscar reflexionar en torno a estos mismos en contextos de tensión social:

“[...] Menippean satire is most intentionally and overtly the great human tradition of literary inquiry. Menippean satire is the phenomenon of language inquiring into itself. Menippean

⁹⁹ Resaltan la sátira de tipo histriónico, la de tipo épico y la de tipo distópico. Este es un proceso, en realidad, complejo. Implica la apropiación, de parte de los escritores latinoamericanos, de formas novelescas provenientes de sociedades post industrializadas que, en un contexto de intensa globalización, ha caído en crisis a causa del fracaso de la modernización de sus países. Esta apropiación suele ocurrir desde la memoria de los oprimidos, por lo que se realiza bajo una postura crítica y paródica desde la cual se negocian espacios de representación en una modernidad “cultural *in absentia* de una modernización socioeconómica” (Vilahomat 2010a: párr. 13).

satire is the process of language inquiring into a multitudinous, manifold reality. Embracing a broadened program of synoptic inquiry, Menippean satire is a practice whereby a spectrum of particulars, facts, and perceptions of events are brought together to form a uniquely comprehensive and yet particular view of reality. But above all, Menippean satire patterns the process called “the shock of the familiar” (Carter Kaplan, citado en Vilahomat 2010a: párr. 16)¹⁰⁰.

3.2. Vínculos entre *Crónica de músicos y diablos* y la sátira menipea

Consideramos que es posible establecer interesantes lazos entre *Crónica de músicos y diablos* y la sátira menipea. Describir estas relaciones, en nuestra opinión, nos permite referirnos al texto de Martínez no solo como novela de ruptura ideológica y de tendencia estéticamente crítica. Se trata de un relato cuya estructura formal también evidencia esta postura a través de la apropiación creativa y carnavalesca de discursos textuales hegemónicos, los cuales absorbe y transforma desde una perspectiva cuestionadora.

José Vilahomat ha identificado tres tipos de sátira en la literatura latinoamericana que se desprenden del mencionado género: la sátira menipea distópica¹⁰¹, la sátira menipea

¹⁰⁰ “[...] La SM es intencional y abiertamente la tradición humana de escudriñamiento literario por excelencia. SM es el fenómeno de la lengua indagando sobre ella misma. La SM es el proceso de la lengua indagando sobre una realidad variada e infinita. Abarcando un amplio programa de investigación sinóptica; la SM es una práctica por la cual un amplio espectro de particulares, hechos, y percepciones de eventos se unen para conformar una visión singularmente comprensiva, y a la vez específica de la realidad. Pero por sobre todo, la SM configura el proceso llamado «el choque que produce lo familiar» [lo inaudito de lo cotidiano]”. Por SM, entiéndase sátira menipea. La traducción la tomamos del mismo Vilahomat, debido a su claridad expositiva.

¹⁰¹ Este tipo se define por su parodia de géneros como la ciencia ficción, y las novelas de viajes y aventuras. Un rasgo común es la construcción de una topografía apocalíptica en la que los grandes centros urbanos han colapsado a causa de un ecosistema enfermo y una sobrepoblación aplastante. El autor se instala, por tanto, desde una mirada distópica a partir del cual enfrenta su realidad. No está demás mencionar que esta realidad caótica refiere a un futuro que se materializa cada vez más en un mundo saturado por la industrialización voraz y por la constante amenaza de guerras químicas.

histriónica¹⁰² y la sátira menipea épica. Las características de esta última responden a los motivos y estructura novelística de *Crónica de músicos y diablos*. Antes de discutir los mecanismos precisos que ponen en funcionamiento esta novela en consonancia con el género descrito, creemos conveniente justificar la pertinencia de nuestro análisis bajo el concepto planteado.

En líneas generales, podemos decir que la sátira menipea épica destaca por su interés por narrar hechos relevantes de la historia, interés que responde a una narración de tono revisionista que adquiere importancia en el marco de una crisis social. Este rasgo ya lo hemos reconocido en nuestra novela de interés, pues en ella se evidencia una “vuelta al pasado” que busca discutir hechos que son fundamentales para comprender los procesos sociales del país. *Crónica de músicos y diablos*, en ese sentido, se ancla en la necesidad de revisar la historia a fin de desmitificar el discurso oficial, el cual se ha anquilosado en estereotipos, costumbres y una historiografía que resultan insuficientes para representar una realidad diferente que emerge desde la otredad y desde lo marginal (Carazas 2004; Forgues 2009; Carrillo 2010). De allí la necesidad de evidenciar la crisis de la capacidad de representación de la realidad histórica por parte del discurso oficial y la emergencia de una literatura de carácter subversivo que pretende llenar este vacío a partir de los recursos de la ficción.

En segundo lugar, el discurso de la sátira menipea épica está teñido por un tono escéptico respecto al discurso hegemónico, lo cual se manifiesta a partir del uso de la parodia y de una fantasía liberada. Aunque usualmente el empleo de la fantasía, en este género, se

¹⁰² La histriónica basa su modelo de representación en la novela picaresca. En ese sentido, a partir de un personaje protagonista que sobrevive en un medio social agreste con el cual debe de negociar su representación, la sátira menipea histriónica configura la necesidad de resaltar una individualidad hundida en la insularidad social. Desde esta, irrumpe contra un discurso oficial que se presenta como dudoso ante los ojos del Otro.

manifiesta a través de la construcción de un escenario estrambótico y grotesco que rompe con la realidad convencional¹⁰³, consideramos que en *Crónica de músicos y diablos* el narrador recurre a su uso a partir de la asociación entre referente historiográfico y ficción; ello le permite introducir, en la historia hegemónica, un conjunto de improntas, ocurrencias y eventos artificiales que tienen el efecto de generar un conflicto cognitivo que pone a prueba el discurso oficial.

Se crean, de este modo, realidades alternativas desde una mirada paródica y desde la orilla de lo popular, cuya postura ideológica conflictiva es evidente para el lector. Esta actitud se asocia con lo que Bajtín define como aquella fantasía liberada que permite cuestionar una verdad que otorga sentido a la realidad, una verdad filosófica, un estado ideológico imperante, o “las últimas cuestiones del mundo” (Bajtín 2003: 169). En efecto, lo que se cuestiona en *Crónica de músicos y diablos* no es una verdad individual, sino la gran Historia y los recursos discursivos que la sustentan. Por último, la novela presenta, como lo desarrollaremos a continuación, una tendencia a la mezcla de géneros bajo una postura dialógica. Particularmente, el relato muestra interés por apropiarse, desde una estructura novelada, de formas textuales asociadas al registro histórico, notablemente la crónica en sus diversas variantes. A ello se le suma una posición distante y paródica del narrador, lo que le otorga una posición privilegiada para trasgredir las formas discursivas del discurso histórico oficial.

¹⁰³ Northrop Frye, uno de los mayores investigadores del género de la sátira menipea en la literatura contemporánea, sostiene que esta fantasía se caracteriza por ser grotesca y absurda: “Two things, then, are essential to satire; one is wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack” (2000: 224). Nuestra traducción de estas líneas versa como sigue: “Dos cosas, entonces, son esenciales para la sátira; uno es el ingenio o el humor fundado en la fantasía o un sentido de lo grotesco y absurdo; el otro es un objeto de ataque”. Vilahomat añade que la creación de topologías imaginarias, el empleo de las fábulas y la asociación de estos recursos a la complejidad del texto cumplen suficientemente con este elemento requerido por la sátira (2010a: párr. 63).

Como afirma Bajtín, estos grados de parodia y objetivación propician “una nueva actitud hacia la palabra en tanto material para la literatura” (2003: 173). Vilahomat asocia ello con un sistema de mezclas heterogéneas que buscan ampliar las posibilidades del relato para una representación de una realidad compleja, mezcla que, a su vez, pretende evidenciar que el lenguaje, en cuanto material discursivo, tiene límites y es ineficaz para reflejar una verdad absoluta (2010a: párr. 20). En consonancia con estas ideas, nuestro análisis de *Crónica de músicos y diablos* pretende demostrar que la apropiación paródica de las formas del discurso oficial busca, al aglomerar un conjunto amplio de formas propias del registro histórico oficial, evidenciar sus fisuras y exponer la fragilidad de la verdad histórica y absoluta que pretenden sustentar.

3.3. *Crónica de músicos y diablos*: una estructura novelesca basada en la apropiación y transgresión de las formas del discurso histórico

Bajtín sostiene que la novela moderna heredó de la sátira menipea la característica de parodiar a otros géneros, pues “desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos” (1989: 451). Se trata de un procedimiento que consiste en estilizaciones paródicas, una especie de transformismo literario que implica una “autocrítica de la novela” en tanto “género en proceso de formación” (452). *Crónica de músicos y diablos* presenta fuertes rasgos que la vinculan con estas características, merced a un plurilingüismo narrativo que apunta a mezclar formas disímiles y en conflicto, formas provenientes de la cultura hegemónica y de la cultura popular.

Para un primer acercamiento, consideramos pertinente dividir estas formas en dos grupos. Por un lado, tenemos las narrativas pertenecientes a la cultura letrada, la cual está constituida por la referencia a la crónica histórica, la crónica periodística, la crónica de viajes, un collage de textos periodísticos e históricos, el discurso enciclopédico y el relato bíblico. Por otro lado, a manera de contrapunto, paralelamente se hace referencia a formas narrativas populares, a las cuales reuniremos bajo la denominación de cultura oral. En ella se aglutinan tanto el relato como el repertorio lexical que evidencian un saber popular. El siguiente cuadro nos servirá para organizar estos elementos:

Cultura letrada	Cultura oral
<ul style="list-style-type: none"> • Crónica histórica • Crónica periodística • Crónica de viajes • Collage de textos periodísticos e históricos • Relato bíblico • Discurso enciclopédico 	<ul style="list-style-type: none"> • Relatos populares • Léxico que evidencia un saber popular

Ahora bien, aunque el paralelo entre oralidad y escritura tiene un espacio importante en la novela¹⁰⁴, solo nos permite abordar estas interacciones desde una perspectiva restringida

¹⁰⁴ El paralelo oralidad / escritura no es novedoso en la narrativa de Martínez. Esta interacción tensional ha marcado de manera importante sus relatos más relevantes. Es, por ejemplo, lo que se experimenta en la lectura de *Canto de sirena*, delicioso texto en el cual la escritura sirve de medio para perennizar la palabra hablada y rescatarla de su carácter transitorio y efímero. Concepción Reverte Bernal, al establecer una comparación cualitativa entre *Canto de sirena* y *Crónica de músicos y diablos*, sugiere que existe un evidente vínculo del primero con la oralidad, lo cual es resaltado gracias al énfasis en el término “canto” que da nombre al título. Al mismo tiempo, señala que es clara la relación que establece la segunda novela con la escritura, cosa notaria merced al hincapié que se hace en el vocablo “crónica”, presente, también, en el título (Reverte Bernal 2018: 232). Debemos señalar, sin embargo, que no se trata de una oposición absoluta ni de una relación excluyente. El afán por recuperar la oralidad no pretende descalificar el uso de la escritura, sino servirse de esta para crear modos de representación convergentes. En ese sentido, lo que ocurre en el discurso novelesco de Martínez es que se instaura una serie de relaciones basculantes que retroalimentan ambos registros: “[...]”

que se reduce a la oposición entre cultura letrada y cultura popular, bastante favorable si se desea desarrollar el tópico desde el punto de vista de los contenidos que movilizan el relato. Creemos, sin embargo, que podemos orientar nuestro análisis desde otra perspectiva diferente, sin pretenden descalificar la lectura anterior. Nuestro objetivo es el de indagar cómo se entretajan los diferentes modos discursivos que sustentan la diégesis. Nos parece que existe una jerarquía a partir de la cual estas formas narrativas se organizan, es decir, una estructura mayor a partir del cual se articulan. Si seguimos este criterio como pauta de análisis, consideramos que es factible organizar estas formas en dos niveles que representaremos en el siguiente cuadro:

las tensiones entre los dos tipos de lenguaje (oral y escrito) y los dos niveles de discurso (popular y oral) son las que, a mi juicio, definen mejor a *Crónica de músicos y diablos* de Martínez" (232).

Nivel	Función	Formas discursivas recurrentes
1er nivel Novela épica moderna bajo el influjo de la sátira menipea	Articula la diégesis en un relato ficcional de carácter novelesco	La novela como espacio de contacto, tensión y parodia con diversas formas que sustentan la ideología hegemónica
2do nivel relato novelesco en el que predominan las diferentes formas del discurso historiográfico	Vincula el entramado narrativo con el compromiso con la historia remota y contemporánea	Crónica histórica
		Crónica de viajes
		Crónica periodística
		Los paratextos (recortes periodísticos, testimonios, documentos históricos, etc.)
		Contrapunto: el relato popular como reminiscencia de la memoria del pueblo

La organización de las formas narrativas de la novela en dos niveles revela la gran profundidad estructural de *Crónica de músicos y diablos*. El primero de ellos nos permite identificar que el relato ha sido configurado bajo las formas del género mayor de la novela épica moderna, la cual le brinda unidad a la diégesis. Ello se evidencia en su tendencia hacia la búsqueda de la totalidad en la representación de la historia peruana, debido a que el discurso hegemónico se percibe parcial y con fisuras. Como afirma Lukács, “la novela es la

epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada” (2010: 51), lo que conduce a su angustiosa búsqueda.

Por otro lado, en el segundo nivel del cuadro, podemos observar otras formas narrativas que se articulan a la diégesis novelesca y que la vinculan fuertemente al discurso de interés histórico. El influjo de la menipea se manifiesta en esta tendencia a la mezcla de géneros. Primero, destaca el discurso de la crónica historiográfica, cuyo objeto es referir el pasado remoto situado en la época colonial (la saga de los esclavos y cimarrones, y el relato de la llegada de Pedro Guzmán al Virreinato peruano se inscriben en este tipo discursivo). Segundo, para retratar el pasado reciente de hechos acaecidos en la etapa republicana, la novela se apropia del discurso de la crónica informativa, con la cual se abordan eventos como la masacre de Parcona, fechada hacia la segunda década del siglo XX.

Notamos que la apelación que hace la novela a una u otra forma narrativa depende del referente temporal en la que se centre la diégesis, sea este un pasado remoto o reciente. Ambos constituyen, en suma, los dos modos narrativos predominantes. Otros recursos discursivos que se asocian a la crónica son los libros de viajes y los paratextos, los cuales confirman el compromiso de la novela con la revisión de la historia. A su vez, el relato popular se manifiesta como contrapunto del registro de tono cronístico y tiene la función de contrastar la memoria popular con aquella registrada por el discurso histórico oficial.

Por último, podemos observar que las relaciones entre diversas formas narrativas no son gratuitas. Apuntan a evidenciar las fracturas del discurso hegemónico haciendo uso de los mismos géneros que sustentan discursivamente el poder. Este mecanismo aglutinante se caracteriza, además, por hacer un énfasis en la parodia de estos géneros, lo que finalmente sugiere un desgaste de sus principios y una reinvención o transformación de estos desde la perspectiva del otro y desde la mirada objetivadora del humor. Recordemos, como afirma

Vilahomat, que el sujeto menipeo —sea este concretizado a partir de un narrador omnisciente o desde las particularidades de un personaje— manifiesta su astucia discursiva apropiándose de “un poder mimético desde la carencia” (2010a: párr. 14), lo que se logra a través de la asimilación del discurso o el argot de la rama del saber que se busca parodiar: el discurso político, el de la crónica, el religioso, el enciclopédico, etc. (2010b: 24).

3.3.1. Primer nivel: novela épica moderna bajo el influjo de la sátira menipea

Nuestra propuesta pasa por reconocer al género novelesco como articulador principal del relato. Por ello, tenemos el interés de analizar cómo se comporta *Crónica de músicos y diablos* como manifestación novelesca bajo el influjo del carnaval. En ese sentido, proponemos que el espíritu de la sátira menipea épica, en asociación con la novela moderna de interés histórico, imprime al texto su tono épico, su carácter utópico y su aspiración a la totalidad.

Recordemos, en primer lugar, que Roland Forgues sugiere que, en *Crónica de músicos y diablos*, se percibe el tono épico de la diégesis, la cual funde en sus líneas tres “epopeyas que convergen hacia el mismo espacio emblemático de la costa peruana [...] para iniciar la gesta totalizadora de la construcción de un Perú nuevo y moderno [...]” (2009: 138). Estas “epopeyas” aluden, en plural, a la gesta que la raza blanca, negra e indígena han llevado a cabo como parte de un proceso social, caracterizado por el continuo enfrentamiento, la segregación y, por supuesto, la fusión cultural. Es por esta razón que la recuperación del pasado originario adquiere relevancia: se trata de apelar al punto de partida de un proceso histórico que permite explicar el derrotero de una nación. Ello es configurado en la novela a

partir de la descripción de un pasado remoto de corte colonial, el cual, en palabras de Forgues, se construye con “hechos ubicados en un tiempo lejano, casi legendario” (118).

Esto último es interesante de analizar. Es propio del género de la épica clásica, según Bajtín, servirse del pasado épico nacional, para lo cual la tradición cumple el rol de fuente en tanto la surte de imágenes, valores éticos y personajes fundacionales en los cuales se sustenta la comunidad. Es lo que permite, precisamente, instaurar una versión hegemónica legítima para un colectivo social. Esta fuente de tradiciones, no obstante, no funciona necesariamente por su estatuto de pasado originario, es decir, no se trata de una categoría exclusivamente temporal, sino que a ella se articula una concepción valorativa de ese pasado: “todo está bien en ese pasado, y todo lo que es esencialmente bueno (es “lo primero”) solo se encuentra en ese pasado” (Bajtín 1989: 460).

Cabe preguntarnos, entonces, acerca de la naturaleza épica de ese pasado lejano, “casi legendario”, que se construye en nuestra novela de interés. La narración da inicio con el desembarco de Pedro de Guzmán en las costas del Virreinato del Perú, específicamente Cahuachi, con la intención de llegar a Huanuhuanu para explotar el negocio de la minería. Es significativo que este personaje sea también quien inicie la genealogía de la familia Guzmán, la cual, a la vuelta de tres generaciones, funde en su sangre la herencia blanca, india y negra. María Rita Corticelli identifica a Pedro de Guzmán como el “capostípite de la familia” (2001: 14), es decir, como el fundador e iniciador de una casta en la que, ciertamente, es posible identificar el remolino de encuentros y desencuentros culturales y sociales de nuestro país. No es casual, por lo tanto, que sea su arribo al Perú el punto de partida de esta crónica novelesca.

Este pasado referido, sin embargo, dista mucho de ser un espacio-tiempo idealizado. La idea épica de valorar positivamente el pasado remoto se cancela en *Crónica de músicos y*

diablos, pues este se describe como un momento fundacional caracterizado por la ambición por el oro, el cual movilizaba la vida colonial y las relaciones sociales. Este asunto es evidenciado claramente en la novela en las primeras líneas de la narración, en tanto se indica que, en los primeros siglos de dominio español, pululaban gentes “atraídas por la tentación del mineral precioso y la servidumbre gratuita de los indios” (Martínez 1991: 24). Se manifiesta, por lo tanto, un punto de vista anclado en la valoración crítica de este pasado, debido a que expone una realidad en crisis que se sustenta en el abuso de poder.

Este tipo de valoración ejercida por la narración es propio del género novelesco y consiste en acercar este tiempo lejano aplicando sobre él un punto de vista basado en la contemporaneidad, ello en comparación al género clásico de la épica, en el cual “universo épico del pasado absoluto es, por su naturaleza, inaccesible a la experiencia personal y no admite puntos de vista ni valoraciones individuales” (Bajtín 1989: 462). En *Crónica de músicos y diablos* vemos, en cambio, que el estatus del narrador supera la distancia épica del género clásico, extrae ese pasado remoto de las “cosas acabadas” y lo somete a juicio desde los ojos del presente. Un análisis rápido nos revela la configuración de un pasado desmitificado cuyo cuestionamiento se realiza por medio de procesos discursivos de parodia y humor. Como afirma Bajtín, lo cómico actúa como un agente en el que “predomina la lógica artística del análisis, del desmenuzamiento, de la destrucción” (1989: 469).

Para ilustrar lo anterior, podemos decir que es revelador que la novela inicie con el arribo de Pedro de Guzmán al Perú y no con otros sucesos que han sido definidos como fundacionales para la historiografía peruana, a saber, el encuentro de Cajamarca entre españoles e incas o el pasado mítico indígena. Se prefiere, en su lugar, un personaje que es irrelevante, poco fundamental y sin trascendencia desde el punto de vista histórico, pues se dice de él que “no tuvo ninguna intención de testimoniar para la historia su extravío”

(Martínez 1991: 23). Incluso, el tipo social que representa, el del colono español civilizador, es parodiado a partir de la representación de un individuo ambicioso y oportunista que lo “único digno de merecimiento que llevaba encima suyo el mentado fulano Pedro de Guzmán, hijodalgo español según su decir, era un titularato regio escrito en papel vergueteado [...]” (21), asunto cuya veracidad es ironizada continuamente por el narrador. No obstante, en él reposa el furioso mestizaje que da forma a nuestra historia, la mezcla de las razas que dan vida al variopinto mosaico de nuestra cultura: tres generaciones después, un descendiente suyo se habrá “convertido en un negro retinto”, aunque ello, “Eso sí que nunca, ni en sus sueños, ni cuando la fiebre pernicioso lo hundió en el pozo del delirio, le pasó por el pensamiento” (23). El pasado fundacional, en ese sentido, ha sido profundamente carnavalizado.

El otro arco argumental de la novela, la saga de los “Esclavos y cimarrones”, también está configurada bajo parámetros semejantes. Se ubica temporalmente en el pasado remoto de la etapa colonial. A partir de un lenguaje paródico lleno de dobles sentidos, se grafica un proceso social violento y agresivo, tanto de parte del poder oficial como del esclavo oprimido. En ese sentido, la novela retrata un conflicto que tiene los visos de una distopía social como uno de los puntos fundacionales que dan origen a la sociedad peruana moderna. En ese orden de cosas, la agresividad cruda de los acontecimientos solo es moderada por el tono irónico con el que discurre la diégesis. Por ejemplo, se generan enfrentamientos sangrientos durante el asedio al palenque de Huachipa, la cual está poblada por “salvajes sin moral ni gobierno [...], cada quien en disposición de su libre albedrío como cosa más natural” (39), por lo que la institución colonial busca someterlos “al yugo razonable de la esclavitud” (65). Es muy significativo que este derrotero de violencia, incomprensión y sometimiento, pero también de astucias y rebeldía de los oprimidos, siga su trayecto histórico hacia hechos

más recientes en la historia, como la masacre de Parcona en la década del veinte del siglo pasado.

Aunque *Crónica de músicos y diablos* se aleja de la épica debido a su carácter desmitificador del pasado, hereda de ella, en cambio, otro rasgo importante: la tendencia a la totalización. La épica reposa en la verdad absoluta de lo mítico; la novela, en cambio, al haberla perdido a partir del cuestionamiento, ejerce sobre ella una búsqueda. En esa línea, György Lukács, menos preocupado que Bajtín en encontrar diferencias entre novela y época, y más interesado en hallar una continuidad formal entre ambas, afirma que la novela es “la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, pero que aún busca la totalidad” (2010: 51). Por ello, en una realidad social en la que el discurso hegemónico es cuestionado, en un contexto de crisis en el que la versión oficial de la historia —equivalente a la verdad absoluta del mito— no permite explicar satisfactoriamente los continuos desencuentros sociales, el objeto novelesco se configura como un espacio discursivo en el que todas las grietas que subyacen a la situación histórica de referencia pasan a convertirse en componentes constitutivos del relato para evidenciar su incompletitud.

Lukács sostiene que esta pulsión se objetiva en la cualidad psicológica de los personajes, quienes se convierten en buscadores de ese sentido de totalidad de la vida. Solo tenemos que pensar nada más en la historia de los esclavos y cimarrones o de la familia Guzmán, en cuyas existencias vitales podemos percibir un anhelo, una aspiración de carácter superior, una añoranza que no se limita al puro sentido de justicia, sino en un futuro prometedor y la esperanza de superar los fundamentos conflictivos de nuestra sociedad, caracterizada por la exclusión y la violencia.

Por otra parte, esta aspiración a la totalidad se manifiesta a partir de la configuración del narrador, el cual cumple un rol fundamental. Es notable observar, por ejemplo, que todo el discurso narrativo de *Crónica de músicos y diablos* se sustenta en la instauración de un narrador extradiegético / heterodiegético¹⁰⁵. El proceso de la enunciación, en ese contexto, surge en un tiempo indeterminado o, como sostiene Gérard Genette para este tipo de narrador, desde “un momento único y sin progresión” (1989: 279). Estas implicancias narrativas remiten a una de las características de la novela: sugiere un registro totalizador capaz de representar un devenir histórico amplio que puede abarcar incluso siglos. Implica también el distanciamiento de la voz enunciativa de aquellos hechos históricos que se desean describir. Es decir, aunque es posible leer una crítica social en la narración, no es usual ver en ella los rasgos de un cuestionamiento proveniente de una voz individualizada o personal —ello ocurría en las crónicas de la revista *Narración*—, sino los de un discurso impersonal que se disuelve en el espectro estético de la novela.

En ese sentido, el narrador lo absorbe todo, tanto las voces del poder hegemónico como aquellas que representan la postura disidente, para lo cual hace uso del discurso indirecto libre. En consecuencia, el narrador asume una postura omnisciente que le permite absorber cada una de las posturas sociales, culturales e ideológicas de los personajes que pueblan su novela. De este modo, el relato adquiere libertad para introducir, en una sola voz, un discurso pleno de dobles sentidos, inflado de parodia y de una actitud que carnaliza la totalidad del discurso novelesco. Por ejemplo, en algunos pasajes asume la voz colonizadora

¹⁰⁵ El narrador extradiegético / heterodiegético refiere a aquel que no emite su narración desde dentro de la historia narrada. Tampoco se encuentra vinculado a ella, dado que relata la historia de otro y no la suya propia. (Genette 1989: 270-286). Es el caso, por ejemplo, de la *Odisea*. En *Crónica de músicos y diablos*, es esta la voz y el nivel que le corresponden al narrador. La célebre propuesta de Genette se encuentra en el capítulo quinto de su libro, dedicado a la “voz” narrativa.

o de poder: “Así, suficientes y llenos de soberbia, se habían vuelto los esclavos que antes doblaban el lomo calladamente” (Martínez 1991: 89); en otras ocasiones, la voz narrativa encarna la postura descreída y rebelde de sus personajes: “Bartola Avilés Chacaltana iba a decir algo sobre el gobierno y la beneficencia pública, pero prefirió tragarse las palabras y dejar que los crédulos se sacaran las uñas de los pies al tropezar con las piedras del camino, para que así, a golpes, aprendieran a distinguir el grano de la paja” (130). Y, en otras tantas escenas, se articulan ambas perspectivas, la subalterna y de poder, desencadenando la parodia.

El narrador extradiegético / heterodiegético, debido a su carácter de conocedor omnisciente de los eventos narrativos del discurso, está relacionado con lo que Vihalomat define, para la sátira menipea épica latinoamericana, como “la configuración de una visión totalizadora”. Esta postura narrativa permite recorridos amplios del discurso a través de espacio y el tiempo de los eventos experimentados por los personajes, lo que “sirve para dar el sentido de *catascopia* (o visión desde arriba) propio de la SM” (2010a: párr. 22).

Esta visión totalizadora tiende a la amplitud y se manifiesta, a lo largo de toda la narración, en el recorrido que se hace de la historia colonial, particularmente la historia negra y sus rebeliones, así como las penurias de una república que terminó siendo ilusoria. En “Esclavos y cimarrones V”, el narrador expone que, en pleno hervor republicano, tras el apoyo que significó la participación de huestes negras en las luchas de independencia, la servidumbre y la esclavitud seguían siendo, en el Perú, prácticas de “beneficio exclusivo de los criollos ricos que tanto se habían llenado la boca de palabras, hablando y pregonando la revolución de la corona española” (Martínez 1991: 147). Un siglo después, hacia la década del veinte de siglo pasado, debido a las continuas injusticias de los hacendados, los

campesinos se enfrentaron a las fuerzas represivas del Estado en el pueblo de Parcona en lo que la historia popular recuerda como una masacre.

Hay que añadir que el desplazamiento no es solo temporal, sino también territorial: luego de algunos años de ocurridos los eventos de Parcona, la familia Guzmán recorre el país a lomo de mula en busca de diálogo con el Gobierno, ello a causa de la extrema pobreza. A su regreso a su tierra natal, en su camino hacia Sondondo, afirman que “Ni en los tiempos de Concolorcorvo, el divino postillón que recorría a lomo de mula la América entera; ni ese entonces se había visto bajar por el cause seco y pedregoso del río de Nasca un regimiento de acémilas tan exagerado” (243). Con ello se completa una representación que no solo tiene interés en asumir un recorrido temporal, en tanto se establece un parangón entre personajes de la Colonia y otros republicanos, sino también geográfico.

La novela, por lo tanto, se estructura a partir de una transición espacio-temporal que repasa etapas importantes de la historia del país. Se trata de una mirada panorámica que busca poner en contacto todo el proceso histórico desde una visión total, ello con el objeto de traslucir un punto de vista crítico. Por otra parte, la narración, en lugar de seguir un orden estrictamente cronológico, procede a intercalar eventos ubicados en tiempos y espacios geográficos diversos, de modo que el sentido de totalidad se logra gracias a la simultaneidad con la que somos testigos de, por ejemplo, un levantamiento colonial en el palenque de Huachipa para, pocas páginas después, ser espectadores de los sangrientos sucesos de Parcona en el siglo XX. Los desplazamientos espacio temporales rompen, de este modo, con la linealidad de la crónica histórica, sugerido en el título de la novela, para configurar un relato cuyo sentido depende de esta correlación de carácter hondamente dialógico. En consecuencia, al conectar los contextos sociales del esclavo cimarrón Antonio Lucumí o de Manuela Escate, una de las líderes de Parcona del periodo republicano, se observa una

realidad social en la que se ha sistematizado el abuso, la discriminación y en donde la marginación de ciertos componentes de la sociedad se ha normalizado.

Esta proyección de violencia continua que atraviesa la Colonia y la República revela la aspiración de la novela a la representación de una totalidad silenciada a causa de las fisuras del discurso hegemónico, pero que también, desde el discurso ficcional, anhela describir la “construcción de un Perú nuevo y moderno, un Perú de todas las sangres” (Forgues 2009: 138). Forgues se pregunta si este anhelo puede convertirse en realidad o si, en el fondo, la novela aspira a una utopía, en tanto ella, “más allá de los dramas presentes, permite tener fe en el futuro” (2009: 139). Al respecto, podemos ponernos a pensar, por ejemplo, en la representación de Miguelillo Avilés, el ficticio creador del pisco según la novela. Habiendo sido toda su vida esclavo propiedad de la Virgen del Perpetuo Socorro, pasó a ser parte de un lote de la servidumbre negra perteneciente a doña Epifanía del Carmen, en cuya rica hacienda de Cahuachi ensoñó su creación etílica. Miguelillo fundió, en el crisol de su imaginación, un aguardiente de misteriosa fuerza telúrica, el cual cargaba “olor a fuego vivo, a esencias que parecían brotar de las entrañas de la tierra” (Martínez, 1991: 204). Con sus manos negras diseñó también, de modo meticuloso, la etiqueta de su bebida, la cual tenía como imagen central al antiguo dios de Cahuachi, al “estilo propio de los artistas nascas más antiguos” (240).

De alguna manera, la novela figura en el pisco, actual producto de bandera nacional, el enriquecimiento mutuo de las culturas que conviven en el país, aunque sin dejar de inyectar cierto escepticismo irónico en ello: nadie dudaba de que era doña Epifanía del Carmen quien “había iniciado en Nasca la industria de la destilería, con el mérito mayor de haber inventado y sacado de la nada las instalaciones” (205). Al mismo tiempo de estas ocurrencias, se narran la desventura de los esclavos que, habiendo servido a la causa independentista, murieron

como esclavos, clamando “contra los próceres de la independencia que se sucedían en el gobierno de la república” (225). Lo cierto es que esta sensación de incompletitud es propia de la novela y nos recuerda lo dicho por Lukács respecto al género, a saber, que “la totalidad del mundo de la novela, entendido objetivamente, es una imperfección; y vivido subjetivamente, una resignación” (Lukács 2010: 68)¹⁰⁶.

3.3.2. Segundo nivel: las crónicas o el compromiso con la historia

La totalidad a la que aspira *Crónica de músicos y diablos*, aunque de rasgos ideológicos y de tendencia utópica, se proyecta también en sus características estructurales. Se trata de la apropiación y combinación de formas heterogéneas que juegan un rol fundamental en la narración, pues se basa en la reproducción de formas propias del discurso oficial o hegemónico con fines paródicos y en clave de humor¹⁰⁷. Lukács, sobre este rasgo característico de la novela contemporánea, afirmaba que en la composición de este género se produce “la paradójica combinación de elementos heterogéneos e independientes en un todo orgánico que es destruido una y otra vez” (2010: 81). En ese orden de ideas, podemos entender que la novela de Martínez insiste, sobre todo, en tender nexos intertextuales con diversas formas discursivas asociadas al registro histórico en sus diferentes vertientes: crónica histórica, crónica periodística, relato de viajes, paratextos históricos y, a modo de

¹⁰⁶ Como hemos mencionado, es esta una característica propia de la actitud reflexiva de la sátira menipea épica, la cual carga con un fuerte componente de escepticismo, base de su actitud cuestionadora de los modos de representación del mundo.

¹⁰⁷ Podríamos también plantear que esta estructura, basada en la articulación de formas discursivas aglutinantes, acercan este libro de Martínez al concepto de novela total. Hay cierta tendencia a la representación de toda la amplitud de la conciencia histórica del hombre, la cual se manifiesta a través de la reproducción novelesca de los lenguajes discursivos que dan forma a su conocimiento: historia, cultura popular, ciencias, filosofía, política, entre otros.

contrapunto, se articula el relato popular como forma de persistencia de la memoria del pueblo.

Esta amplitud del registro narrativo se manifiesta como un intento de saturar la sensación de incompletitud del mundo representado en el relato. Vilahomat ya ha notado este rasgo de la sátira menipea, de la cual afirma “existe una visión totalizadora, dada a través del recorrido espacial y temporal de los personajes” (2010a: párr. 22). En efecto, a lo largo de nuestro análisis, notaremos que la apropiación de las formas del discurso histórico oficial permite hacer un mapeo temporal amplio, pues cada una de estas suele asociarse a periodos temporales diferentes: la referencia a la crónica histórica, por ejemplo, permite reconstruir y carnavalizar la atmósfera y los tópicos tradicionales del discurso colonial. Por otro lado, la crónica de tipo periodístico es empleada de modo que se convierte en vehículo de protesta social en un tiempo más contemporáneo: el siglo XX. Es esta interacción de registros textuales¹⁰⁸ lo que le otorga al sistema de la sátira menipea la “comprensibilidad” de la realidad que busca refractar, la cual se basa en una complejidad ilusoria que pretende “demostrar la ineficacia del lenguaje de reflejar comprensivamente la realidad o desvelar una posible verdad absoluta” (párr. 20). Veamos, entonces, cómo se comportan estas formas de discurso oficial en la narración.

¹⁰⁸ Las novelas de tipo satírico menipeo apelan a procesos discursivos como el “abroquelamiento”, también denominado como “saturación textual” (Vilahomat 2010a: párr. 21). Este consiste en la aglutinación de diversos niveles narrativos que sobrepoblan el texto, lo cual puede producirse en la articulación de niveles simbólicos, alegóricos, formas narrativas y poéticas, discursos letrado u oral, etc.

3.3.2.1. La crónica historiográfica

Consideramos que existe un fuerte influjo de la crónica historiográfica en nuestra novela de interés. Carrillo Jara ha planteado acertadamente que, aunque el relato constituye un discurso histórico alternativo al de la historia hegemónica, este no pretende estructurarse como una crónica, puesto que indudablemente nos encontramos frente a una novela (2010: 127-129). Esta última afirmación es pertinente, como lo hemos verificado en el apartado anterior. *Crónica de músicos y diablos* definitivamente es un relato ficcional perteneciente al género de la novela y con tendencia a la épica moderna. Sin embargo, esta característica no niega que se puedan establecer relaciones comparativas entre nuestro relato y el género de la crónica histórica, particularmente si resulta evidente el interés de texto por tender nexos con el género y anclar su estrategia narrativa en un conjunto de referencias paródicas alusivas al discurso histórico oficial, siempre desde una actitud vinculada a lo satírico menipeo, valga decir, con un espíritu crítico y de análisis.

Podemos mencionar algunas de las marcas discursivas de la crónica historiográfica en el relato. En primer lugar, destaca el sugestivo título de la novela, *Crónica de músicos y diablos*, el cual liga dialógicamente el discurso novelesco a la práctica letrada. Sus formas narrativas de representación de la realidad provienen, por lo tanto, de la esfera de la cultura oficial. Se apela, por ejemplo, al empleo de cultismos, así como un léxico y una dicción arcaizantes, lo que nos recuerda los usos lingüísticos propios de la crónica de los primeros siglos coloniales. Se trata de una estrategia que permite recrear una atmósfera de “crónica vieja” que infunde al relato una conexión temporal con el pasado. Estos recursos lingüísticos, en efecto, son empleados con más frecuencia en los pasajes que aluden al pasado colonial. Ejemplo de ello son las siguientes expresiones, algunas en desuso: “fediendo cañifos”

(Martínez 1991: 21), “sin pararse en mientes” (21), “alcanzar la orilla de la mar oceana” (130)¹⁰⁹, “fuido de la hacienda” (66), “[...] sucedió que el día de nuestra señora de Santa Ana”¹¹⁰ (66), etc.¹¹¹

Sin embargo, esta es solo la epidermis de la estrategia implementada por el narrador. Para completar nuestro cuadro comparativo, podemos apelar a algunas ideas esbozadas por Beatriz Aracil Varón, quien, en un análisis de la configuración de la imagen de Hernán Cortés en las crónicas de la conquista, sostiene que hay ciertos elementos característicos del discurso historiográfico de la época. Indica, por ejemplo, que la crónica se constituyó como herramienta utilizada en la construcción de la imagen de América, es decir, fue espacio discursivo para la "invención" del continente, a partir de una mirada hegemónica y la mitificación de la gesta conquistadora, momento fundacional de nuestra historia (Aracil Varón 2009: 61-76). Es decir, la invención de América, la mitificación del Descubrimiento y la Conquista, y la postura hegemónica del discurso oficial respecto a otras representaciones nativas son rasgos propios de este género.

La novela de Martínez, basado en un proyecto de revisión histórica que incluye un diálogo con este momento fundacional, se sustenta en un movimiento discursivo precisamente contrario al determinado para las formas clásicas del género mencionado. En primer lugar, se percibe en sus páginas, tal como hemos visto en el apartado anterior, una

¹⁰⁹ Alude al título que los Reyes Católicos otorgaron a Cristóbal Colón, Almirante de la Mar Océana, como reconocimiento por el descubrimiento de América.

¹¹⁰ Según el calendario eclesiástico, el día de la festividad de Santa Ana corresponde al 26 de julio. Era de uso corriente entre cronistas marcar las fechas de su relación haciendo uso del santoral católico, pues a cada santo le corresponde un día del calendario.

¹¹¹ Este rasgo no es el único de carácter lexical en la novela. En realidad, el autor cruza dos diferentes niveles de registro lingüístico, a saber, el culto, de tono arcaico y castizo, y el otro, el popular, de tono irreverente y de tendencia neologista. Forgues sostiene que es así como “la Historia, que según sugiere el arcaísmo, hunde sus raíces en el pasado y tiende a proyectarse hacia el futuro”, es vista como un *continuum* (2009: 127).

mirada desmitificadora respecto de la etapa colonial del país. En efecto, al observar detenidamente la figura Pedro de Guzmán, notamos que se configura como el arquetipo paródico del colonizador español. La gesta de Guzmán se distancia de la figura heroica y civilizadora que Cortés y otros conquistadores europeos trataron de construir sobre sí mismos¹¹², pues, en contraste con los rasgos de nobleza, heroicidad y religiosidad que caracterizan al conquistador idealizado de las crónicas, Pedro de Guzmán destaca, sobre todo, por su sola pretensión de enriquecerse a toda costa, en un contexto de servilismo indígena y esclavitud africana.

Guzmán, sin embargo, constituye una de las figuras que dan inicio al complejo y rabioso mestizaje en el país según la novela. En ese sentido, el texto prioriza, en su representación de mundo, eventos fundacionales silenciados sistemáticamente por la crónica oficial, la cual, en su pretensión de legitimar su empresa, ocultó, maquilló o justificó hechos tales como la violenta colonización y el esclavismo de la comunidad negra. De esta manera, la crónica de Martínez, la de los diablos, pone en evidencia aquellas elipsis históricas propias del discurso de la época, ya que “los historiadores del XVI depuraban, modificaban o simplemente omitían determinados hechos históricos para contribuir a la fama de personaje o bien para condenarlo al olvido” (Aracil Varón 2009: 68).

Esta sistemática violencia social trasciende el pasar de los siglos, pues se proyecta hacia el presente contemporáneo en eventos relevantes como la masacre de Parcona de 1924, uno de los momentos de mayor represión estatal contra los peones de la costa peruana. Se trata, por tanto, del registro de un relato en el que los mecanismos históricos adquieren mayor relieve que los personajes en sí mismos, lo que implica que la diégesis tiene como principal

¹¹² Aracil Varón afirma que “Cortés logró transmitir a sus coetáneos una imagen heroica que acabó siendo imitada necesariamente por los siguientes cronistas conquistadores” (2009: 64).

motivación narrativa a la historia como proceso y no como hecho individualizado e interiorizado de un personaje. En consecuencia, la familia Guzmán y los esclavos y cimarrones adquieren su verdadera dimensión en tanto representan la historia de una colectividad y el futuro al que aspiran como totalidad social. Podemos decir, entonces, que esta crónica de los marginados y oprimidos se distancia del héroe individual retratado por la crónica antigua, para presentarnos, en su lugar, una gesta de carácter colectivo, una crónica histórica de grupos socioculturales que trascienden el paso de los siglos. Como afirma Lukács, “el héroe de la epopeya no es nunca un individuo”, pues no se relaciona “con el destino de una persona en particular sino con el de una comunidad” (2010: 63).

Por otra parte, además de la inversión del idealizado pasado fundacional, la novela destaca por dos aspectos que le permiten un contraste con las formas historiográficas del periodo de la Conquista y la Colonia. En efecto, si la crónica antigua tenía por fin la invención de un continente nuevo desde una mirada occidental y desde una actitud monologante¹¹³, valga decir, desde una perspectiva hegemónica del cronista sobre el espacio dominado, la novela de Martínez busca invertir estos mecanismos discursivos reconstruyendo el pasado desde la perspectiva del sujeto subalterno, lo que produce el consiguiente resquebrajamiento de la hegemonía de la historia oficial.

Carazas (2011) ha mencionado, entre otros autores, que en *Crónica de músicos y diablos* las identidades de los grupos oprimidos se construyen desde la reinención del pasado, lo que le permite al novelista desautorizar a la versión oficial de la historia. En este proceso de deconstrucción, crítica paródica y reelaboración del pasado, protagonistas afroperuanos, por ejemplo, desde su posición subalterna, contribuyen en la construcción de

¹¹³ Ver el libro de Edmundo O’Gorman, *La invención de América*, de 1958.

la identidad cultural del país, como ocurre con Miguelillo Avilés, creativo esclavo que ideó la fórmula de preparación del Pisco, bebida que, actualmente, es empleada para fortalecer la identidad nacional. Por lo tanto, sin dejar de describir un panorama pleno de tensiones sociales, la novela procede al desmontaje de los recursos de la crónica historiográfica oficial para, en un movimiento inverso, ofrecer una crónica desde la visión de los vencidos.

Para culminar, es significativo que el último capítulo, intitulado “Sondondo, donde Felipe Guamán Puma escribió el comienzo de esta relación”, refuerza la idea de que efectivamente *Crónica de músicos y diablos* funda el relato a partir de las coordenadas estipuladas por el género. Se establece una especie de continuidad de la *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) sobre la base de la recuperación de la memoria popular y la construcción de una historia desde la visión de los vencidos (Márquez 1994: 58). No pretendemos afirmar que nos encontramos frente a una réplica imitativa de las crónicas. La estrategia construida por la novela responde más bien a un texto en el que la pretensión de revisar el pasado histórico se articula dialógicamente con el fin de evaluar las formas discursivas en las que se sustenta, por lo que continuamente transgrede sus formas.

3.3.2.2. La crónica informativa o periodística

Respecto a la crónica informativa, esta es claramente heredera de su madre, la de tipo historiográfico, de cuya relación ha quedado evidencia. A decir de Nancy Salas, la crónica periodística es utilísima “cuando no se entiende el presente y se busca la explicación a través de la configuración narrativa de esa realidad” (Salas 2009: 103-104)¹¹⁴. Recordemos que

¹¹⁴ La autora identifica en el Perú, hacia mediados del siglo XX, la denominada crónica urbana, interesada en describir la ola migratoria del campo a la ciudad que inició en la década del 50. En ese contexto, encuentra en la práctica periodística una “especie de conciencia crítico-social al servicio de la sociedad”, por lo que su

Martínez, habiendo pertenecido al Grupo Narración, ha tenido un fuerte vínculo con la crónica periodística y el reportaje. Miguel Gutiérrez afirmaba al respecto, que la propuesta del grupo respondía a la “necesidad de encontrar un medio de participar en el proceso social de nuestro país sin renunciar a nuestra condición de narradores” (2006: 65), por lo que orientaban sus relatos a partir del trabajo de campo, la documentación, el acercamiento a los protagonistas de los hechos que registraban y una visión crítica de la realidad.

Esta estirpe periodística es notoria en la novela¹¹⁵. Definitivamente es en el capítulo denominado “Parcona” en el que mejor se evidencian estas características, pues se trata del registro de eventos reales ocurridos en 1924, en los que predominó una gran represión estatal de parte de los hacendados de Ica a causa de las protestas que comuneros y peones organizaron en defensa de sus derechos laborales. Muchos diarios aliados del gobierno justificaron esta masacre calificando a los protestantes como subversivos, amotinados y saqueadores que tenían el objetivo de conspirar contra el expresidente Leguía. Se ofrecía, así, una imagen unidimensional de la protesta, la cual se basaba en la representación de los parconenes como criminales que desestabilizaban el orden del Estado. La narración novelesca, en contraparte, intenta brindar una imagen reivindicadora que sature las fisuras dejadas por el registro oficial de la historia. Para lograrlo, hace uso de los mismos códigos de la crónica informativa o periodística.

Uno de los rasgos que más fuertemente asocian a *Crónica de músicos y diablos* con el género indicado es el siguiente: el interés documental de la narración. Por ello, esta basa

intención es argumentativo-recreativa, ya que “utiliza la estructura narrativa, con la libre participación del narrador cronista” (2009: 71).

¹¹⁵ Ya no se trata, por supuesto, de un narrador sometido a los lineamientos del escritor comprometido que estipulaban las bases de la revista *Narración*, sino de una propuesta estética más personal y abocada al proyecto propio del novelista. Al respecto, ver el capítulo primero del presente trabajo.

el desarrollo de la diégesis en la reconstrucción de cierto hilo cronológico en el que abundan la datación de fechas, la determinación de lugares, la indicación de horas específicas del día en que ocurren ciertos eventos, así como la presentación personajes históricos, a modo de exacto registro de los hechos de interés. Algunos pasajes ejemplificadores narran como sigue:

“A las dos de la tarde del día lunes 18 de febrero de 1924, que iba a quedar marcado para siempre en el rescoldo de la memoria, entró al caserío de Parcona, con el autor Studebaker adelante, la caravana de vehículos repletos de gente y guardias armados” (Martínez 1991: 112).

“Ese mismo jueves 21 de febrero, en medio de la resolana de las tres de la tarde, Parcona fue cañoneada y repasada sistemáticamente durante dos horas. Al final, de la ranchería de comuneros sólo quedó el cascarón ennegrecidos de la Iglesia” (118).

De estas líneas, se desprende que, en este capítulo, hay una mayor tendencia de la narración a describir los sucesos que constituyeron este enfrentamiento entre comuneros y hacendados que la intimidad psicológica de los personajes. Se evidencia, también, que la narración no busca parodiar el discurso de la crónica periodística como ocurre con la crónica histórica —aunque sí la transgrede por estar inscrita dentro de las formas de la novela—, sino hacer uso de ella para emitir una voz de protesta. Así, se busca confrontarla con el discurso oficial, el cual, desde tribunas como el diario *La Voz de Ica*¹¹⁶, descalificó el enfrentamiento de Parcona afirmando que los comuneros iqueños eran los “autores principales de la tragedia” (273)¹¹⁷. La distancia paródica, en ese sentido, es mayor que el aplicado en la crónica

¹¹⁶ Importante diario de la región. Estuvo en actividad desde el año de 1918 hasta agosto de 2015. Su labor ha sido reconocida por la Biblioteca Nacional del Perú.

¹¹⁷ Esta cita constituye uno de los paratextos de la novela consignados en el Epílogo. Se trata de un artículo publicado en *La Voz de Ica*, fechado el 5 de marzo de 1924.

historiográfica, lo que revela que la novela se acerca o aleja del tratamiento paródico de los géneros o formas discursivas hegemónicas según sus propios fines. En este caso, el género periodístico es vehículo de protesta y, como tal, conserva sus principios discursivos.

Sin embargo, nos seguimos encontrando frente a un relato novelístico que mezcla formas heterogéneas. Desde esta confluencia de formas narrativas, se busca aprovechar las virtudes de la ficción novelesca y la solidez de la documentación periodística. En ese contexto, por un lado, como novela, se construyen personajes ficcionales que simbolizan los polos opuestos de las jerarquías del poder. Destacan, como ya hemos observado, la configuración del capitán represor Eudocio Tarquino y Bartola Avilés, mujer campesina con voz de protesta en la comunidad¹¹⁸. Por otro lado, la narración apuesta por construir un contexto de lucha y tensión social apelando a la reconstrucción de personajes históricos perfectamente documentados por el discurso oficial, pero que, en la novela, son retratados desde la perspectiva de la protesta popular, postura que nos recuerda las crónicas escritas por el Grupo Narración cuando se encontraban en actividad. Por ejemplo, se emplea un lenguaje descarnado y crítico para describir a los sujetos de poder:

“Aun cuando andaba armado, Temístocles Rocha¹¹⁹ jamás cometía un atropello él solo. Siempre tomaba la precaución de presentarse bien acompañado, rodeado de los matones que los ricos ponían a su disposición” (101).

¹¹⁸ En el capítulo segundo de este estudio analizamos estas relaciones jerárquicas en el apartado titulado “Sexualidad y poder político”.

¹¹⁹ Hacendado y Senador por Ica durante el gobierno de Odría. Es célebre la leyenda urbana según la cual Temístocles Rocha inventó la variedad de pisco llamada Mosto Verde, asunto que la novela aprovecha para resaltar los rasgos oportunistas de este personaje. Es conocido, también, por ser quien importó el primer vehículo rompe manifestaciones en la década de los 50, el cual fue bautizado como “rochabús” a causa suya.

Sobre el fundador del diario *La Voz de Ica*, el narrador relata lo siguiente:

“Octavio Nieri siempre estaba pidiendo, desde las páginas de *La Voz de Ica*, garrote contra los reclamos de los trabajadores; pero era al revés cuando se trataba de los ricos. La menor gestión que realizaban los ricos era motivo para que *La Voz de Ica* los adulara [...]” (105).

En cambio, se enaltece a los que lucharon por la causa de los comuneros. Sobre una de las defensoras de los derechos de los campesinos de Parcona, se hace el siguiente retrato:

“Era las dos de la tarde y media de aquel ardiente 18 de febrero de 1924 y doña Manuela Escate¹²⁰ arrebatada por la fiebre de la ira, juró por la divina luz del sol que alumbraba desde el firmamento que a ella no le iba a faltar palabras de vituperio para revolcar al prefecto en la inmundicia” (115).

Como hemos dicho líneas arriba, el relato, incluso en su afán documental y en su representación de los sujetos históricos, apela a las virtudes de la ficción, debido a que se inscribe en el estatuto genérico de la novela. Ello nos permite acceder a una dimensión hasta entonces oculta por el discurso oficial, la cual consiste en presentar al lector aquello que los personajes esconden en sus pensamientos, las emociones tensionales que los caracterizan, las tensiones que retratan el enfrentamiento entre comuneros y hacendados, sus valores escondidos, etc. De este modo, se enriquece la descripción de los protagonistas de tales hechos, quienes ahora son descritos como colectivo y como seres humanos, en detrimento de la representación unidimensional que les asignó el discurso de poder en sus construcciones

¹²⁰ Una de las principales líderes de las protestas de Parcona. Actualmente, una de las calles principales del distrito lleva su nombre. Testimonios sobre su importante rol en los sucesos de Ica son escasos en los medios periodísticos. Es uno de los personajes a los que Gregorio Martínez le dedica la novela a modo de homenaje y de quien afirma lo siguiente: “En homenaje a doña Manuela Escate / mujer brava que siempre estuvo al frente de los suyos en las luchas populares de Ica” (9).

periodísticas, las cuales señalaban las protestas como “los delictuosos sucesos del lunes” y, a los hacendados como “distinguidos iqueños residentes” (272)¹²¹.

Un ejemplo que ilustra las ideas esbozadas líneas arriba es el siguiente. Uno de los acontecimientos registrados por el discurso periodístico oficial, y recogido en el Epílogo de la novela, fue la captura de Manuela Escate, de quien se dice lo siguiente: “A las informaciones anteriores tenemos que agregar la prisión de la mujer Manuela Escate que cuando estaba herido el Prefecto le derribó en forma violenta [...]” (273)¹²². La crónica novelada de Martínez recoge este suceso, y, sin negar la violencia de los actos, lo contextualiza en un marco social de abuso de las autoridades y le insufla una atmósfera de rebeldía y heroicidad:

“El brote maligno de esa brutalidad inaudita que lindaba con la cobardía [los actos abusivos del prefecto de Ica] le revolvió la sangre a doña Manuela Escate y pegó un brinco de mujer enrazada y le paró los machos en seco al arrogante prefecto. Lo agarró del pecho, diantre, lo estrujó como a un estropajo mientras le decía su vida y milagros, demonio, lo zamaqueó para que se le asentara la conciencia y no fuera a creer luego que se trataba de un mal sueño, y entonces lo mechoneó, lo cacheteó, le reventó la boca de un sopapo igual que a un borracho con diablos azules que necesitaba controlar su locura. Ahí fue cuando comenzó la balacera. [...]. Para librarlo del tumulto, el amanuense Germán Quiroga sacó su arma y disparó a quemarropa contra las mujeres” (116).

Como ya es evidente, estos recursos no funcionan de manera independiente en la diégesis; la ficción no se aísla en su propio discurso. La narración se relaciona con un conjunto de referentes intertextuales que complementan la novela. En el Epílogo, como ya

¹²¹ Las citas, recogidas por Martínez en el Epílogo, responden al ya mencionado diario *La Voz de Ica*, del jueves 21 de febrero de 1924.

¹²² En este caso, la cita corresponde a *La Voz de Ica* del día 5 de marzo de 1924.

hemos estado indicado en anteriores notas al pie de página, se ofrecen recortes de diarios y testimonios de los protagonistas, los cuales funcionan como documentación anexa del relato, a modo de investigación periodística. En ese sentido, a las reiteradas citas de *La Voz de Ica*, se suman el testimonio de los comuneros que participaron de las protestas, como Juan Pévez o Mauricio Pacco, quienes relatan su experiencia. Juan Pévez, por ejemplo, narra cómo ocurrió el ataque contra Parcona: “Fue en forma de tenaza: un grupo entró por el centro del pueblo, otro por el norte, y el otro por el lado sur, lanzando sus ametralladoras contra el poblado” (271)¹²³. Se observa, por lo tanto, cómo las formas del reportaje se filtran en la narración para dar lugar a la voz de los protagonistas de estos sucesos históricos.

El discurso novelesco, por lo tanto, partiendo de las coordenadas del formato ficcional, configura un espacio en el que novela y crónica documentaria se articulan. Ello tiene como efecto, gracias a la activación de elementos intertextuales, el anclaje de la diégesis en la gran historia hegemónica. Surge así un registro alternativo y un conflicto intelectual: el de la historia vista por los vencidos, el del cuestionamiento de la versión de los sujetos de poder. De este modo, la ficción permite completar aquellas fisuras o fracturas del discurso oficial, lo que pone en evidencia, en el juego paratextual del Epílogo, los límites de representación del manipulado registro periodístico.

3.3.2.3. La crónica o libro de viajes

Un tercer recurso de la narración, en este segundo nivel estructural, lo constituye la crónica o libro de viajes. Son varios los capítulos en los que se da cuenta del largo periplo

¹²³ Varias de las citas testimoniales que recoge Martínez, las toma del libro *Memorias de un viejo luchador campesino: Juan H. Pévez*, texto recopilatorio elaborado por Teresa Ollé y publicado por la editorial Tarea en 1983.

que la familia Guzmán sigue hacia Lima en busca de que se cumpla con ellos “una ley del gobierno a favor de las familias que tuvieran más de doce hijos varones, ley tan generosa que les otorgaba derecho a recibir de por vida la mantención de estado” (Martínez 1991: 46). Este largo recorrido a lomo de mula de Cahuachi hacia la capital y viceversa termina por convertirse en una experiencia de iniciación.

Milagros Carazas ha afirmado al respecto que los personajes “se configuran progresivamente como itinerantes que están en constante movimiento”, lo que le lleva a concluir que se trata de “una novela de espacio” en donde el entorno geográfico juega un rol importante en la configuración de la novela (2011: 144). No es para menos: los espacios por los que transitan los personajes abarcan una parte significativa del entramado narrativo y de la geografía peruana, especialmente de la costa y de la sierra. Además, el detalle que se imprime en la descripción de cada punto de la travesía nos brinda un alcance de la importancia que tiene para la narración. El presente cuadro nos ayudará a identificar los principales puntos transitados por los Guzmán en su recorrido.

Capítulo	Descripción del viaje
“Arena natura”	Recorrido de los Guzmán desde Cahuachi hacia Lima a través de una geografía serrana poco transitada: Estaquería, Tambo de Perro, Pampa de Arrancatrapo, volcán de Jumana, espinales de Uzaca, Pampa de Mocos y Lomo de Corvina hasta llegar al litoral.
“Mar oceana”	Recorrido por la costa: Boquerón de Correviento, Puntacaimán, Laguna Grande, Bahía de la Independencia, y la playa Las Brujas.

“Ciudad de los Reyes”	Descubrimiento de Lima: alusión al antiguo Aeródromo de Limatambo, Cerro San Cristóbal y algunas calles del centro histórico.
“Retreta”	Retorno de los Guzmán a Cahuachi, esta vez por la ruta marcada por la carretera construida por el Gobierno: Lurín, Pisco, Guadalupe (Cerro Prieto), Ica (Los Papayos, Cachiche) hasta Cahuachi.
“Sondondo”	Viaje de Cahuachi (Nazca) hacia Sondondo (Ayacucho). La novela termina con los Guzmán emprendiendo el retorno hacia su pueblo de origen. No se narra esta última travesía.

Es interesante mencionar que, en la novela, se realizan sugerentes alusiones a Felipe Guamán Poma de Ayala, el cronista y caminante, y Alonso Carrió de la Vandra, Concolorcorvo, de quien el narrador afirma era “el divino postillón que recorría a lomo de mula la América entera” (Martínez 1991: 243). La familia Guzmán es comparada a este último gran viajero. Las referencias son algo más que curiosas menciones: nos ofrecen algunas pistas de lectura. Creemos que la novela entra en contacto con la historiografía y literatura hegemónicas, con las cuales busca discutir.

No perdamos de vista, por ejemplo, la apropiación que hizo Guamán Poma de la crónica como género para construir, desde la visión de los vencidos, su carta de protesta y de denuncia dirigida al rey Felipe III ante la violencia e injusticia que desató la conquista española. Por otro parte, Concolorcorvo practicó el género de viajes en el marco cultural de la Ilustración, lo que ha llevado a emparentar su obra, entre la que destaca *El Lazarillo de ciegos y caminantes*, con el libro de viajes, el cual “se incorpora a la abundantísima producción de este género en el siglo XVIII, que procuraba saciar la curiosidad europea sobre el continente americano” (Lorente Medina 1985: XVIII). En ese sentido, no deja de ser

interesante notar que el viaje realizado por los Guzmán guarda cierto parentesco con ambos autores: por un lado, pone en la mira una reivindicación de la experiencia de lo popular y, por el otro, ofrece un cuadro pintoresco, pero con interesantes detalles de los puntos recorridos por los personajes: origen del nombre de cada lugar, relatos populares asociados, población, flora y fauna. Es decir, hay cierto interés expositivo e ilustrador.

Crónica de músicos y diablos hace una aproximación bastante versátil del género de viajes en su entramado narrativo¹²⁴. Esto ocurre de acuerdo con sus necesidades narrativas. Veamos un primer caso. Ciertos pasajes de la travesía de los Guzmán llaman poderosamente la atención por su afán descriptivo de la flora y la fauna, sin dejar de lado la picardía y el humor. Las siguientes líneas, que grafican la inhóspita y peligrosa geografía de parajes intransitados de la costa peruana de Ica hacia Lima, nos dan una idea del asunto:

“Bordearon los espinales de Uzaca, ese paraje de naturaleza hostil como la propia sequedad, tanto que los ojos no encontraban ahí un descanso para apoyar la mirada sino únicamente las crispaduras del martirio. [...] La misma tierra, el polvo árido, esa ceniza que parecía muerta, hervía de unos aradores menuditos que cuando se pegaban en las verijas de la gente o de los animales ya no las abandonaban jamás, se convertían entonces en el rascarrasca sempiterno que continuaba de largo con su prurito de la desesperación aun después de la muerte. La maraña espinuda de los ñegatos con flores de candela y garras en cruz era un ensartadero feroz donde encontraban el fin de sus días pájaros malagüeros, rapaces nocturnas, cabezas

¹²⁴ Dado que la discusión en torno a la evolución de este género es bastante ardua, nos limitaremos solo a indicar que el relato de viajes muestra un conjunto de características comunes a lo largo de la historia, amoldándose a diversas formas narrativas de acuerdo con el periodo o corriente literaria en el que se inserta. Así, por ejemplo, durante la Edad Media y el Renacimiento, *Las cartas de Relación* de Hernán Cortez, *La crónica del Perú* de Pedro Cieza de León o *Los Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca constituyen algunos de los textos canónicos de la denominada Historia de Indias. Estos son catalogados como crónicas e “informan sobre el viaje y transmiten las impresiones recibidas por el descubrimiento del Nuevo Mundo [...]” (Alburquerque 2011: 24). Hacia el periodo de la Ilustración, en cambio, este tipo de relatos se produce “dentro de un contexto de formación e instrucción que apunta al *docere* como su objetivo principal. Se trata de conocer otras culturas, otras gentes, otros pueblos, otras naturalezas [...]” (28). Creemos que *Crónica de músicos y diablos* construye un discurso narrativo que, con frecuencia, entra en contacto con una u otra forma del género mencionado.

voladoras. [...] A cada paso esperaba al acecho la lucacha, esa araña culona, roja y negra, con aspecto inconfundible de putaza redomada, cuya picadura misteriosa retorció a las personas sin misericordia y la dejaba convertida en un irremediable nudo humano de tormentosa agonía. El acerillo que envenenaba con su resplandor. La salamanqueja de arena que junto con el ardor de su beso dejaba el recuerdo de su ponzoña eruptiva que hacía estallar las cuerdas de las coyunturas con un pedorrea loca de cohete chino y la víctima terminaba dando coletazos de reptil y literalmente descuartizada a conciencia y desperdicio. [...] Los huarangos, tendidos sobre la aridez como macamacas del estiaje, no daban ningún fruto, sólo espinas y de yapa estaban ardidados por la gusanera de la calamidad. Y los toñuces infestados por las avispa de la gangrena. Y el aire con un olor torcido a cacho quemado” (Martínez 1991: 139).

Resulta evidente la intención del narrador de ofrecer una descripción abundante de los peligros que la naturaleza agreste opone al viaje de los personajes, lo que incrementa el sentido de la gesta épica de los Guzmán a la que nos referíamos en los apartados anteriores. Por otra parte, tenemos ante nosotros una especie de tratado de historia natural, pero de carácter popular, en el que se da cuenta de la vida animal y vegetal que pueblan la geografía remota del Perú. Pablo Boetsch afirma que los libros de viaje, hacia el siglo XVIII y XIX, tenían la pretensión de construir una historia natural de América como parte de un fin racionalista emanado de la Ilustración. Esto tenía como fin “la clasificación, la organización de todos los fenómenos naturales, que se manifestaban en la caótica eclosión de la fauna y vegetación tropical en un sistema organizado” (Boetsch 2006: 51). Esto se produjo, también, entre los mismos escritores y viajeros latinoamericanos, quienes estaban “ansiosos de forjar una apropiación simbólica de enorme desierto americano, en su doble faz, estética y científica, con la intención de erigir una nación y una literatura nacional” (60).

En ese orden de cosas, *Crónica de músicos y diablos* se mueve bajo parámetros semejantes: busca reconstruir un espacio peruano —o, siendo más amplios, americano—

desde un registro en el que predomina la mirada de lo popular. En otras palabras, esta relación informativa que nos proporciona la narración del viaje está bañada de datos verídicos, así como de creencias y miedos populares, todo expresado en un lenguaje que se acerca al habla del pueblo: “A cada paso esperaba al acecho la lucacha, esa araña culona, roja y negra, con aspecto inconfundible de putaza redomada” (Martínez 1991: 139). En “Mar oceana”, se suceden escenas semejantes, en las que se “descubren” especies de mariscos que, hasta ese momento, vivían solo en la memoria e imaginación de los personajes. Al dar cuenta de estos hallazgos, el narrador despliega descripciones objetivas y, al mismo tiempo, enhebra el tejido narrativo con relatos populares que contextualizan la descripción en un panorama cultural que identifica a los personajes:

“El primer hallazgo notable fue cuando se encontraron cara a cara con el legendario caracol del incarrey, una espiral cónica de doce vueltas, exactamente del tamaño de un corazón humano, más grande o más pequeño según sea el caso, y del mismo color encarnado, con lamparones blancos y venas azules de lapislázuli legítimo. [...] El incarrey era el único que podía comer el rarísimo y delicioso caracol que, pese a la vastedad de la mar del sur, solo aparecía, a la muerte de un obispo, en la playa de la Laguna Grande. Ese ponderado marisco, el caracol del incarrey, fortalecía el valor y ennoblecía los sentimientos”. (156)

Veamos ahora otros aspectos. Quisiéramos resaltar algunas características de los capítulos “Arena natura” y “Mar oceana”, las cuales se encuentran, relacionados con los libros de viajes y exploración. En ambos capítulos, el recorrido de los Guzmán se realiza por espacios geográficos despoblados y en los que no hay existencia de caminos trazados que faciliten el tránsito de los viajeros. En muchos casos, son los mismos Guzmán quienes se encargan de abrir trecho en el suelo virgen: “Al día siguiente llegaron a una llanura tan pulida y lisa que les daba verdadera lástima estropear con el paso triscado de las acémilas ese suelo

dichoso que parecía una loza de convite” (140). Más adelante, al desembocar al mar, el narrador afirma que “Hasta entonces sólo habían destrozado los médanos para salir al camino grande” (146). De algún modo, los Guzmán redescubren el espacio peruano. En otros términos, los personajes se encuentran, por primera vez, frente a una geografía que despierta su asombro y de la que apenas han oído hablar a través de lejanos relatos populares de tintes míticos. Ilustremos un poco estas ideas: al llegar a la Pampa de Arrancatrapo, se narra lo siguiente del mencionado lugar:

“Se decía que nunca jamás nadie la había visto quieta y que si alguien llegaba a sorprenderla detenida, entonces con el solo calor de la mirada la piedra iba a partirse en dos, pero que como contraparte la dicha persona causante de tal fatalidad moriría en el acto vomitando el corazón” (135).

Esta alusión al componente maravilloso en la descripción topográfica nos recuerda, en cierta medida, a las antiguas voces de las crónicas de viaje del periodo la Conquista. Es interesante, en ese orden de cosas, que el título del capítulo “Mar oceana” —tal como se encuentra en la novela, es decir, en femenino— refiera a un uso de la lengua muy antiguo y común en los documentos y crónicas del descubrimiento¹²⁵. La narración misma ofrece algunas reminiscencias de este tipo de gestas. Por ejemplo, se encarga de señalar que la familia iba a “[...] internarse en la sequedad de los médanos para atravesar el desierto, tal

¹²⁵ Por ejemplo, en las Capitulaciones de Santa Fe de 1492, contrato en el cual los Reyes Católicos acuerdan nombrar a Cristóbal Colón Almirante, Gobernador y Virrey de las tierras que descubriese, se indica lo siguiente: “Primeramente, que vuestras altezas, como sennores que son de las dichas mares Oceanas, fazen dende agora al dicho don Christoval Colon su almirante en todas aquellas islas y tierras firmes que por su mano o industria se descubriaran o ganaran en las dichas mares Oceanas para durante su vida, y después del muerto, a sus herederos” (citado en Sazo Soto 2010: 3). En contraparte, ni el *Diccionario de la Real Academia Española* ni el *Diccionario Panhispánico de Dudas*, ambos modernos, registran el uso del término “océano” en femenino. Se trata de un uso antiguo.

como lo había hecho antes, pero al revés, el mentado hijodalgo español Pedro de Guzmán” (130).

Esto es significativo. Recordemos que Pedro de Guzmán constituye “[...] arquetipo de conquistador que emprende un viaje en busca de la riqueza que no heredó de España” (Huespe 2012: 38), de modo que su empresa colonizadora encarna el proceso, bélico e ideológico, de apropiación del espacio americano por parte de Imperio Español. De modo semejante, la familia Guzmán, ya amestizada en el remolino de tres generaciones, aparentaba haber emprendido una gesta bélica, pero por la conquista de un derecho supuestamente prometido por el gobierno. El narrador insiste numerosas veces en este símil, inyectando incluso un tono paródico: “Dispuestos como para ir a la guerra, tranquilos y cada quien en su cabal entendimiento, los veinticinco hermanos se pusieron en fila, de mayor a menor [...]” (Martínez 1991: 131); “[...] Gumersindo Guzmán tenía el aire de un verdadero abanderado de guerra” (131); “Antes que el batallón de los Guzmán asomara por la ranchería de Cahuachi [...]” (133). Ante este paisaje, Pancho Diablo, habitante del pueblo donde vivía la familia, les gritó a todo pulmón: “Nigrus, carajo, si van a la guirra” (133).

Tengamos en cuenta que la apropiación de la geografía americana por parte de la gesta conquistadora española también libró sus batallas desde el espacio discursivo de la relaciones y crónicas de la época. Al respecto de este tipo de documentos, Valeria Añón afirma que, desde su mirada imperial, las crónicas de viajes de la Conquista ponen “en escena la inscripción del conocimiento sobre el otro como forma de apropiación” (2014: 22). En oposición, los Guzmán, al realizar un viaje “pero al revés” del emprendido por su antepasado lejano, ponen en marcha un proceso de redescubrimiento del territorio perdido en la Conquista, el cual luego es recuperado / reapropiado desde la mirada de lo popular. Por

ejemplo, al llegar al mar y vislumbrarla por primera vez, los personajes proceden de acuerdo con sus prácticas originarias:

“Desde el altozano de Lomo de Corvina vieron abajo el mar azul verdoso como pintado en la arena. Era exactamente tal cual se lo habían imaginado: infinito, todo poderoso, pero con un olor profano y carnal que presentaba una promisoriosa confianza. Apenas llegaron a la orilla, antes de apearse de las acémilas, cada uno lanzó al agua con fuerza el hueso que había llevado escondido en el forjón para pagarle al mar el tributo de aquel encuentro primerizo. [...]. Sólo después de algunas horas de reposar a pierna suelta sacaron al aire las atarrayas para la pesca, los cordeles de chispa y de pluma de gallo, los espineles de los setenta y siete ramales, los mejos para mariscar en las peñas y hasta los tronchos de dinamita de alegre e inofensivo color” (Martínez 1991: 144).

La recuperación simbólica del espacio se produce, en ese sentido, a partir del cumplimiento de los códigos de comportamiento propio de la sapiencia y la idiosincrasia natural de los personajes. Así, dentro de sus parámetros socioculturales, para poder tomar los recursos de la naturaleza que le permitan vivir, el hombre debe de realizar un pago en retribución, un tributo. Se deja, por un momento, la concepción mercantilista del territorio, según la cual este solo es valioso en la medida que posea riquezas explotables. No en vano, la novela inicia con Pedro de Guzmán llegando al Perú con la exclusiva pretensión de explotar los recursos mineros de Huanuhuanu. En cambio, el recorrido “al revés” de los Guzmán implica una reivindicación de la concepción popular que el hombre popular tiene respecto a la relación que guarda con su entorno.

Ocurre que el viaje de redescubrimiento del entorno natural implica también un proceso de aprendizaje que permite a los miembros de la familia Guzmán desmitificar parte de la historia oficial del Perú y reivindicar, de este modo, su propia experiencia, marcada

siempre por la visión de los vencidos. En ese contexto, podemos mencionar los hechos acaecidos en la Bahía de la Independencia, en Pisco, pues resultan significativos. Esta bahía es donde, según la tradición criolla, el General San Martín se quedó dormido bajo la sombra de una palmera y soñó con unas parihuanas, las cuales habría inspirado el diseño de la bandera del Perú¹²⁶. Este es, al menos, el cuadro que nos ofrece la romántica tradición oficial que, durante sus estudios escolares, Tobías Guzmán aprendió en su curso de Vida Social “no por cursilería suya sino porque así aparecía en el libro de Abraham Zorrilla de la Barra” (159)¹²⁷.

Sin embargo, las connotaciones del viaje son importantes: el redescubrimiento de la geografía peruana, de la cual solo conocían de oídas o por medio de la educación básica estatal, les permite entrar en contacto íntimo con espacios que la historia peruana ha marcado a través de su discurso oficial. En ese sentido, los personajes son capaces de contrastar este discurso con su propia experiencia, con el resultado de que los Guzmán experimentan la duda desmitificadora en torno a lo expuesto en los libros escolares.

Primero, ocurre la desmitificación del romanticismo geográfico de la escena: “El general San Martín no había dormido adebajo de ninguna palmera, porque las únicas que

¹²⁶ La versión más difundida de este episodio de la Independencia del Perú es la del célebre escritor iqueño Abraham Valdelomar. En un breve relato publicado en el diario *La Prensa* el 28 de agosto de 1917, Valdelomar narró el sueño de San Martín, algunas de cuyas líneas citamos a continuación: “[en el sueño de San Martín] Fueron poblándose los yermos arenales de edificios, los mares de buques, los caminos de ejércitos. Muchedumbres inmensas caminaban febrilmente en un Asia infinita de trabajo y renovación. Los hombres de este país eran libres, fuertes, patriotas, y oyó sonar una marcha triunfal. Y cuando todo el pueblo se había elevado, cuando el progreso y la libertad estaban dando su fruto vio extenderse sobre la extensión ilimitada una bandera” (Valdelomar 2008: 333). La versión de Valdelomar es ampliamente difundida en los libros del moderno Plan Lector.

¹²⁷ Nacido en Huancavelica, Abraham Zorrilla de la Barra fundó, junto a Haya de la Torre, el Partido Aprista Peruano. Es reconocido también por haber escrito textos escolares de amplia difusión en el Perú. Destaca la *Guía escolar para las clases de transición*, de 1948, publicada por la Casa Editorial Antonio Lulli. Uno de estos libros escolares debe de haber sido leído por Tobías Guzmán con motivo de su educación básica.

crecían ahí eran espinudas y estaban infestadas de unos avispones más bravos y venenosos que el chiringo” (158). En seguida, se produce el descubrimiento de la verdad: “Lo que había visto el general San Martín, cuando despertó y abrió los ojos, era una bandada de garzas con el pecho blanco y las alas coloradas” (158). Luego, se remata la narración en los siguientes términos: “Así había sido, no como lo quería el gobierno con una prédica de cachaco” (158). Es decir, no se trataba de ningún ideal republicano ni mucho menos de un sueño premonitorio de un futuro de libertad e igualdad social. Esto último queda bastante claro en el hilo argumental de “Esclavos y cimarrones”, pues la quimera de la Independencia queda desvanecida cuando los afrodescendientes, que participaron en las guerras con la ilusión de la libertad, se vieron forzados a retornar a su estado esclavos: “Aun quienes habían recibido medallas de honor, como el capitán Teódulo Legario, tuvieron que someterse de nuevo a las cadenas de la esclavitud” (224).

3.3.2.4. Los paratextos de la novela: funciones y sentidos

Hemos ubicado, en este apartado, a los paratextos desplegados en *Crónica de músicos y diablos*. Estos se encuentran distribuidos tanto al inicio como al final de la novela. Su organización tipológica corresponde a tres tipos bien definidos: dedicatoria, prólogo y epílogo, los cuales vamos a estudiar a partir de siguiente cuadro:

Tipo de paratexto	Textos por lo que está compuesto	Función
Dedicatoria	Está compuesta por la dedicatoria a Tillie, la dedicatoria en memoria de Iván Pérez Trujillo y la dedicatoria de la obra en homenaje a Manuela Escate.	Implica una posición de valor respecto a los eventos históricos que refiere la novela.
Prólogo	Conjunto de documentos pertenecientes a la época colonial: avisos publicitarios aparecidos en el Mercurio Peruano relativos a la venta y captura de esclavos, una ordenanza real sobre el ajusticiamiento de un decimista rebelde al orden colonial, y una minuta de compra y venta de esclavos. A ello, se añade una breve indicación del autor.	Enlaza el arco de los “Esclavos y cimarrones” con el contexto histórico social del periodo colonial.
Epílogo	Recortes diversos tomados del diario <i>La Voz de Ica</i> y el diario <i>El Tiempo</i> , relativos a los sucesos de Parcona. También, se recogen testimonios diversos de los campesinos que participaron en tales hechos, tomados de libro <i>Memorias de un viejo luchador campesino: Juan H. Pérez</i> .	Vincula el arco de los Guzmán, particularmente los sucesos de Parcona, con el pasado reciente republicano.

Se trata, por lo tanto, de documentación de carácter claramente histórico y social. Es esta la razón por la que los hemos incluido en el segundo nivel estructural: nos encontramos frente a referencias textuales que enlazan el entramado narrativo de la novela con la preocupación por las formas en las que se construye el discurso hegemónico de la historia.

Hablando de modo estricto, los paratextos no pertenecen a la diégesis misma de *Crónica de músicos y diablos*; es decir, no interfieren en el desarrollo de los eventos o sucesos en lo que se involucran los personajes. Su importancia no radica en su influencia en la continuidad de la trama, sino en los sentidos que se generan cuando el relato novelesco entra en contacto con sus numerosas referencias paratextuales. Gérard Genette, en su arduo y

detallado libro titulado *Umbrales*, considera que los paratextos se ubican en una “‘Zona indecisa’ entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)” (2001: 8). La capacidad para encontrarse entre ambos espacios de la novela (afuera como adentro), dota al paratexto de cualidades significativas. Por ejemplo, en la novela en análisis, los documentos paratextuales no juegan el rol de inocentes complementos informativos: se encuentran cargados plenamente de intencionalidad. Es decir, el autor ha articulado estas secciones a fin de encaminar la lectura de la novela en una dirección específica¹²⁸. Se trata, por lo tanto, de una estrategia discursiva en todo el sentido de la palabra.

La presencia de los paratextos en *Crónica de músicos y diablos* no se limita a constituir una zona de tránsito del texto —sirven como punto de partida como también de culminación de la lectura—, sino que también se erigen como espacio de transacción entre los interlocutores: “lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente”, al menos para las intenciones del autor (Genette 2001: 14). Desde esta perspectiva, consideramos que son tres las funciones que cumplen los paratextos en la novela: a) función de dedicatoria y homenaje; b) compromiso con la historia; y c) función pragmática o transacción entre el discurso novelesco y el lector.

¹²⁸ No es motivo del presente trabajo desarrollar las relaciones entre autor y lector en la novela. Sin embargo, conviene hacer algunas precisiones. En primer lugar, la responsabilidad de los paratextos en *Crónica de músicos y diablos*, aunque estos hayan sido producidos por diversos sujetos sociales en diferentes tiempos históricos, recae fundamentalmente en el autor, quien asume una especie de “atribución putativa” (Genette 2001: 13). En consecuencia, la selección y distribución que el autor hace de estos documentos es prerrogativa suya y guarda un fin claro: brindarle al lector las claves para una lectura e interpretación crítica del discurso hegemónico. El lector, por su parte, es invitado a resolver las relaciones entre los textos consignados en el Prólogo y el Epílogo con el relato principal.

En cuanto a la primera función, una de las dedicatorias de mayor interés versa como sigue: “En homenaje a doña Manuela Escate, mujer brava que siempre estuvo al frente de los suyos en las luchas populares de Ica” (Martínez 1991: 9)¹²⁹. Esta referencia tiene carácter documentario e historiográfico: se trata de una líder campesina que participó en las protestas de Parcona, levantamiento ocurrido en 1924, cuyas causas se han referido anteriormente. Las protestas terminaron con la destrucción del pueblo, así como la muerte y el arresto de numerosos campesinos que participaron en ella. Es un fragmento de la historia peruana casi oculto y olvidado. En ese contexto, la dedicatoria evidencia la posición del autor respecto a ese conflicto: es su abierto respaldo a la posición a los campesinos, a quienes reconoce su valor y, además, lega su obra. Esta mención adquiere relevancia debido a que, en el entramado narrativo, Manuela Escate es uno de los personajes ficcionalizados que tiene presencia activa en la narración. En esta, se le describe prácticamente con las mismas palabras que en la dedicatoria: “mujer brava y pico duro” (114), lo que implica una

¹²⁹ Genette considera todo un arsenal diverso como tipos de paratextos: “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto” (1989: 11). En ese orden de ideas, no está de más mencionar algunos rasgos de la portada de la edición de 1991 de *Crónica de músicos y diablos*, comentario que preferimos incluir como nota al pie de página debido a que constituye un elemento extratextual de carácter variable: puede cambiar en futuras ediciones. Su diseño depende de la recepción del libro en el entorno editorial y refleja, de algún modo, la interpretación que se ha hecho de la novela en estas instancias. En la edición de 1991, la portada de la novela, la cual asumimos debe de haber sido supervisada por el autor, presenta, alrededor del título, cuatro pequeñas imágenes: una trompeta (instrumento de viento de importancia relevante en las bandas patronales), una ceja y dos ojos, correspondientes cada uno a un tipo de máscara usada por las comparsas y cofradías que participan en las fiestas populares de las zonas andinas de Perú. Todo indica que se trata de la fiesta de los negritos, la cual se celebra en Huánuco, en donde se encuentran las comunidades de León de los Caballeros y Asunción, habitadas por población negra esclava durante la Colonia. De este modo, la portada de *Crónica de músicos y diablos* retrata, por un lado, una máscara perteneciente a las cuadrillas de los negritos, de intenso color negro, la cual manifiesta de cómo la memoria popular rememora el paso de los esclavos por la región. Estos se caracterizaron por sus danzas y cantos. Por otro lado, la segunda máscara corresponde al personaje del Turco, el cual representa a los virreyes y personajes de poder de la época. En ese sentido, la portada anuncia la interacción entre lo popular y lo hegemónico, los cuales confluyen en una fiesta patronal de rasgos carnavalescos.

reafirmación. La dedicatoria, en consecuencia, entra en contacto con la diégesis a partir de la valoración que el autor ejerce sobre este personaje histórico.

Este rasgo se enlaza con la segunda función de los paratextos: expresar el compromiso que la narración asume con el debate de la historia como registro de la realidad social. Es bastante llamativo que, entre el Prólogo y el Epílogo de la novela, se distribuya un conjunto de textos organizados bajo una estrategia bastante clara: en el primero, se reúnen archivos que datan de la época colonial, los cuales se enlaza directamente con la saga de los “Esclavos y cimarrones”. En el Epílogo, en cambio, se concentran diversos documentos periodísticos o testimoniales que dan cuenta de los sucesos de Parcona, lo que se vincula con la saga de los Guzmán, particularmente la experiencia de Bartola Avilés en dicho hecho histórico. Esta documentación contrasta claramente con los acontecimientos presentados por la diégesis.

Un aspecto interesante que apreciamos es que, tanto Prólogo como Epílogo, sirven de espacio de intercambio para la voz del discurso hegemónico y la voz del sujeto subordinado. Ello refuerza la intención de discutir los modos de construcción del discurso histórico. Se genera así un proceso altamente dialogístico en el que se intercalan documentos oficiales del Virreinato o de *El Mercurio Peruano* con el testimonio de campesinos partícipes de protestas populares, esto último en el siglo XX. El diálogo adquiere un sentido bastante panorámico, en tanto vincula etapas distintas de la historiografía peruana. Por ejemplo, en el Prólogo, se presenta la siguiente Ordenanza real recogida del Archivo de la Nación:

*“En el reino del Perú, a vos mi súbdito,
el corregir pertinente en cuya jurisdicción está
comprendida la villa de Nazca yo, don Carlos
por la gracia de Dios uno y trino, rey
de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, [...],*

*os concedo poder y autoridad para ajusticiar
al decimista José María Legario que aparte
de escribir con motivo de Navidad unas décimas
de vituperio contra el rey su señor para que
los indios la cantasen en tono de yaraví, en el día
de la Bajada de Reyes puso en la plaza
de armas de la villa de Nazca un pasquín
infamante dirigido contra la corona española” (17)¹³⁰.*

Se evidencia una lucha de poderes entre el rey, quien luce su amplia potestad sobre sus posesiones terrenas, y un decimista contrario al régimen virreinal. Es significativo, también, que la postura crítica del decimista rebelde se realice desde el campo de la literatura: a través de décimas. La novela, en ese sentido, actualiza este compromiso de lucha, pues desde el campo de la literatura, nuevamente, se retoma el acto de protesta. En el Epílogo, por otro lado, se recoge el siguiente testimonio de Juan Pévez, líder de las protestas de Parcona¹³¹:

*“De Lima llegó la tropa el miércoles en la noche,
y el jueves a las tres de la mañana; guiados
por Temístocles Rocha y varios hacendados,
la tropa atacó Parcona. Fue en forma de tenaza:
un grupo entró por el centro del pueblo,
otro por el norte, y el otro por lado del sur,
lanzando sus ametralladoras contra el poblado” (271).*

¹³⁰ Todas las cursivas pertenecen al texto original.

¹³¹ Pévez, por otra parte, también es recreado ficcionalmente en la trama novelesca. Se convierte así en un personaje de inspiración histórica.

Estas líneas son tomadas por el autor del libro *Memorias de un viejo luchador campesino*, el cual recoge el testimonio del ya citado líder comunal. Se registra así la viva voz del campesino oprimido por el régimen republicano, lo que extiende ampliamente el panorama histórico de la novela. En consecuencia, tanto documentos oficiales como discursos disidentes enriquecen la trama narrativa, pues ofrecen al lector documentación fidedigna con el objeto de recrear un contexto sociopolítico que refiere directamente a la realidad social. Sin embargo, la novela evidencia que el interés por la historia no solo es contextual y anecdótico, sino que resulta importante en tanto es manifestación viva de la evolución —¿o quizás involución?— de nuestra sociedad.

En ese orden de cosas, los personajes ficticiales se constituyen como sujetos representativos de esta realidad fáctica y corroborable: corporizan las épocas en las que se ambienta la novela, sean estas las del régimen Colonial o Republicano. Por ejemplo, en el Prólogo, el autor incluye un aviso publicado en *El Mercurio Peruano* que ilustra la opresión esclavista colonial: “*Se gratificará con creces, en efectivo o en especie [...] a la persona que entregue un negro congo duango que se ha huido de la Hda. Cahuachi*” (13). Curiosamente, esta es la misma hacienda en la que, en la trama novelizada, Miguelillo Avilés brindaba sus servicios a Doña Epifanía del Carmen y en donde imaginó e inventó el famoso Pisco. Historia y ficción se encuentran en intenso contacto.

Por otro lado, queda claro, hasta este punto, que la selección de los paratextos se inclina por exponer una situación de opresión hacia el afrodescendiente esclavizado y el campesino. En consecuencia, el conjunto paratextual nos desvela que el discurso novelesco manifiesta la intención de leer la historia desde una perspectiva a favor de los sectores marginados del país. Es decir, de algún modo, los paratextos inducen al lector a que siga cierta ruta de interpretación. Genette afirma, en este mismo sentido, que este tipo de

elementos discursivos “puede dar a conocer una intención o interpretación autoral y/o editorial” (1989: 11). Esto quiere decir que, en ocasiones, el paratexto puede ofrecer indicaciones precisas sobre el modo en que, de acuerdo con el autor, la lectura debe de ser abordada. Por supuesto, ello no impide que se generen interpretaciones distintas que contradigan tal presunción. En todo caso, conviene revisar el último elemento del Prólogo de nuestra novela en análisis, puesto que constituye precisamente una indicación genérica que orienta la lectura del texto:

*“Cualquier parecido o semejanza
entre lo que aparece transcripto aquí
y lo correspondiente al renglón de los hechos
y de las personas de carne y hueso
es pura y casual coincidencia
algo similar a la historia de esa canción
que dice que en un bosque de la China
una china se perdió” (19).*

Son líneas interesantes. Constituyen las últimas indicaciones del autor antes de iniciar el relato. Observamos, en primer lugar, una advertencia indicativa: el lector debe de asumir el carácter totalmente casual e involuntario del parecido entre los hechos narrados en la diégesis y aquellos registrados por la historiografía oficial, es decir, “de las personas de carne y hueso”. Esta advertencia adquiere relevancia en la medida que, a lo largo de la narración, es notoria la intención contraria de la novela, pues el texto busca encontrarse continuamente con el discurso historiográfico oficial, desea abiertamente polemizarlo, discutirlo y carnavalizarlo. Por lo tanto, estas líneas finales del Prólogo adquieren cierto espíritu de ironía. Reverte Bernal ha afirmado en torno a este paratexto lo siguiente:

“Martínez remata este Prólogo con una advertencia irónica que pareciera poner en duda la veracidad de lo expuesto y de lo que se va a exponer a continuación, pero que más bien produce el efecto contrario, es decir, subraya la base real de lo que se va a contar” (2018: 233).

En otros términos, este artificio remarca aún más la intención y los mecanismos discursivos de *Crónica de músicos y diablos*: se anuncia así que la novela pretende el cuestionamiento de la historia desde una mirada paródica plena de humor, por lo que su actitud burlesca y carnavalizada se convierte en el corazón del relato. En efecto, página a página, constatamos que este juego entre realidad y ficción constituye la verdadera intención en la que se funda la narración.

3.3.2.5. El discurso del relato popular: una forma de contrapunto de la memoria del pueblo

El último tipo discursivo al que recurre la novela, en su afán de representar una totalidad representativa, es el relato popular como reflejo de la persistencia de la memoria de los pueblos. Este tipo de relato aparece de modo intermitente en la narración y funciona a manera de contrapunto en diversos puntos de la diégesis novelesca. Usualmente, alude a un pasado remoto y ya cancelado (el de los gentiles indígenas), o a creencias populares en forma de leyendas que, incluso hoy, caracterizan la historia de los pueblos del Perú. No es inusual que el relato recontextualice la narración con estos contrapuntos narrativos. Por ejemplo, en el capítulo “Parcona”, se realiza una caracterización sociohistórica de este pueblo iqueño, el cual era, hacia la segunda mitad del siglo XX

“[...] una comunidad indígena costeña de pequeños agricultores yungas que, bajo el rumor de los huarangos centenarios, conforme al saber agrario de los gentiles de la antigüedad, cultivaban pallar, maíz, zapallo, calabaza, alguna planta de vid, algún árbol de mango, todo para el consumo doméstico, para compartirlo con los compadres, las amistades” (Martínez 1991: 95).

La referencia al tiempo de los gentiles reactualiza un pasado que, aunque cancelado, transfiere su campo semántico al presente narrativo. Así, la idea de una civilización originaria remota cuyos avances benefician, ya en tiempos republicanos, a los campesinos nos habla de las bondades de los tiempos en que los antiguos habitantes del Perú gobernaban. Se establece así un notable contrapunto, pues el relato nos informa y recuerda que la Parcona de hoy, de acuerdo a la leyenda popular, se sigue surtiendo del agua que les brinda la antiquísima y legendaria Achirana que mandara a construir el Inca Pachacútec durante su gobierno, aunque para ello “[...] los comuneros de Parcona tenían que enfrentarse duramente con los matones que enviaban los hacendados de Ica con el propósito de acaparar todo el caudal del agua” (95). Los sentidos de ese tiempo remoto, en ese orden de ideas, se extrapolan al presente narrativo con el objeto de producir un contraste y con el claro fin de cuestionar el orden hegemónico vigente, en el cual predomina el atropello social.

La leyenda de la Achirana constituye uno de los relatos populares más conocidos del periodo precolombino. Sin embargo, la alusión que de ella se hace en la novela no busca precisamente recuperar la versión más difundida de esta historia, recogida incluso en manuales escolares. En realidad, se pretende someterla a una crítica cuyo alcance penetra incluso la tradición literaria elaborada por el discurso hegemónico. En efecto, para hablarnos de la Achirana, el narrador recoge una versión de ella que nos recuerda a la tradición elaborada por Ricardo Palma debido a sus ribetes románticos: se relata que el inca Pachacútec

ordenó construir por amor “tal prodigio de ingeniería hidráulica cuya perfección seguía causando asombro a pesar del transcurso de los siglos” (96). Lo hizo “casi por un acto de milagro y en el soplo de unos cuantos días” (95). Sin embargo, el relato acota que se trata esta de una “[...] historia escrita en los libros” (95). Y añade después que

“[...] en la cruda realidad de los hechos, cuya mención no figuraba en los libros corrientes, la Achirana era el resultado inconfundible del saber agrario de los gentiles nativos de Ica”, cuyos descendientes yungas de pelo duro “[...] a pesar del interminable despojo a través de centurias, aún continuaban sobreviviendo en esas tierras” (96).

En ese sentido, la narración desnuda información que permanecía oculta por la tradición romántica de Palma, un verdad más cruda y tangible en el que el componente popular, encarnado ahora por los campesinos descendientes de los antiguos yungas de Ica, poseen un protagonismo del que la historia oficial les ha arrebatado. De este modo, se hace clara la pretensión disidente del discurso novelesco, el cual busca evidenciar los vacíos del discurso hegemónico, esta vez literario, para luego proceder a suturarlo.

Otras escenas parecidas pueblan la novela. Un episodio interesante ocurre cuando los Guzmán, durante su travesía de Cahuachi hacia Lima, tropiezan con un osario de llamas en el capítulo “Mar oceana”. Este rarísimo hallazgo despierta en los miembros de la familia el recuerdo de una “[...] historia que habían escuchado retaceada por los tijeretazos del tiempo y los borrones de la memoria” (142). Se produce entonces otro contrapunto, esta vez marcado por un relato popular que cuenta que los huesos de las llamas pertenecían a una piara cargada de oro que tenía por destino el rescate de Atahualpa. Sin embargo, tras la muerte del inca a manos de los españoles, los indígenas encargados de la diligencia decidieron abandonar “el

curso del río para perderse en la inmensidad del desierto” y enterrar “el tesoro en algún lugar desconocido” (143).

La referencia al relato popular tiene implicancias semánticas reveladoras: resignifica la geografía desértica de la costa peruana. La dota de un sentido profundo que relaciona al hombre tanto con su espacio vital como con su historia. Por lo tanto, el paisaje ya no solo es el espacio donde se desarrollan las peripecias de los personajes, sino que adquiere significación por sí mismo: se impregna así de una atmósfera mítica que nos recuerda a relatos como El Dorado, al recuerdo de la gloria y caída de los Incas o a la travesía épica de los conquistadores. No en vano el narrador remata el recuerdo de los Guzmán con la afirmación de que, en este mismo desierto, siglos después, “ya en los tiempos de otra dominación, cundió entre los terratenientes más ricos de la zona el afán por encontrar ese tesoro de los gentiles” (143). Es decir, la geografía, profundamente cargada de pasado mítico y épico, permite a sus habitantes explicar su propia realidad social.

En conclusión, la recopilación de estas historias llenas de leyenda y mitos constituye, en general, una manera de preservar y transmitir la visión del campesino y de los oprimidos en general. Esta mirada, casi siempre cargada de crítica social, aunque se refugia efectivamente en la tradición de los relatos populares, muchas veces se activa a partir de los elementos constitutivos de la geografía. Las montañas, los desiertos, el mar, la costa y la sierra, cada uno de los paisajes graficados en el relato se conecta con un pasado que enriquece la experiencia vital del sujeto subalterno. La novela, de este modo, además de configurar un hilo histórico convulso, la relaciona estrechamente con el espacio donde se suceden los hechos. El territorio peruano, en ese sentido, se convierte en una especie de almacén de la memoria popular, cuyo carácter mítico, histórico y social —estas fronteras no siempre están

bien delimitadas, pues confluyen en la idiosincrasia del pueblo— otorgan sentido a la vida y dirigen los actos de aquellos hombres que lo habitan.

3.3.2.6. Balance de los niveles narrativos

Luego de este panorama de los recursos discursivos a los que acude transgresoramente la novela, nos queda añadir un par de elementos que hemos analizado anteriormente y que conviene recordar. Es cierto que *Crónica de músicos y diablos* manifiesta un interés particular por la historia y los modos en que esta es registrada: ya hemos revisado los modos de apropiación de la crónica histórica, la periodística y el libro de viajes. Sin embargo, se evidencia también la presencia de otras referencias al discurso hegemónico que, si bien no llegan a constituirse como formas estructurales como sí ocurre con las crónicas, exponen, en cambio, tópicos que incrementan el panorama de mundo representado por el texto, lo que es muestra de su capacidad de comprensibilidad de la realidad. Nos referimos al discurso religioso y al enciclopédico, los cuales hemos visto en el capítulo anterior. En ese sentido, podemos decir que el texto expone claramente una intención de representación totalizadora que, partiendo de las formas discursivas dominantes, procede a transgredirlas a fin de reparar sus grietas y permitir que la mirada del otro, la del sujeto subalterno, acceda a los recursos de representación.

Se completa así una representación singularmente cabal del discurso hegemónico, en la cual convergen sus principales formas narrativas. Ello genera, en consecuencia, lo que podríamos llamar como ruido ideológico. Es decir, la novela satura la narración con continuas alusiones a las formas del discurso oficial. Esta saturación constituye casi una exclamación, una alerta sobre las fracturas del discurso. Ello, sumado al hecho de que la novela somete

estas formas a operaciones de parodia y carnavalización, pone en evidencia una realidad sociocultural resquebrajada y en crisis sobre la que el texto pretende pronunciarse.

Hay que considerar que este pronunciamiento, esta actitud de protesta que moviliza el texto, es asumido casi exclusivamente por la voz predominante del narrador. En efecto, en la novela, hay poco espacio para el monólogo y el diálogo de los personajes, por lo cual todas las voces se funden en la del narrador extradiegético / heterodiegético, quien lo sabe todo. Es la voz del narrador también la que principalmente insufla el tono paródico y crítico a todo el relato. Por ello, creemos que este elemento narrativo se configura a sí mismo como una respuesta, una forma excéntrica de protesta muy por encima de los límites ideológicos y las formas discursivas hegemónicas que abarrotan la narración. Por esta razón, concluimos que *Crónica de músicos y diablos* es una novela de crisis, un relato de transgresión, un discurso antropófago de formas discursivas diversas, pero también un texto que evidencia un deseo de protesta, una necesidad de suturar las fracturas de nuestra historia y una genuina aspiración a la unificación de la nación cuyo desenlace, sin embargo, nos deja el sinsabor de encontrarse en un lejano horizonte utópico.

CONCLUSIONES

1. La influencia del Grupo Narración en la obra de Gregorio Martínez se manifiesta en el marcado tono de denuncia que el autor evidencia en sus relatos, aspecto que, con el devenir del tiempo, fue diluyéndose para dar mayor espacio a la experimentación estilística. Tras su participación en el grupo, Martínez fue experimentando con las posibilidades lingüísticas y formales de sus textos —cuestión claramente evidente en *Crónica de músicos y diablos*—, sin que ello haya significado el abandono de su rol como escritor comprometido: la reivindicación de lo popular y de los sectores sociales desfavorecidos siempre constituyó parte importante de su universo literario.
2. La actitud de escritor comprometido se evidencia, en *Crónica de músicos y diablos*, en el modo en que el tejido narrativo articula ficción e historia: a partir del empleo de un conjunto de elementos paratextuales de carácter documental (notas periodísticas, documentos de la época Colonial, testimonios, etc.) se procede a la reconstrucción estético-literaria de eventos notables de la historia peruana. En consecuencia, el autor se aleja de los parámetros del arte marxista asimilados durante su etapa en el Grupo Narración en aras de una representación experimental, pero no por ello menos comprometida, de su referente social.
3. Los estudios críticos en torno a *Crónica de músicos y diablos* señalan que la novela manifiesta una actitud crítica y contestataria frente al *statu quo* establecido por el sistema hegemónico. De ello se desprende que el relato deconstruye su referente

sociohistórico a partir del derribo de mitos y estereotipos, el cuestionamiento de historiografías oficiales, la parodia de los sujetos de poder y la creación de un lenguaje polifónico que da cuenta de una realidad social en conflicto. La función de la risa y el humor, pese a ser elementos en los que diversos estudios han reparado, aún no han sido abordados bajo una metodología hermenéutica que la asuma como hilo conductor de toda actitud crítica y reivindicatoria.

4. La teoría del carnaval bajtiniano constituye un marco teórico favorable para examinar la novela, pues permite estudiar las relaciones entre discurso y el horizonte ideológico de donde surgen. *Crónica de músicos y diablos* presenta tres rasgos que la relacionan con el carnaval: a) el uso recurrente de la risa popular, cuyo carácter colectivo y transgresor la dota de una dimensión universal que cuestiona los principios y las verdades del sistema hegemónico; b) el carácter paródico de la novela, cuyo fin es resemantizar los géneros discursivos de los que se apropia, tal como ocurre con la crónica histórica, el discurso religioso y el género periodístico; c) el carácter dialógico del relato, en tanto la novela se configura como un espacio de encuentro de tipos discursivos a partir de los cuales se construye un mundo polifónico y en conflicto: literatura canónica y popular, discurso enciclopédico y creencias populares, historia y mito, entre otros, son algunos de los elementos que interactúan en la novela; y d) el tono escéptico y transgresor en torno al discurso oficial.

5. En el plano del contenido, la interacción entre el discurso de la cultura oficial y el discurso popular pueden explicarse a partir de tres transgresiones paródicas al *statu*

quo representado en la novela: el poder político, el poder religioso y las jerarquías de clase. Esta relación es dialógica y no necesariamente excluyente, de modo que cultura oficial y popular pueden enriquecerse mutuamente. Así, por ejemplo, los Guzmán encarnan esta interacción simbiótica al asociar conocimientos enciclopédicos con otros de raíz popular.

6. El análisis en torno a la representación paródica del poder político establece que los sujetos que lo ejercen lo hacen a partir de la lógica del "poder por el poder" y para la obtención de su propio goce. Es decir, la autoridad pública no procura el bienestar colectivo, sino su propia satisfacción. En ese sentido, desde una configuración erotizada del mundo, las acciones de la autoridad policial y de la cabeza de Estado se representan como grotescas, represivas y estériles. Como contraparte, la familia Guzmán, como personajes populares, simbolizan el otro polo, el de la fertilidad, cuya fuerza vital se asocia a la naturaleza y el cosmos, y al principio de comunidad solidaria que encarnan los miembros de la familia.

7. La parodia del discurso religioso se produce por medio del mecanismo carnavalesco de la *profanación*. A partir de la asociación de la imagen del demonio con la del músico popular moderno de práctica cristiana, la novela procede a crear una simbiosis de polos opuestos y complementarios que deconstruye la identidad histórica del hombre afroperuano. Es decir, conduce a la desmitificación de estereotipos negativos ligado a lo subalterno, así como la construcción de personajes populares que se caracterizan por reivindicar sus raíces y, al mismo tiempo, por conformar una

comunidad representativa de los sectores populares, caracterizada por ser solidaria, fraterna y digna.

8. Respecto a la parodia de las jerarquías de clase, en ella operan los mecanismos carnavalescos de la *excentricidad*. Así, la descripción de las relaciones de clase se produce por medio de un lenguaje degradante y bufonesco en el que el elogio y la injuria se entrelazan. El carnaval desnuda las jerarquías de la sociedad peruana para ofrecernos su naturaleza más esencial: la vanidad del poder y el goce de pertenecer a una estirpe social. Asimismo, esta burla carnavalesca deviene liberadora, rompe con estructuras mentales de clase o de género, las cuales han sido sedimentadas por el orden hegemónico.

9. En lo referente a la estructura de la novela, esta se asocia al concepto carnavalesco de *sátira menipea épica*, debido a sus características: libertad temática y formal del género respecto a la tradición literaria en la que se desenvuelve, empleo diverso e intercalado de géneros narrativos desde un posición distante y paródica del autor, y el tono escéptico respecto al discurso oficial, el cual se materializa por medio del empleo de una parodia desbordante y de una fantasía liberada para reelaborar la historia a fin de evidenciar las fisuras de la historiografía hegemónica.

10. *Crónica de músicos y diablos* busca dialogar críticamente con diversas formas de discursos de la cultura letrada y oficial. En ese contexto, el texto evidencia la

presencia de una estructura narrativa dividida en dos niveles, en la cual se articulan diversos tipos de formas discursivas que evidencia el interés por el registro histórico. La pretensión de este recurso es que, con el uso humorístico y paródico de sus formas narrativas, se genere un contacto desde la mirada del Otro o de lo popular.

11. En el primer nivel estructural, comprobamos que el género que articula los elementos que componen el discurso novelesco es la novela épica moderna. Esta se encuentra bajo el influjo de la sátira menipea épica, la cual le imprime al texto su tono épico, su carácter utópico y su aspiración a la totalidad. Esta última se manifiesta en las aspiraciones de los personajes, quienes superan su individualidad y se proyectan como representantes de una comunidad.
12. Esta misma aspiración a la totalidad también se evidencia en el modo cómo se articulan, en un segundo nivel estructural, diversos géneros vinculados al registro oficial de la historia. El texto apela a la apropiación y combinación de formas heterogéneas del discurso hegemónico, cuya función es configurar un juego de parodias en clave de humor que desvelen las fisuras del poder y sus mecanismos de implantación de la verdad.
13. La novela se apropia del discurso de la crónica histórica a fin de cuestionar la pretensión mimética que tiene este género respecto a la realidad social. Por ello, continuamente transgrede sus formas genéricas: a) por un lado, desmitifica el pasado fundacional a partir de la configuración de Pedro de Guzmán, personaje arquetípico

que se distancia del ideal heroico y civilizador encarnado por los conquistadores; b) asimismo, se expone, en lugar de ocultar, aquellas elipsis históricas a las que apelaban las crónicas de la época y que revelan un pasado injusto y explotador; y c) el héroe protagonista de la crónica configurada en la novela es colectivo y no individualizado.

14. Otra variante de la crónica de cuyas formas la novela se apropia es la crónica informativa o periodística. A partir del método documental que da forma al discurso periodístico, el narrador procede a reconstruir el pasado reciente de la nación, particularmente la masacre de Parcona. Se busca, de este modo, exponer aquellas grietas del discurso oficial, el cual criminalizó las protestas de los campesinos y silenció los abusos de las fuerzas del orden. Para este fin, el narrador se sirve de mecanismos semejantes a los empleados por el discurso hegemónico: se establecen fechas concretas y reconocibles, se reconstruye hechos cronológicamente, y se presentan personajes históricos, lo que alimenta el espíritu de documentación de la narración.

15. La tercera variante del género cronístico responde al libro de viajes. La novela construye una especie de tratado de historia natural popular. Este rasgo se asocia al afán de clasificación de los libros de viaje del siglo XIX, cuyo fin era apropiarse y crear una identidad, a través del conocimiento, de la geografía americana. Ello ocurre en la novela, pero desde evidentes coordenadas populares, dado que se busca reconstruir un espacio peruano sobre la base de datos verídicos, así como de creencias

y miedos del sujeto subalterno, todo expresado en un lenguaje que se acerca al habla del pueblo.

16. El periplo de la familia Guzmán a lo largo de la costa peruana se vincula también con los libros de viajes y exploración del periodo de descubrimiento. En contraste a los exploradores europeos, los Guzmán redescubren y recuperan el espacio peruano desde la mirada de lo popular, en tanto lo experimentan desde sus propios parámetros socioculturales, dejando de lado la concepción mercantilista del territorio que caracterizó la conquista y la empresa de su antepasado, Pedro de Guzmán.
17. El interés por la historia, además de influir en la recurrencia de géneros vinculados al registro documentado de hechos, se proyecta también al empleo de paratextos. Observamos que estos no influyen en el argumento, aunque sí generan sentidos importantes como sustrato sociohistórico de la narración y como una voz que induce cierta lectura del texto. Se evidencian tres funciones de los paratextos: a) la función de dedicatoria y homenaje; b) el compromiso crítico de revisión de la historia; y c) función pragmática o de transacción entre el discurso novelesco y el lector.
18. Las referencias al discurso hegemónico son contrastadas continuamente con los relatos populares: mitos, leyendas y recuerdos del pasado enriquecen la trama y nos ofrecen la comprensión que tienen los personajes desde la idiosincrasia popular. Este contrapunto agudiza el cuestionamiento de las formas discursivas que dan cuenta de la realidad social.

19. La presencia de estos géneros narrativos, y de tópicos como el discurso religioso y el conocimiento enciclopédico, son muestra de la pretensión totalizadora de la novela, la cual, apropiándose de formas narrativas hegemónicas, las trasgrede a fin de evidenciar las fisuras del discurso oficial gracias a la mirada de lo popular. *Crónica de músicos y diablos*, en ese sentido, se configura como un discurso antropófago y como una voz de protesta que se eleva por encima de la aglutinación de géneros que dan forma a la novela, para ofrecernos una historia alternativa y una genuina aspiración a la justicia social que, sin embargo, se percibe como utópica.

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES PRIMARIAS

- MARTÍNEZ, Gregorio
1975 *Tierra de caléndula*. Lima: Editorial Milla Batres.
- 1985 *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor*. Lima: Mosca Azul.
- 1991 *Crónica de músicos y diablos*. Lima: Peisa.
- 2001 *Biblia de guarango*. Lima: Peisa.
- 2004a *Libro de los espejos. 7 ensayos a filo de catre*. Lima: Peisa.
- 2004b *Cuatro cuentos eróticos de Acarí (de fuente oral)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- 2009 *Diccionario abracadabra. Ensayos de abecedario*. Lima: Ediciones Copé.
- 2012 *Canto de sirena*. 3era ed. Lima: Peisa.
- 2015 *Mero listado de palabras*. Lima: Imago.
- 2018a *Pájaro pinto. Orígenes*. Lima: Peisa.
- 2018b *Pájaro pinto. Canícula*. Lima: Peisa.

II. FUENTES SECUNDARIAS

- AUBES, Françoise
2006 “La emergencia de una palabra negra”. En Tenorio Requejo, Néstor (Comp.). *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*. pp. 110-120. Lima: Arteidea.
- BRAVO ALIANO, Ian
2018 “Gregorio Martínez: ardiente memoria”, en *D’Palenque. Literatura y Afrodescendencia*, N°3, pp. 15-20.
- CARAZAS, Milagros
1997 *Canto de sirena de Gregorio Martínez: una propuesta de lectura*. Lima: Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- 1998 *La orgía lingüística y Gregorio Martínez. Un estudio sobre Canto de sirena.* Lima: Línea & Punto.
- 2001 “Gregorio Martínez y el canto que no cesa”, en *La casa de cartón. Revista de cultura*, N°22, pp. 17-20.
- 2011 *Estudios Afroperuanos.* Lima: Centro de Desarrollo Étnico – CEDET.
- 2005 “Crónica de músicos y diablos: la identidad afroperuana y la reinención del pasado”, en *Ínsula Barataria*, N°5, pp. 67-79.
- 2018 “Apuntes sobre el español afroperuano y los afronegrismos, a propósito de *Biblia de guarango* de Gregorio Martínez”, en *D’Palenque. Literatura y Afrodescendencia*, N°3, pp. 23-34.
- CARRILLO JARA, Daniel
- 2010 *Novelar es una travesía. Crónica de músicos y diablos o la gesta del migrante.* Lima: Tesis para optar por el título profesional de Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de <http://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/cybertesis/435>
- 2013 “La identidad es una abstracción: entrevista a Gregorio Martínez”, en *Tinta Expresa*, Año V, N°5, pp. 195-205.
- 2016 “Migración y migrancia: dos aspectos claves para la configuración de la identidad en *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, pp. 463-477.
- CHÁVEZ, Juan Manuel
- 2018 “Ambos dos: Aproximación a dos premios y dos libros”, en *D’Palenque. Literatura y Afrodescendencia*, N°3, pp. 21-22.
- CORTICELLI, María Rita
- 2001 “Gregorio Martínez: las distintas caras del poder”, en *La casa de cartón. Revista de cultura*, N°22, pp. 13-16.
- CORRÊA DE SOUZA, Alessandra
- 2009 *Representações do negro em Crónica de músicos y diablos.* Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Neolatinas. Recuperado de <http://www.letras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/alessandracorreade souzamestrado.pdf>
- DÍAZ CABALLERO, Jesús
- 1992 “*Crónica de músicos y diablos*” (Reseña), en *Alma Máter*, N°1, pp. 89-91.
- DUCHESNE, Juan
- 1986 “Etnopoética y estrategias discursivas en *Canto de sirena*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N°20, pp. 189-205.

- ELMORE, Peter
1993 “Sobre el volcán; seis novelas peruanas de los 90”, en *Hueso Húmero*, N°29, pp. 125-143.
- FORGUES, Roland
1986a “La escritura subversiva de Gregorio Martínez y el renacer de los marginados”, en *El fetichismo y la letra. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*, pp. 87-107. Lima: Editorial Horizonte.
- 1986b “Los embrujos de un Piturrín ladino”, en *Tigre*, N°3, pp. 153-162.
- 2001 “Compromiso y creación en ‘Cómo matar al lobo’ de Gregorio Martínez”, en *La casa de cartón. Revista de cultura*, N°22. pp. 10-12.
- 2005 “Gregorio Martínez: el espejo en que Narciso se mira y no se reconoce — acerca de *Biblia de Guarango* y *Libro de los espejos*—”, en *Escritura y Pensamiento*, N°17, pp. 223-239.
- 2006 “Entre diablos y músicos, el vals de la historia”. En Tenorio Requejo, Néstor (Comp.). *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*, pp. 221-226. Lima: Arteidea,
- 2009 *Gregorio Martínez, danzante de tijera*. Lima: Editorial San Marcos.
- FREIRE, Luis
1977 “La sirena popular de Gregorio”, en *Runa*, N°6, pp. 33-35.
- GÁLVEZ ACERO, Marina
1992 “Narrativa y testimonio popular: Gregorio Martínez”, en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, pp. 63-72. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_4_009.pdf
- GONZÁLEZ VIGIL
2006 “Los embrujos de Gregorio Martínez”. En Tenorio Requejo, Néstor (Comp.). *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*, pp. 217-220. Lima: Arteidea.
- GRUPO NARRACIÓN
1966 *Narración 1. Revista literaria peruana*. Lima.
- 1971 *Narración 2. Revista literaria y de opinión*. Lima.
- 1974 *Narración 3. Nueva crónica y buen gobierno. Revista literaria*. Lima.
- GUTIÉRREZ, Miguel
1988 “Tierra de caléndula y la renovación del cuento peruano”. En Martínez, Gregorio. *Tierra de caléndula*, pp. 7-18. Lima: Peisa.

- 2006 “Sobre el Grupo Narración”. En Tenorio Requejo, Néstor (Comp.). *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*, pp. 58-70. Lima: Arteidea.
- HUESPE, Alejandra
2012 “Gregorio Martínez, cronista de otra historia”, en *Literatura y Lingüística*, N°26, pp. 135-142.
- KRISTAL, Efraín
1988 “Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 4, N°27, pp. 57-74.
- LANCHO ROJAS, Josué
2018 “El último adiós del cantor de Coyungo”, en *D’Palenque. Literatura y Afrodescendencia*, N°3, pp. 48-51.
- MACEDO JANTO, Gloria
2007 *Representaciones de la oralidad y de la memoria en Canto de sirena de Gregorio Martínez*. Lima: Tesis para optar el grado académico de Licenciada en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2008 *Canto de sirena: oralidad y memoria*. Lima: Hipocampo Editores.
- MÁRQUEZ, Ismael P.
1994 “Crónica de músicos y diablos de Gregorio Martínez: Desautorización del canon y metáfora de la escritura”, en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, N°1, pp. 53-59.
- MONTALVO YAMUNAQUÉ, Fernando
2018 “La risa y la parodia como estrategias discursivas de reivindicación en *Crónica de músicos y diablos*: Una aproximación desde la teoría del carnaval de Bajtín”, en *D’Palenque. Literatura y Afrodescendencia*, N°3, pp. 35-47.
- 2019 “Estrategias narrativas de ruptura en *Crónica de músicos y diablos*: Entre la crónica historiográfica y la sátira menipea”, en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 65 (65). Recuperado de <http://revistas.academiaperuanadelalengua.org.pe/index.php/boletinapl/artic le/view/193>
- 2020 “Identidades demonizadas del sujeto afroperuano en *Crónica de músicos y diablos*: resistencia cultural desde la profanación carnavalesca”, en *Ínsula Barataria. Revista de Literatura y Cultura*, N°23, Año 18, pp. 97-124.
- ORIHUELA, Carlos
2009 “*Canto de sirena*: parodia, representación del sujeto social afroperuano y riqueza temática”, en *Abordajes y aproximaciones. Ensayos sobre literatura peruana del siglo XX (1950-2001)*, pp. 55-86. Lima: Hipocampo Editores.
- PÉREZ GRANDE, Hildebrando
2001 “El Pigafetta en Coyungo. Conversación con Gregorio Martínez”, en *La casa de cartón. Revista de cultura*, N°22, pp. 2-4.

- PUENTE-BALDOCEDA, Blas
2001 “El arte de narrar de Gregorio Martínez”, en *La casa de cartón. Revista de cultura*, N°22, pp. 6-7.
- REVERTE BERNAL, Carolina
2018 “Escribir en el aire frente a la cultura letrada (volviendo a *Crónica de músicos y diablos*, de Gregorio Martínez)”, en *América sin nombre*, N°23, pp. 231-241.
- REYES TARAZONA, Roberto
2006 “Narración en los años setenta”. En Tenorio Requejo, Néstor (Comp.). *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*, pp. 71-78. Lima: Arteidea.
- RONDINEL, Sara
2006 “El proyecto literario de Narración”. En Tenorio Requejo, Néstor (Comp.). *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*, pp. 35-52. Lima: Arteidea.
- SALINAS-DESMOND, Patricia
2015 “L’erotisation du monde et l’affirmation identitaire chez Gregorio Martínez”, en *América*, N°46, pp. 179-188. Recuperado de <https://journals.openedition.org/america/1330#quotation>
- TENORIO REQUEJO, Néstor (Comp.)
2006 *El grupo narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*. Lima: Arteidea.
- VALENZUELA GARCÉS, Jorge
2006a “La experiencia literaria del Grupo Narración: Una aproximación a las crónicas”. En Tenorio Requejo, Néstor (Comp.). *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*, pp. 85-109. Lima: Arteidea.
- 2006b “Márgenes interiores y horizonte social: Una aproximación a *Canto de sirena* de Gregorio Martínez”. En Tenorio Requejo, Néstor (Comp.). *El Grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*, pp. 198-213. Lima: Arteidea.
- VILLAS, Alfredo
2017 “Gregorio Martínez: el último cantor popular”. *El Comercio*. El Dominical. Suplemento de Actualidad Cultural, 13 de agosto. Recuperado de <https://elcomercio.pe/eldominical/gregorio-martinez-cantor-popular-noticia-449413>

III. FUENTES COMPLEMENTARIAS

- ALBURQUERQUE-GARCÍA, Luis
2008 “Apuntes sobre crónicas de Indias y relatos de viajes”, en *Letras*, N°56-58, pp. 11-23.

- 2011 “El ‘relato de viajes’: hitos y formas en la evolución del género”, en *Revista de Literatura*, Vol. LXXIII, N°145, pp.15-34.
- AÑÓN, Valeria
2014 “Narrativas de viaje: y espacialidad en crónicas de la conquista de América. Apuntes comparativos para una discusión”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, pp. 13-31.
- ARACIL VARÓN, Beatriz
2009 “Hernán Cortés y sus cronistas: la última conquista del héroe”, en *Atenea*, N°499, pp. 61-76.
- ARÁN, Olga Pampa
2016 *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Córdoba: Editorial del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Versión electrónica. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4780>
- AUERBACH, Erich
1996 *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijaíl
1989 *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- 1998 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- 2003 *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BERGSON, Henri
2002 *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Versión electrónica. Recuperado de http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf
- BOETSCH, Pablo
2006 “La literatura de viajes y la mirada antropológica”, en *Boletín de literatura comparada*, N°28-30 (2003-2005), pp. 49-62.
- BUBNOVA, Tatiana
1992 “Mijaíl Bajtín (1895-1975) Ideas principales y trayecto histórico”, en *Revista de la Universidad de México*, N°501, pp. 62-64.
- CARRIÓ DE LA VANDERA, Alonso
1998 *El Lazarillo de los ciegos caminantes*. Edición de Antonio Lorente Medina. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- CASADO, María Isabel
2017 “El humor desde las Ciencias Sociales. El humor como herramienta de resistencia en movimientos sociales. El caso del M15”, en *Perifèria; Revista de recerca i informació en antropologia*, Vol. 22, N°1, pp. 51-74. Recuperado de <https://revistes.uab.cat/periferia/article/view/v22-n1-casado>
- CIEZA DE LEÓN, Pedro
1988 *La Crónica del Perú*. Lima: Peisa.
- ESPINOSA HERNÁNDEZ, Patricia
1994 “Aportes de Mijaíl Bajtín a la crítica dialógica”, en *Aisthesis*, N°27, pp. 37-44.
- DRIESSEN, Henk
1999 “Humor, risa y trabajo de campo: apuntes desde la antropología”. En Bremmer, Jan (Coord.). *Una historia cultural del humor*, pp. 227-246. Madrid: Sequitur.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.)
1972 *América Latina en su literatura*. México D.F.: Unesco / Siglo Veintiuno Editores.
- FORRADELLAS, Joaquín & MARCHESE, Angelo
1989 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ed. Ariel.
- FOWKS, Jacqueline
2017 *Mecanismos de la Postverdad*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- FRYE, Northrop
2000 *Anatomy of Criticism. Four Essays*. 15th printing. Princeton: Princeton University Press. Versión electrónica. Recuperado de https://monoskop.org/images/5/59/Frye_Northrop_Anatomy_of_Criticism_Four_Essays_2000.pdf
- GENETTE, Gérard
1989 *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- 2001 *Umbrales*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto
2002 *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- GUERRA, Sergio
2015 *El retorno del carnaval. Politización del carnaval y carnavalización de la política en el movimiento estudiantil chileno de 2011*. Santiago de Chile: Tesis para optar por el título de Licenciado en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Versión electrónica. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/129762>

- HART, Marjolein t
2007 “Humour and Social Protest: An Introduction”, en *International Review of Social History*, N°52, pp. 1–20. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/231997481_Humour_and_Social_Protest_An_Introduction
- HUERTA CALVO, Javier
1982 “La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España”, en *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, N°1, pp. 143-158.
- HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel
2011 “Dialogismo y alteridad en Bajtín”, en *Catepepc*, N°21, pp. 11-32.
- INFANTE, C.
2008 “Poder, tensión y caricatura. Una aproximación a la teoría del humor”, en *Dialogía: Revista de lingüística, literatura y cultura*, N°3, pp. 245-272.
- LÓPEZ PEREDA, Marta
2014 *Superstición, brujería y esclavitud en una sociedad colonial: Nueva España a mediados del siglo XVIII*. Santander: Tesis de Máster Interuniversitario de estudios avanzados de Historia por la Universidad de Cantabria). Recuperado de <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/5501/LopezPere-daMarta.pdf?sequence=1>
- LORENTE MEDINA, Antonio
1988 Introducción. En: Carrió de la Vandra, Alonso. *El Lazarillo de ciegos caminantes*, pp. IX-XXXV. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LUKÁCS, György
2010 *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- MARIÁTEGUI, José Carlos
2005 *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando
2016 “Religión o superstición. Un debate ilustrado en la España del siglo XVIII”, en *Hispania Sacra*, Año LXVIII, N°127, pp. 327-342.
- MATURO, Graciela
2004 *La razón ardiente. Aportes para una teoría literaria latinoamericana*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- 2007 “Fenomenología y hermenéutica: desde la transmodernidad latinoamericana”, en *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Vol. 12, N°37, pp. 35-50.

- MENTÓN, Seymour
1993 *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MILLAR CARVACHO, René
2011 “Narrativas hagiográficas y representaciones demonológicas. El demonio en los claustros del Perú Virreinal. Siglo XVII”, en *Historia*, Vol. 2, N°44, pp. 329-367.
- PAZ, Octavio
1993 *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- REDDEN, Andrew
2016 *Diabolism in colonial Peru, 1560-1750*. New York: Routledge.
- RIVA-AGÜERO, José de la
1962 *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir
1979 “Carnaval / Antropofagia / Parodia”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. XLV, N°108-109, pp. 401-412.
- ROMANOS, Eduardo
2016 “No es una crisis, es que ya no te quiero: Humor y protesta en el movimiento 15M”, en *Revista internacional de sociología*, Vol. 74, N° 3. Recuperado de <http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/653/764>
- ROJAS ROJAS, Rolando
2005 *Tiempos de carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*. Lima: IFEA – IEP.
- SALAS ANDRADE, Nancy
2009 *La crónica periodística peruana*. Lima: Universidad de Piura – Editorial San Marcos.
- SALAZAR BONDY, Sebastián
1974 *Lima la horrible*. Lima: Peisa.
- SÁNCHEZ, Josué
2007 “La imposición del diabolismo cristiano en América”, en *Cuadernos del Minotauro*, N°5, pp. 23-47.
- SANTISTEBAN ÁVILA, Jesús
2011 “Cultura andina: observación y almanaque Bristol”. Diario *Los Andes*, 17 de abril. Recuperado de <http://losandes.com.pe/oweb/Nacional/20110417/48760.html>

- SARDUY, Severo
1972 “El Barroco y el Neobarroco”. En Fernández, César (Coord.). *América Latina en su literatura*, pp. 167-184. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- SAZO SOTO, Rodrigo
2010 “Sobre la naturaleza jurídica de las Capitulaciones de Santa Fe: una aproximación al estado actual de la cuestión”, en *Tiempo y Espacio*, N°24, pp. 1-18. Recuperado de <http://revistas.ubiobio.cl/index.php/TYE/article/view/1760/1704>
- SCOTT, James
2004 *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Ediciones Era.
- SISTO, Vicente
2015 “Bajtín y lo social: hacia la actividad dialógica heteroglósica”, en *Athenea Digital*, Vol. 15, N°1, pp. 3-29. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.957>
- SOTO RIVERA, Rubén
2017 “Aminadab: adversario mahometano de alma”, en *Konvergencia, Filosofía y Culturas en Diálogo*, N°25, pp. 70-92. Recuperado de <http://www.konvergencias.net/rubensotorivera25.pdf>
- SULBARÁN LOVERA, Patricia
2017 “El Almanaque Pintoresco de Bristol: cómo un folleto anual inventado por un farmacéutico hace casi dos siglos es un objeto de culto en Colombia y otros países de Latinoamérica”. *BBC Mundo*, 26 de diciembre. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-42289871>
- TARDIEU, Jean-Pierre
2018 “El palenque de Guachipa (1713). Aspectos del cimarronaje en la periferia limeña (Perú)”, en *Revista del Instituto Riva Agüero*, Vol. 3, N°2, pp. 243-262. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revistaira/article/view/19996>
- YANES MESA, Rafael
2006 “La crónica, un género del periodismo literario equidistante entre la información y la interpretación”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, N°32. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/cronica.html>
- VALDELOMAR, Abraham
2008 *La aldea encantada*. Lima: Santillana.
- VERDON, Jean
2009 *Las supersticiones en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- VILAHOMAT, José Ramón
2010a “Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana y latinoamericana actual”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, N°44. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/satirahi.html>

2010b

“Sátira menipea en trayecto: la literatura latinoamericana actual vuelve a sus orígenes”, en *Pterodáctilo. Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, N° 9. Recuperado de: https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22880/Pterodactilo_9_Critica_Vilahomat.pdf?sequence=9&isAllowed=y