



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**La transculturación y la oralidad
en *Canto de sirena***

TESIS

Para obtener el título de:

Lic. en Lengua y literaturas hispánicas

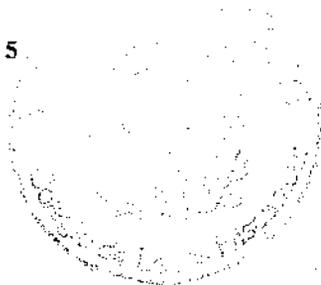
PRESENTA:

Talia Ariadne López Cárdenas

Director: Dr. Carlos Huamán López



2005



M. 343229



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Biblioteca General de Ciencias de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Talia Aracelis López

Córdova

FECHA: 18 - abril - 2005

FIRMA: [Firma manuscrita]

Agradecimientos

A mi director de tesis, Carlos Huamán López, por su valiosa colaboración para terminar este trabajo.

A mis padres y mi hermano, con amor y agradecimiento, porque gracias a su apoyo incondicional he logrado convertir este sueño en realidad, a pesar de todas las adversidades por las que hemos pasado.

A mi hijo que me ha dado la energía y el entusiasmo para lograr mis metas con el solo hecho de ver su sonrisa.

A Mario, por su apoyo y amor que me ha brindado en los momentos de crisis, para poder continuar con el trabajo.

A mis amigos de la facultad, Emiliano Romero, Emiliano Mastache, Mariesta, Andrés, Sharif, Oralia, Pilar, Alejandro, Iván, Juan Carlos, Rafael, porque gracias a ellos pude enriquecer mis conocimientos y apreciaciones sobre la literatura.

A Margarita, Lulú, Carlos, Aremi, Vania, Ángel, Javier, Agustín, Ricardo, Amauri, Adriana, Noe, Aline, por ser grandes amigos y apoyarme.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, que a pesar de todas las adversidades es y será la máxima casa de estudios de nuestro país.

A la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, por brindarme la oportunidad de formar parte de ella y de ampliar mis horizontes culturales.

A todos los profesores que colaboraron en mi formación académica, quienes sembraron en mí la inquietud del conocimiento y directa o indirectamente me apoyaron en la culminación de este trabajo, especialmente a: dra. Marcela Palma, dra., Graciela Cándano, mtra. Adriana Figueroa, lic. Francisco Emilio de la Guerra, lic. José Luis Bernal, lic. Jaime Cárdenas.

A todas aquellas personas que con sus palabras y ejemplos han trascendido mi vida.

A todos los que contribuyeron a la realización de esta tesis, sin los cuales no hubiera sido posible su realización.

Y a todos aquellos que no es necesario mencionar pero que siempre están y estarán presentes.

Talia

Contenido:

Introducción.....	5
Capítulo primero: Apreciaciones generales.....	10
I. Marco teórico.....	10
II. Contexto literario.....	18
III. Contexto histórico.....	21
IV. La crítica y <i>Canto de Sirena</i>	28
Capítulo segundo: La transculturación en <i>Canto de sirena</i>	51
I. Definición y características de la transculturación.....	51
II. La literatura y la transculturación.....	54
III. La transculturación en la novela.....	56
IV. Ficcionalización narrativa de la transculturación en <i>Canto de sirena</i>	58
Capítulo tercero: La oralidad en <i>Canto de sirena</i>	104
I. Definición y características de la oralidad.....	104
II. La literatura y la oralidad.....	108
III. La oralidad en la novela.....	111
III. Ficcionalización narrativa de la oralidad en <i>Canto de sirena</i>	114
Conclusiones.....	133
Bibliografía.....	137

Introducción

“No quiero cerrar los ojos y por eso digo que no queda nada, desde aquí, desde estos troncos viejos carcomidos por la carcoma, yo veo que solo queda la huella del desengaño, lo veo con claridad en el rencor que crece en los ojos de la gente que pasa en silencio, pateando piedras, arrastrando pesadamente una decisión que tiene que reventar”.

Gregorio Martínez¹

Esta última párrafo con el que culmina *Canto de sirena*, novela que se analiza en el presente estudio, habla sobre la situación en la que viven algunas comunidades del Perú, como la cultura afroestiza o afroperuana. Es también un símbolo de las sociedades latinoamericanas que han sido conducidas al olvido y a la marginalidad por los distintos procesos políticos, sociales y económicos por los que ha pasado nuestro continente.

Entre las múltiples obras creadas en la literatura latinoamericana durante el siglo XX, se pueden hallar escritores comprometidos con las poblaciones marginadas, quienes reconstruyen a estas culturas, apropiándose de las características de estos grupos como una forma de reivindicación y de sacar a la luz la multiplicidad de valores que han encontrado en ellas; rinden también estas obras un homenaje a sus congéneres permitiéndoles ingresar en el terreno de la gran literatura.

En esta apropiación, reflejada en la literatura, el escritor busca constituir personajes que sean genuinos representantes tanto de la cultura, visión de mundo y habla de los marginados. Por un lado, lo popular² aparece como una mentalidad que el lector tiene que descifrar, donde la cosmogonía y el mundo cotidiano de estas sociedades son el referente de su historia. El escritor narra los comportamientos sociales de los pueblos que fueron colonizados, tanto del ámbito físico como humano, describe los procesos que han vivido a

¹ Martínez, Gregorio, *Canto de sirena*, 2ª ed., Perú, Mosca Azul Editores, 1979.

² Lo popular es lo perteneciente o relativo al pueblo, y que le es grato. Cfr. Raluy Poudevida, Antonio, *Diccionario Porrúa de la lengua española*, 20 ed., México, Porrúa, 1981, p. 590.

partir de la llegada de los españoles a América, como la transculturación,³ que surge cuando entran en contacto los grupos marginados (en el caso de *Canto de sirena* los negros que se trajeron a estas tierras para trabajar como esclavos) con la cultura dominante (los españoles). Por otro lado, la recreación de la voz de estos grupos sociales, por parte de los escritores comprometidos con las poblaciones marginadas, conlleva al estudio e imitación literaria de sus peculiaridades del habla.

Este tipo de literatura se convierte en una denuncia de las arbitrariedades que han sufrido las clases excluidas por las culturas dominantes y en una forma de reivindicación de las culturas populares,⁴ ya que muestran cuales son las características de estas culturas marginadas en los distintos planos como el social, el religioso y el económico, entre otros.

Este trabajo de investigación pretende abordar uno de estos escritores, Gregorio Martínez, y su obra, *Canto de sirena*, donde reconstruye una de las culturas marginadas del Perú, la afroestiza o afroperuana, que se gestó en el país a partir de la trata de esclavos durante la Colonia.

En *Canto de sirena*, es posible ingresar al mundo afroestizo a partir de la visión del protagonista, Candelario Navarro. A lo largo de la novela se narran dos historias: la vida de Candelario Navarro desde su nacimiento hasta su retiro en Coyungo, en la cual, nos da a conocer sus experiencias desde pequeño, y posteriormente, sus encuentros amorosos, su visión de mundo, su vida de huaquero al lado de Julio C. Tello, su vida en las haciendas, entre otros; y el cambio o falso cambio socioeconómico en Coyungo y áreas próximas, a partir de la narración de la vida de Candelario se puede constatar como la cultura afroestiza, a la cual pertenece el protagonista, en todos los "cambios" socioeconómicos que se supone favorecerían al campesinado negro, solo benefician a los grandes terratenientes.

Entre los temas de la novela que han sido estudiados con mayor frecuencia se encuentran: el proceso creativo, los paratextos, el género literario, la estructura, las voces,

³ El término transculturación, acuñado por Fernando Ortiz, será definido en el segundo capítulo de este estudio, de la misma forma que los procesos que designa como la aculturación, desculturación y la neoculturación.

⁴ La cultura popular es la que está formada por las creencias, costumbres, arte, entre otros, que se generan en los pueblos, independientemente de la cultura que se da en las clases dominantes. Ejemplos de cultura popular son las danzas locales, la música popular, la cerámica, etc.

la visión etnográfica,⁵ las funciones del personaje Candelario Navarro, la filiación popular, el contexto socioeconómico y la oralidad. Siendo este último el tema en que más se ha concentrado la crítica, pero analizado con relevancia en el aspecto lingüístico.

Gregorio Martínez, al tomar como fuente la cultura afroestiza, crea en la novela la ilusión de la oralidad, basado en las peculiaridades del habla popular, sin embargo, no existen estudios relacionados con la influencia de la mentalidad y las peculiaridades culturales de la mediación oral en la novela, como la visión de mundo, la colectividad y la memoria; por otro lado, entre los temas que han sido poco estudiados se encuentra también el proceso ficcionalizado de la transculturación⁶ que se da como resultado del encuentro de la cultura africana con la española y se puede observar en el sincretismo en la cultura afroestiza.

Es importante abordar estos temas debido a que nos permiten tener un mayor acercamiento a los procesos mentales y sociales de la cultura afroestiza, ficcionalizada en la novela, para poder entender mejor por qué su visión de mundo difiere de la nuestra en múltiples aspectos que se derivan desde el mismo origen de las culturas y la mediación a la que pertenecen, ya sea oral, como en el caso de los personajes de la novela, o letrada, en el caso de los lectores.

Como punto de partida para esta investigación establecí dos hipótesis, la primera: la novela al estar vinculada con un referente afroestizo, una estructura colectiva, a la que pertenecen tanto el autor, Gregorio Martínez, como Candelario Navarro, protagonista y testigo de la novela, ficcionaliza una parte fundamental del proceso de transculturación que ha existido entre la cultura dominante blanca y la cultura negra. En este proceso, se encuentran en constante pugna tanto los caracteres africanos de la cultura originaria como los caracteres españoles impuestos, dando como resultado la cultura afroestiza que toma valores de ambas, pero otorgando un mayor peso a los elementos de sus ancestros africanos.

⁵ Puente Baldoceca, Blas, *Narrativa, lenguaje e ideología en la literatura neoindigenista y la literatura de la negritud del Perú*: Manuel Scorza y Gregorio Martínez, Texas, Austin Texas University, 1989, p. 185, p. 220.

⁶ El proceso ficcionalizado de la transculturación se refiere en este estudio al proceso que realizó Gregorio Martínez para ficcionalizar en la novela el proceso de la transculturación.

La segunda: la oralidad en la novela, de la misma forma que la transculturación, al estar basada en un referente afroestizo, una estructura colectiva,⁷ se puede ver cómo se da un mayor peso a la tradición africana, al estar en pugna los valores culturales orales de los ancestros africanos con los de la cultura dominante; por otra parte, en el proceso de transculturación que sufren los afroestizos se empieza a ver la influencia de la cultura escrita, encarnándose este conflicto en Candelario Navarro, protagonista de la novela.

El objetivo es demostrar cómo los elementos culturales blancos se encontraban en conflicto con los negros, tanto en la religiosidad como en la sexualidad y el erotismo, así como también, el humor de Candelario Navarro y la persistencia de la visión de mundo heredada de sus ancestros africanos, fueron una forma de resistencia, frente a la cultura dominante. También, explicar cómo en la cultura afroestiza, representada en *Canto de sirena* por Candelario Navarro, la oralidad tiene un mayor peso frente a la escritura de la cultura dominante, a pesar de la influencia que existe en el protagonista de dicha mediación, ya que conservaba mayores rasgos de las culturas orales, no solamente en su discurso, sino también en la visión de mundo.

Con este fin, hice una revisión analítica y crítica de las obras de autores que se ocuparon directa o indirectamente sobre estos temas –la transculturación y la oralidad– y los subtemas que traté –el erotismo, la religión, el humor, la huaquería,⁸ entre otros–. Así también, realicé una investigación sobre el estructuralismo genético⁹ para utilizarlo como apoyo metodológico; historia peruana e historia literaria, con el fin de ubicar la novela en los contextos histórico y literario.

Este trabajo ofrece en el capítulo primero, una revisión del estructuralismo genético, donde inserto el estudio de *Canto de sirena*. Después hice un análisis del contexto histórico y del contexto literario en que se desenvuelve la novela. Y, finalmente, revisé los puntos más importantes que ha tocado la crítica literaria en la investigación de *Canto de sirena*, confrontando sus ideas sobre los diversos puntos.

⁷ El término de estructura colectiva se analizará más adelante en el apartado correspondiente al marco teórico.

⁸ La huaquería, como se observará en el tercer capítulo, es la forma en la que el protagonista Candelario Navarro, llama a la actividad de desenterrar las tumbas de los indios, a dichas tumbas se les llama guacas o huacas.

⁹ El estructuralismo genético es el marco teórico en el cual se basa este estudio, éste será explicado con detenimiento en el primer capítulo.

Posteriormente en el capítulo segundo, abordo el término transculturación, su definición, sus características principales, la aplicación que realicé de éstos en el desarrollo del estudio, así también, su relación con los parámetros establecidos en el marco teórico basado en el estructuralismo genético. Después se inserta una revisión de cómo ha sido abordada la transculturación por la literatura latinoamericana; y un estudio sobre lo que la crítica literaria ha mencionado sobre la visión etnográfica de la novela, así como un señalamiento de forma general de algunas de estas características y la puntualización de cómo se realizó el estudio de la transculturación desde una perspectiva literaria; dentro del tema de la transculturación se analizará la ficcionalización de la religiosidad, las funciones de la huaquería, el erotismo y la sexualidad, y finalmente, el humor.

En el capítulo tercero, se estudian la definición y características principales de la oralidad, así como de las comunidades que la utilizan como forma de mediación¹⁰ y las diferencias con la mediación escrita; se analiza cómo ha sido abordada la oralidad por la literatura latinoamericana; y cuál fue la apreciación de la crítica sobre la visión de la oralidad en la novela. Por otra parte, analicé basándome en el estructuralismo genético cuáles son las funciones del personaje Candelario Navarro como testigo narrador y las distintas voces que maneja en la novela; cómo se vinculaba la visión de mundo del protagonista con el pensamiento oral; cómo la memoria oral se relaciona en la ficcionalización de la novela con la estructura; y finalmente, el conflicto que encarna Candelario Navarro, en el proceso de transición de la mediación oral a la escrita.

¹⁰ Las mediaciones son las formas que ha adoptado el hombre para comunicarse y preservar su cultura. El término se analizará con mayor detenimiento en el tercer capítulo del presente estudio.

Capítulo primero: Apreciaciones generales

En este capítulo se hará una revisión del estructuralismo genético, marco teórico donde se inserta el estudio de *Canto de sirena*, sus principales características y la forma en que se aplica en la investigación. Después se hará un breve análisis de los contextos histórico y literario en que se desenvuelve la novela *Canto de sirena* (1976), así también se abordarán los antecedentes de los movimientos literarios como el indigenismo y el negrismo, precursores de la literatura de la negritud, donde se puede ubicar la obra. Y finalmente, se presentará un breve recorrido sobre los puntos más importantes que ha tocado la crítica sobre la interpretación, el proceso creativo, los paratextos, el análisis, la estructura, el lenguaje, la ideología, las voces, la oralidad, la transculturación, la cultura popular y la temática, en la novela, y hablaré sobre mis apreciaciones de los diversos puntos.

I. Marco teórico

Para el estudio de la novela decidí utilizar como método el estructuralismo genético de Lucien Goldmann, ya que es uno de los métodos que mejor se adapta a lo que pretendo realizar. Éste se puede entender como la búsqueda de las estructuras en las cuales se genera la expresión, actos, manifestaciones del individuo y, en el caso en particular de este estudio, el de la creación literaria.

En el análisis estructuralista genético existen dos escuelas que estudian las obras dentro de estructuras colectivas y de la biografía individual, el marxismo y el psicoanálisis,¹¹ respectivamente.

La escuela psicoanalista busca comprender la obra y explicar los hechos humanos insertándolos en la biografía individual del autor.¹² La escuela marxista, representada en este caso por Lucien Goldmann, desiste de las explicaciones freudianas, ya que para él, en éstas se pierde completamente la dimensión temporal del futuro.¹³

¹¹ Cfr. Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, 2ª ed., España, Ensayo, 1975, p. 232.

¹² Cfr. ídem.

¹³ El autor al referirse a Freud menciona que éste menosprecia las fuerzas positivas de equilibrio que actúan en toda la estructura humana, ya sea individual o colectiva, "explicar es, para él, volver a las experiencias de la infancia, a las fuerzas instintivas rechazadas u oprimidas, mientras que no toma en cuenta la función positiva que podrían tener la conciencia y la relación con la realidad. Así, el individuo es considerado para

La mayor utilidad que encuentra Lucien Goldmann para la crítica literaria en este tipo de análisis psicológicos y psicoanalíticos, es explicar por qué en determinada situación un cierto grupo social ha elaborado una cierta visión de mundo, o cómo una persona, gracias a su biografía individual tuvo una aptitud particular para crear un universo conceptual o imaginario en la medida en que encuentra una satisfacción de sus propias aspiraciones inconscientes.¹⁴

Por el contrario, la visión marxista busca integrar no solamente el porvenir como factor explicativo, sino también, la significación individual de los hechos humanos, junto con la significación colectiva,¹⁵ es decir, la obra no sólo es estudiada como la creación de un individuo, sino que puede ser estudiada en relación con la colectividad en la cual interactúa su autor. La obra se inserta dentro de estructuras más amplias, las de los grupos sociales a los que pertenece.

Lucien Goldmann no desacredita por completo a la escuela psicoanalista, sino que considera que el hecho de analizar las obras dentro de estructuras de tipo individual y colectivo es complementario.¹⁶ Las primeras remiten a la explicación de los hechos dada la biografía individual del autor y las segundas a las estructuras colectivas de los grupos sociales a los que pertenece éste.

La hipótesis fundamental del estructuralismo genético marxista, según Lucien Goldmann, es que "el carácter colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las *estructuras* del universo de la obra son *homólogas* a las *estructuras* mentales de ciertos grupos sociales en relación inteligible con ellos".¹⁷ En otras palabras, los tipos de estructuras que utiliza el autor dentro de su obra son homólogas a otras estructuras mucho más amplias pertenecientes a un grupo social o a diversos grupos sociales. Para Roland

Freud como absoluto, y, los demás hombres son objetos de satisfacción o frustración y, precisamente por este hecho, es que sus fundamentos carecen de la dimensión temporal del futuro. En este tipo de investigación la obra queda unida a su autor mediante una estructura psicológica, ya que ésta se analiza conforme a los parámetros de comportamiento, frustraciones, e historia del escritor, los cuales se ven reflejados en su obra".
Ibid., pp. 222 y 223.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 234 y 235.

¹⁵ Cfr. *ibid.*, p. 233.

¹⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 233 y 234.

¹⁷ *Ibid.*, p. 226. El subrayado es del autor.

Barthes estas estructuras pueden ser explicadas como la inserción de todo comportamiento humano dentro de una característica universal.¹⁸

Por lo tanto, podría afirmarse que los elementos que conforman nuestra cultura, la historia, lo social y lo económico, entre otros, rigen el comportamiento humano y sus creaciones artísticas como la literatura. Esto se debe a que el ser humano, al formar parte de un grupo social, es educado, conoce el mundo y lo que le rodea desde una perspectiva social que se basa en las apreciaciones culturales del grupo al que pertenece. Por ejemplo, la visión de mundo que tiene una persona que pertenece a una cultura tibetana es muy distinta a la que tiene otra que haya sido educada en una cultura indígena.

El autor y su obra pertenecen a un grupo creador, como lo llama Lucien Goldmann, y este “grupo constituye un proceso de estructuración que elabora en la conciencia de sus miembros conciencias afectivas, intelectuales y prácticas, hacia una respuesta coherente con los problemas que plantean sus relaciones con la naturaleza y sus relaciones interhumanas”.¹⁹ Este grupo crea, mediante los individuos que lo conforman, categorías mentales²⁰ a las que responden comúnmente los individuos que pertenecen a él, como por ejemplo, los indígenas y los afroamericanos; también existen muchos tipos de grupos sociales menores, como la familia, la gente con que se labora, con la que se estudia, entre otros.

Por otra parte, la relación que existe entre el escritor y sus lectores o su público, se debe, según la hipótesis del estructuralismo genético, a esta relación de estructuras universales a la que pertenecen los individuos y que los hacen tener en común características culturales. Los lazos más estrechos que relacionan al escritor con el público posible son: la comunidad de cultura, de experiencias y de lenguaje.²¹

Edmond Cros señala que una de las grandes aportaciones que ha hecho Lucien Goldmann a los estudios sociológicos, específicamente al estructuralismo genético, y que creó una modificación importante dentro de la crítica literaria, ha sido el descubrimiento del sujeto transindividual y el carácter estructurado de todo comportamiento intelectual, afectivo o práctico, de ese sujeto. Para el autor, el hecho de que el hombre tenga una vida

¹⁸ Dentro de lo que menciona el autor como “comportamiento humano” podemos ubicar a la creación literaria como un fenómeno cultural. Cfr. Barthes, Roland et al., “El estructuralismo genético en sociología de la literatura”, *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, España, Gregorio Martínez Roca, 1969, p. 208.

¹⁹ Goldmann, Lucien, op. cit., nota 11, p. 226.

²⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 226 y 227.

²¹ Escarpit, Robert, *Sociología de la literatura*, Argentina, Los libros del Mirasol, 1962, p. 136.

social, permite que se distingan distintos comportamientos, los del sujeto individual (libido) y los del sujeto transindividual (o colectivo).²² Una acción es transindividual cuando se lleva a cabo por dos o más individuos, en ese momento ésta se convierte en colectiva y no tiene significación alguna si se divide al sujeto transindividual en sujetos individuales.

Lo anterior, aplicado al estudio de la literatura, nos habla de la existencia en la obra literaria de un conjunto de procesos donde el autor ha formado, numerosas veces, parte de sujetos transindividuales que le han ayudado a constituir su creación mediante su participación dentro de éstos.

Edmond Cros explica más claramente la relación que existe entre el individuo y el sujeto transindividual que establece Lucien Goldmann. Para él, cada individuo en algún momento de su existencia ha formado parte de muchos sujetos colectivos diferentes y pasará por muchos más a lo largo de su existencia. Esta perspectiva permite distinguir en el estudio de Lucien Goldmann tres niveles de conciencia: el inconsciente, la conciencia clara, y el no-consciente, constituido por las estructuras individuales, afectivas, imaginarias y prácticas, de las conciencias individuales. El no-consciente es una creación de los sujetos transindividuales, éste no debe confundirse con el subconsciente freudiano;²³ es distinto de éste en la medida en que no es rechazado y no necesita vencer ninguna resistencia para hacerse consciente, sino que le basta con que un análisis científico lo ponga de manifiesto; de hecho, todo comportamiento humano transcribe a la vez una estructura libidinal y una estructura donde se ha implantado el no-consciente. Por muy distintas que sean, estas dos estructuras se combinan en mezclas donde cada una de las dos significaciones ocupa, según el caso concreto, un lugar más o menos importante con respecto a la otra.²⁴

Este no-consciente, mencionado por Edmond Cros, puede ser equiparado con el término de visión de mundo del mismo Lucien Goldmann, de la misma forma que el de grupo creador y el de sujeto transindividual; el grupo creador se corresponde con los sujetos transindividuales ya que el primero forma, indudablemente, parte del segundo; el no-consciente puede ser visto como estas categorías mentales que existen en el grupo en una forma de tendencias más o menos avanzadas hacia una coherencia que hemos llamado

²² Cros, Edmond, *Literatura, ideología y sociedad*, España, Gredos, 1986, p. 21. Cros cita a Goldmann del libro: Goldmann, "Structuralisme génétique et création littéraire", en *Sciences Humaines et Philosophie*, Paris, Gonthier, 1966, p. 152. El subrayado es del autor.

²³ Cfr. *ibid.*, pp. 21 y 22.

²⁴ Cfr. Cros, Edmond, *op. cit.*, nota 22, pp. 21 y 22.

visión del mundo, de la que elabora (y sólo él puede elaborar) los elementos constitutivos y la energía que hace posible su reunión.²⁵

Estas categorías mentales son, precisamente, las estructuras de ciertos grupos sociales que se pueden equiparar a las del universo de la obra, ya que el carácter colectivo de la creación literaria proviene del hecho de que las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales en relación inteligible con ellos. El que un individuo pertenezca a un determinado grupo social tiene repercusiones sobre su pensamiento, su afectividad y su comportamiento, los cuales constituyen en conjunto una mezcla más o menos provista de coherencia.²⁶

Roland Barthes define la visión de mundo de los sujetos transindividuales como el conjunto de aspiraciones, sentimientos e ideas que reúnen a los miembros de un grupo y los oponen a los demás grupos. Sin embargo, la visión de mundo de un sujeto colectivo es una abstracción: "Sólo puede definirse mediante una operación de extrapolación de una tendencia real entre los miembros de un grupo 'que adquieren, todos ellos, esta conciencia de clase de una manera más o menos consciente y coherente; el individuo tiene una conciencia *relativa* de orientación de sus sentimientos"²⁷.

Por otro lado, para Edmond Cros la visión de mundo dentro de una estructura literaria, son los sentimientos, aspiraciones y pensamientos de los miembros de una clase.²⁸ Este tipo de estudios donde la obra se analiza dentro de un contexto colectivo ha sido para Robert Escarpit un gran cambio dentro de la crítica literaria debido a que la historia literaria se había reducido durante siglos, y se concreta todavía muy a menudo, al estudio exclusivo de hombres y obras, es decir, de la biografía espiritual y del comentario de la obra, y considera el contexto colectivo²⁹ como una especie de ornamento, que debe abandonarse a la curiosidad de la historiografía política. Para el autor, las circunstancias exteriores y sociales tienen un gran peso sobre la actividad literaria, ya que la literatura forma parte de la realidad inteligible y sus fenómenos pueden ser percibidos, explicados y comprendidos como los demás fenómenos del mundo en que vivimos.³⁰ Para Cros, el escritor se convierte

²⁵ Cfr. Goldmann, Lucien, op. cit., nota 11, p. 226.

²⁶ Cfr. Barthes, Roland, op. cit., nota 18, p. 209.

²⁷ Ibid., p. 22. Cita a Goldmann, *Le Dieu Caché*, Paris, Gallimard, 1959, p. 27. El subrayado es del autor.

²⁸ Cfr. *ibid.*, p. 23.

²⁹ El término de contexto colectivo de Escarpit, puede ser equiparado al de visión de mundo de Goldmann.

³⁰ Cfr. Escarpit, Robert, op. cit., nota 21, pp. 12, 15 y 16.

en un prisionero de la ideología, de su público-ambiente, éste puede aceptarla, rechazarla, modificarla total o parcialmente pero jamás puede evadirse de ella.³¹

Gracias a esta relación el discurso de la obra literaria, según Edmond Cros, puede reflejar las contradicciones del contexto social o grupo social al que pertenece. El discurso, reconstruye a su nivel y según modalidades propias, las contradicciones de la formación social de la que depende el sujeto colectivo al que corresponde.³²

Por lo tanto, la obra literaria dentro del estructuralismo genético siempre se encuentra vinculada en un universo más o menos coherente dentro de una visión de mundo que ha sido elaborada por un grupo social. Roland Barthes afirma que la obra constituye una toma de conciencia colectiva, a través de una conciencia individual, la de su creador que es reflejo de la conciencia colectiva. La obra corresponde a las aspiraciones y a las tendencias de la conciencia colectiva, por esto es determinadamente social; pero realiza también, en un nivel imaginario, una coherencia nunca o raramente alcanzada en la realidad, y en este sentido es obra de una personalidad excepcional y tiene un carácter marcadamente individual. No obstante existe una correspondencia, y en cualquier caso, la hipótesis de su existencia en el ámbito científico constituye un instrumento marcadamente operativo para el estudio tanto de la obra como de la conciencia colectiva, porque la exploración estructural de cada una de ellas permite descubrir ciertos elementos de la otra que hubiera podido escapar a la observación directa y al estudio inmanente.³³

La forma en que debe ser vinculada la obra es, en un principio, al grupo social y no al individuo que la ha escrito, "tanto más cuanto que si la perspectiva dialéctica no niega la importancia de este último [el escritor], las posiciones racionalistas, empiristas o fenomenológicas, tampoco niegan la realidad del medio social, a condición de ver en él solamente un condicionamiento exterior, es decir, una realidad cuya acción sobre el individuo es de carácter causal".³⁴

Según Roland Barthes, dentro de la perspectiva del estructuralismo genético, existen tres características fundamentales del comportamiento humano: todo comportamiento humano tiende a la significación y a la racionalidad, esto quiere decir que el

³¹ Cf. *ibid.*, p. 138.

³² Cf. Cros, Edmond, *op. cit.*, nota 22, p. 96.

³³ Cf. Barthes, Roland, et al., *op. cit.*, nota 18, pp. 210 y 211.

³⁴ Goldmann, Lucien, *op. cit.*, nota 11, pp. 222 y 223.

comportamiento humano constituye una respuesta a los problemas que plantea al medio ambiente y que ésta suele ser significativa, es decir, que permite que tanto el individuo como el grupo social al que pertenece sobrevivan y se desarrollen de manera eficaz y conforme a sus tendencias immanentes; tiende a la coherencia global, esto quiere decir que la predisposición a la significación existe también entre los individuos y, por lo tanto, en los grupos sociales que forman, buscan una coherencia global de los diferentes sectores;³⁵ y finalmente, busca a la superación, tendencia propia del ser humano que implica que en todo universo coherente se debe definir con respecto a los valores interpersonales, aunque sólo sea su ausencia como son los casos de la literatura moderna, la novela, o la llamada de vanguardia.³⁶

En síntesis, el estructuralismo genético marxista, desde el enfoque de Lucien Goldmann, parte de la hipótesis de que existe un carácter colectivo en la creación literaria ya que las estructuras del universo de la obra son homólogas a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales. Este tipo de estructuras pueden explicar ciertos comportamientos culturales que se ven dentro de la obra. Por lo tanto, la obra debe ser vinculada en un principio a lo social y no al individuo que la ha escrito.

Este carácter colectivo de la creación se debe a que existe un grupo social (grupo creador) que crea estructuras afectivas, intelectuales, entre otras, es decir, ciertas categorías mentales a las que responden comúnmente estos individuos, las cuales en su conjunto, son llamadas por Lucien Goldmann visión de mundo.

Es importante destacar que en todo comportamiento humano existen dos estructuras que se combinan: la individual (libidinal) y la transindividual (colectiva), donde cada una de las dos significaciones ocupa un lugar más o menos importante con respecto a la otra.

Por lo tanto, la obra literaria se encuentra vinculada en un universo más o menos coherente dentro de una visión de mundo elaborada por un sujeto transindividual. El autor se convierte así en un reflejo de un sujeto colectivo, pero como sujeto libidinal es excepcional ya que consigue crear un universo imaginario coherente con aquella estructura a la que tiende el sujeto o los sujetos transindividuales a los que pertenece o ha pertenecido, que son explícitos en la obra literaria.

³⁵ Cfr. Barthes, Roland, et al., op. cit., nota 18, p. 214.

³⁶ Cfr. ibíd., p. 211

Para el estructuralismo genético existen tres formas fundamentales de comportamiento humano: todo comportamiento humano tiende a la significación y a la racionalidad, el comportamiento es una consecuencia, una respuesta, a los problemas que plantea el medio ambiente y esta respuesta es significativa; el comportamiento humano tiende a una coherencia global de los sectores parciales que depende de múltiples factores; y busca la superación, donde los universos coherentes deben definirse con respecto a los valores interpersonales aunque sólo sea bajo la forma de su ausencia, caso que se da en la novela contemporánea y en algunos momentos en *Canto de sirena* como se verá en el proceso del estudio.

En un primer punto, es necesario señalar que el método con que analizaré la novela desde el estructuralismo genético, en la transculturación, será insertando los diversos elementos que caracterizan ésta en la novela, dentro de las estructuras sociales principales: la hispana, la afroestiza y la indígena. Este tipo de estructuras en la novela, cabe destacar, aparecen muchas veces mezcladas, en otras ocasiones contrapuestas, lo cual remite a la participación del hombre como sujeto libidinal y en otras ocasiones como sujeto transindividual. Por otra parte, en este tipo de estructuras y en esta evolución en la cual tienden a fusionarse o eliminarse, es muy importante analizar también cómo este fenómeno de la transculturación responde a las tendencias del comportamiento humano según el estructuralismo genético. Los temas que estudiaré en el análisis de la transculturación en la novela serán los siguientes: la religiosidad, la huaquería, la sexualidad y el erotismo, y el humor.

En un segundo punto, estudiaré la ficcionalización de oralidad en la obra desde dos estructuras de grupos sociales o dos visiones de mundo: la mediación oral primaria, y la mediación letrada, términos que definiré después en el estudio. No se puede analizar desde una sola perspectiva ya que la novela se encuentra en un proceso donde el pensamiento, la comunicación y la forma en que se expresa el protagonista responde muchas veces a las características de la oralidad primaria,³⁷ sin embargo, ésta no es absoluta, porque Candelario Navarro, personaje de la novela, utiliza la escritura, ha leído libros y estas condiciones lo acercan también a la mediación letrada. Por otra parte, analizaré cómo se

³⁷ La oralidad primaria es el tipo de mediación que utilizan las culturas que no han tenido contacto con la escritura.

combina la participación en estas estructuras del sujeto individual (libidinal) y del sujeto transindividual (colectivo). Y cómo en el nivel de la oralidad se ven las tres tendencias del comportamiento humano (significación y realidad; coherencia; y superación). Entre los temas que estudiaré en la novela, respecto a la ficcionalización de la oralidad, se encuentran: el narrador oral, la visión de mundo en la oralidad, la memoria y estructura, y la relación entre la oralidad y la escritura.

II. Contexto literario

A comienzos del siglo XX la literatura peruana pretende una búsqueda de la identidad nacional mediante la corriente indigenista, en ésta hace una revalorización del indio en poemas, canciones y relatos. Paralelamente a estos escritores indigenistas, algunos novelistas originarios de la costa peruana, buscan la reivindicación de su ascendencia africana en la cultura afroperuana. Surge la presencia en las novelas de los negros, mulatos y zambos, aunque en un principio, estos personajes suelen ser aún bastante estereotipados y no muy alejados del costumbrismo.³⁸

Cornejo Polar³⁹ considera que en los años veinte surge un rechazo a los valores europeos. Esto propicia que los latinoamericanos vuelvan los ojos hacia lo indígena y a lo negro, de manera que el indigenismo y el negrismo⁴⁰ son movimientos que se inscriben en el “nacionalismo cultural” peruano que se fortalece en aquellos años en el contexto latinoamericano y que se define por la voluntad de “volver a las raíces” y revalorizar las tradiciones autóctonas y las peculiaridades nacionales.⁴¹

Hasta los años cincuenta el mundo rural andino por diferentes razones se convierte en una especie de monopolio literario, debido al auge de la corriente indigenista, después comienza un nuevo auge literario en la novela urbana, la novela de Lima, a este proceso también se integran los migrantes rurales que al ir invadiendo la capital peruana imprimen en la cultura características rurales, mestizas.⁴² “El paisaje urbano cambia, tugarización del viejo centro colonial, y sobre todo aparición de las barriadas. La novela peruana se

³⁸ Aubes, Françoise, “La emergencia de una palabra negra”, *Novela peruana contemporánea*, Lima, 15 de abril, 2002, véase www.editoraperu.com.pe/edc/02/04/1503-05.pdf, p.3.

³⁹ Cornejo Polar, *La novela indigenista: literatura y sociedad en el Perú*, Lima, Lasontay, 1982, p. 16.

⁴⁰ También suele llamarse negrigenismo.

⁴¹ Cornejo Polar, op. cit., nota 39, p. 16.

⁴² Aubes, Françoise, op. cit., nota 38, p. 4.

hizo ecos de esos cambios, asimilando también nuevas técnicas de escritura, entrando en la vía de la modernización, aquella del *boom* de la novela latinoamericana”.⁴³

El negrismo en la literatura peruana surge como una creación heterogénea de los criollos y mestizos, que se proponen, como los indigenistas, reivindicar el universo sociocultural negro. Más adelante surgen obras distintas cuyos escritores de origen negro o descendientes de mulatos y sambos poseen una verdadera experiencia y conciencia del universo cultural negro, a este conjunto de obras se les ha llamado literatura de la negritud y se encuadran en un proceso de transculturación, donde la cultura se transforma al tener pérdidas, adquisiciones, adaptaciones y recreaciones⁴⁴ de los distintos elementos que la conforman.⁴⁵ Por lo tanto, la literatura de la negritud se puede considerar como paralela a la literatura indigenista y la literatura negrista a la literatura neo-indigenista.

La literatura negrista se aproxima a la escrita por los no afrohispanos que dan un enfoque del negro basado en el costumbrismo y con una mentalidad europeizante; la literatura de la negritud expresa el universo sociocultural negro desde una ideología autóctona.⁴⁶

Entre los escritores que plantean la negritud como una alternativa ante la literatura urbana, donde destaca la presencia del negro y la cultura afroestiza, encontramos a Gregorio Martínez (1942), quien en la ficcionalización de *Canto de sirena* (1976), alude a la voz de Candelario Navarro, personaje, testigo y narrador de la novela, como una voz alternativa, rural, con una identidad que se escapa a la violenta modernización vista en las urbes.

Es importante señalar que Gregorio Martínez junto con Antonio Gálvez Ronceros, forman parte del grupo “Narración” cuyo primer número de la revista con dicho nombre surge el 1966 y tienen intenciones políticas claras que los conducen a pensar y a asumir la función del escritor desde una perspectiva popular, dando privilegio a la novela de

⁴³ Ídem.

⁴⁴ En la transculturación se dan diversos procesos, en los que los distintos elementos culturales pueden tener pérdidas (se olvidan elementos de la propia cultura), adquisiciones (se adoptan elementos de la cultura foránea), adaptaciones (se adaptan elementos a la cultura extranjera o viceversa) y recreaciones (los elementos culturales externos se reinterpretan para asimilarlos a la cultura originaria). Este tema se analizará con mayor detenimiento en el apartado correspondiente a la transculturación.

⁴⁵ Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, p. 185.

⁴⁶ Ídem., p. 197.

testimonios, relatos de vidas, crónicas, utilizando todos los aportes de las técnicas narrativas del *boom* como la introspección, el realismo mágico, entre otros, para ficcionalizar la palabra que permanece en la periferia del poder intelectual.⁴⁷

Esta inmersión en el mundo negro converge con una reivindicación general de lo autóctono que une a todos los sectores étnicos sociales no dominantes contra el sistema capitalista mundial impuesto no sólo al Perú, sino a todas las regiones del tercer mundo. Esta reivindicación cultural que lleva a "cuestionar los supuestos ideológicos y las relaciones económicas que segmentan a las masas trabajadoras de acuerdo a jerarquías étnicas y raciales alienantes".⁴⁸ La narrativa afroestiza de la costa sur, representada por Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez, abre un espacio relevante en el escenario nacional peruano, el debate sobre las culturas afroestizas, la cultura dominante (blancos) y la cultura dominada (negros), el mestizaje, el proceso de la transculturación y la aparición de rasgos neoculturales en la negritud,⁴⁹ "la creación de este arte de narrar y este discurso literario con raigambre popular, que promueven la identidad y la liberación cultural, y socavan el canon estético culto de la literatura de 'raíz, forma y espíritu hispánicos' de la cultura dominante".⁵⁰

Este tipo de literatura sostiene una protesta ante el dominio de la cultura occidental sobre los latinoamericanos oprimidos, como los indios y los negros que fueron marginados y diezmados tanto física como culturalmente.

Leopoldo Zea indica que, al expandirse la cultura occidental europea al resto del mundo, los conquistadores y colonizadores justifican su derecho al dominio mediante una supuesta "superioridad racial y cultural". El blanco representa la esencia humana, mientras que el negro y el indio, lo subhumano. Frente a esta postura, surgen los movimientos de reivindicación del indio y el negro que cuestionan la situación de dominio, marginalidad y dependencia. La negritud y el indigenismo son conceptos ideológicos que tienen su origen en una situación que es común a los hombres de África y

⁴⁷ Cfr. Aubes, Françoise, op. cit., nota 38, p. 4.

⁴⁸ Duchense, Juan, "Etnopoética y estrategias discursivas en *Canto de Sirena*" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año X, no.20, Lima, Perú, 2º semestre 1984, pp. 190 y 191.

⁴⁹ Melgar Bao, Ricardo, "La etnoliteratura entre dos mundos imaginados: de las cenizas de la tradición afroperuana a las mieles de la novela. Acerca de *Canto de sirena*, novela señera de Gregorio Martínez", www.andes.missouri.edu/andes/17nov2002/especiales/ensayos.html, p. 1.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 2.

Afroamérica por un lado y de Latinoamérica o Indoamérica por el otro: la situación de dependencia hacia las culturas dominantes. En uno y otro caso, expresa la toma de conciencia de una situación de marginalidad y subordinación que se pretende cambiar.⁵¹

El negro pierde sus lenguas originales debido a la desculturación que conlleva la esclavitud y aprende la lengua del dominador: el español; sin embargo, el conjunto de dialectos que se desarrollan en América han sido discriminados de la misma forma que las lenguas indígenas. La literatura de la negritud también hace una defensa de los dialectos afroestizos, reivindicando los recursos de las lenguas y la cultura del trabajador rural negro⁵² vistos como un proceso lingüístico complejo.

Gregorio Martínez, al estar inserto dentro de esta perspectiva de reivindicación, tanto de la cultura como de la lengua afroestiza, logra que su obra, *Canto de sirena*, trascienda esta visión a través de la reelaboración de una serie de entrevistas realizadas entre Gregorio Martínez, autor, y un testigo, Candelario Navarro, protagonista de la novela, que representa en el Perú a la población étnica negra, como depositario de una experiencia sociocultural específica.

III. Contexto histórico

Candelario Navarro, protagonista de la novela, nace en 1885, 31 años después de la abolición de la esclavitud en Perú (1854), él rememora algunos vestigios de este periodo esclavista que marcaron su infancia y narra sus experiencias vividas en las siguientes fases de las plantaciones. A través de sus relatos se pueden observar las grandes repercusiones que estas transformaciones socioeconómicas tuvieron sobre las clases sociales, con una mayor atención en la cultura marginal afroestiza.

El primer sistema que se puede constatar en *Canto de sirena* corresponde a la plantación tradicional en la costa, dominada por la clase de los latifundistas, que constituía un mundo premoderno, donde la plantación era la base del sistema social y definía tanto un régimen económico como el modo de vida. Este carácter de la costa se

⁵¹ Cfr. Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, p. 187. Cita a Zea, Leopoldo, *Latinoamérica entre el Mediterráneo y el Báltico*, México, FCE, 1980, p. 49.

⁵² Cfr. Dúchense, Juan, op. cit., nota 48, p. 204.

debía a la hegemonía social y económica de los grandes terratenientes que representaban una minoría blanca del Perú, pero indudablemente potente e influyente.⁵³

Este sistema de plantación corresponde a una economía neocolonial y precapitalista donde prevalece una mentalidad feudal y aristócrata en la clase dominante. Funciona basándose en la *métayage* o el arrendamiento de tierras al campesino negro. En la novela se alude al sistema de arrendamiento que operaba en los extensos cañaverales de Félix Denegri, uno de los terratenientes del campesinado en la novela.

Los hacendados o latifundistas son quienes distribuyen los arriendos de acuerdo al favoritismo, inculcan la división, el individualismo, y una actitud servil y sumisa entre los campesinos. Sin embargo, a pesar de las injusticias derivadas del *métayage*, es un sistema que permite la estabilidad de la comunidad, la resistencia de la familia y la seguridad en el trabajo, lo cual forma un contexto propicio para el desarrollo de estrechas relaciones intragrupalas en el área social y cultural.⁵⁴

Las plantaciones destinadas al monocultivo de caña de azúcar tienen como centro la casa hacienda, alrededor de la cual se forman las "rancherías" de los campesinos negros. Mariategui explica que en la costa peruana prácticamente no existe la aldea debido a que el feudo subsiste de forma más o menos intacta, la "hacienda —con su casa más o menos clásica, la ranchería generalmente miserable, y el ingenio y sus colcas— es el tipo predominante de agrupación rural".⁵⁵ El autor afirma que estos sistemas, en el aspecto económico, son muy cerrados, ya que la hacienda obstruye completamente sus puertas a todo comercio exterior, lo cual propicia que los peones sean tratados por parte de la cultura dominante como cosas y no como personas, por otro lado, impide que los pueblos garanticen su subsistencia y desarrollo en la economía rural de los valles.⁵⁶

⁵³ Cfr. Cuche Denys, *Poder blanco y resistencia negra en el Perú*. Instituto Nacional de la Cultura, Lima, 1975, p. 51.

⁵⁴ Cfr. *idem*.

⁵⁵ Mariategui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1979, p. 31.

⁵⁶ Cfr. *ibíd.*, p. 32. En este cuadro cerrado de las haciendas, casi todas las necesidades básicas podían ser satisfechas, tenían sus tiendas, cafés, enfermería con botica, escuela, consultorio jurídico, capilla, entre otros, es decir, que las personas que estaban a su servicio dependían casi totalmente de ellas. Estas instituciones lo que propician a la larga es impedir el desarrollo del pueblo externamente. Pero si el problema se aprecia en un nivel más amplio, se puede evaluar que el daño va más allá, perjudica al Perú en general, ya que éstas impiden la industrialización y la formación de la nación peruana, debido a que constituyen verdaderos obstáculos para el intercambio entre las zonas urbanas y rurales. Cfr. Cuche Denys, *op. cit.*, nota 53, p. 29.

Otro problema que generaron los hacendados es que estos aseguraron su prestigio y poder social con el sustento de una numerosa servidumbre negra. Después de la abolición los antiguos esclavos, en su gran mayoría, permanecieron en las haciendas donde trabajaban. Los hacendados una vez pasada la cólera de la abolición se dieron cuenta rápidamente de que podían reestablecer la esclavitud bajo nuevas formas, algunas veces les ocultaban su libertad y otras eran contratados por los amos, quienes permitían una esclavitud disfrazada, que seguía con el esquema de las antiguas relaciones de producción esclavista.⁵⁷

Este sistema económico mantiene en la agricultura una organización semifeudal que constituye el más pesado atraso del desarrollo del sistema agrario en el Perú,⁵⁸ ya que el control económico del país estaba en manos de un número limitado de familias que invertían sus rentas en el extranjero, dejando la economía nacional en un estado precario.⁵⁹

A este periodo sigue otro, donde existe una concentración de la propiedad agrícola bajo el control de asociaciones anónimas pertenecientes a poderosos capitalistas que tienen acceso al crédito y a una mayor cantidad de inversiones, lo cual deriva en un acelerado proceso de explotación. Esta nueva organización agro-industrial monopoliza las tierras por la absorción de la pequeña y mediana propiedad, desmantela el métayage, y se dedica al monocultivo del algodón para satisfacer las demandas del mercado internacional, mediante la centralización de una moderna infraestructura y la disciplina laboral de tipo calificado y asalariado.⁶⁰ Este periodo se ve ficcionalizado en la novela con los personajes de Fracchia y Grondona, quienes imponen el monocultivo del algodón.

La imposición de este sistema capitalista acentúa la explotación del campesinado negro que en este proceso sufre una reestructuración social. Los campesinos se ven obligados a competir con los trabajadores eventuales (cholos e indios) y como consecuencia se reavivan las rivalidades interétnicas.⁶¹

⁵⁷ Cfr. *ibid.*, p. 43.

⁵⁸ Cfr. Mariategui, José Carlos, *op. cit.*, nota 55, p. 30.

⁵⁹ Cfr. Ojeda, Martha, "Introducción a *Nicomedes Santa Cruz: ecos de África*" en www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/aq_padrinazgo.html

⁶⁰ Cfr. Puente Baldoceca, Blas, *op. cit.*, nota 3, p. 212.

⁶¹ Cfr. Cuche Denys, *op. cit.*, nota 53, pp. 100 y 101.

Otro problema que surge al suprimir el arrendamiento de las tierras es que disminuye el cultivo de productos alimenticios, originándose la carestía y el aumento de precios a raíz de la política del monocultivo.⁶² El grupo que más sufría esta alza era la clase trabajadora que debía comprar todo a precio de mercado. Al entrar en crisis la sociedad rural empiezan las olas migratorias del interior del Perú a Lima causadas por el empobrecimiento del campesinado que debilita la cohesión social y cultural de la comunidad negra.⁶³

También en la novela encontramos referencias al proceso de la Reforma Agraria promulgada el 24 de junio de 1969 por el gobierno de Juan Velasco Alvarado que afecta los intereses capitalistas de los terratenientes, ya que permitió poner las tierras en manos de los campesinos, eliminó la concentración del capital en unos cuantos capitalistas para crear un grupo económico más diverso mediante las cooperativas agrarias; sin embargo, no se logra la participación pluralista de los cooperativistas debido al autoritarismo de la burocracia estatal que ocupa el poder administrativo, de manera que permanecen las antiguas divisiones sociales y la Reforma Agraria no logra transformar la situación de los campesinos.⁶⁴ En la novela se puede apreciar cómo los campesinos al ver que las posibilidades de subsistir son escasas emigran a las ciudades buscando una forma más adecuada para sobrevivir.

A pesar de este proceso, el campesinado negro, representado por Candelario, no se ve beneficiado porque sigue existiendo la miseria, el hambre y enfermedad. El resultado es que el trabajador rural sigue ganando muy poco dinero y éste no es suficiente para las necesidades fundamentales. La realidad que afronta el campesino negro se aleja completamente de la esperada o prometida: la transformación de las estructuras agrarias es una forma de estatización para ellos, porque consideran que el gobierno se convierte en el nuevo patrón que ejerce su autoridad a través de las cooperativas. Por otra parte, como los negros son considerados trabajadores no calificados, no desempeñan puestos claves,

⁶² Cfr. *ibíd.*, pp. 40 y 41.

⁶³ Cfr. Ojeda, Martha, *op. cit.*, nota 59.

⁶⁴ Cfr. *idem.*

son marginados y no pueden ascender en las distintas jerarquías a las que pueden acceder los mestizos y cholos.⁶⁵

Por lo tanto, se puede afirmar que las fases de esclavitud, plantación tradicional y la plantación capitalista, mermaron la combatividad de los campesinos negros, lo cual los limita a solidarizarse étnicamente, buscando el apoyo entre sus congéneres, aprobando únicamente la promoción de uno de sus miembros si éste asume la defensa de los intereses colectivos.⁶⁶

El racismo también surge como un medio de combate del blanco a la resistencia de los hombres de color, con el fin de defender su posición dominante. Así, la violencia individual del blanco fue convirtiéndose en una violencia de grupo que buscó estereotipar al negro con rasgos negativos.⁶⁷

En el contexto peruano, lo social y lo étnico se unen en las expresiones de discriminación tanto para los negros, indios y chinos, quienes son la base piramidal de la masa trabajadora, en la punta se encuentran los criollos blancos y mestizos de diversos tipos.⁶⁸ Este sistema de castas se origina desde el virreinato con los encomenderos y los terratenientes, quienes después adoptan la forma republicana de gobierno a mediados del siglo XIX. Aún después de la Independencia, este régimen de hegemonía por el linaje continúa,⁶⁹ ya que hicieron de ésta un movimiento que les conviniera porque los criollos blancos en el poder habían desplazado a los españoles para tomar su sitio y convertirse en los únicos aristócratas del país.⁷⁰ Esto significa que la Abolición de la esclavitud, como la Independencia y la instauración de la República, fueron “revoluciones” hechas por el blanco para el blanco.

Este tipo de estratificación en el Perú es estática y homogénea, al punto en que los criollos blancos no se sienten amenazados y exhiben un engañoso paternalismo por sus subordinados negros, como un instrumento de control social y político que neutraliza cualquier rebelión y mantiene la fidelidad, sumisión y gratitud de los negros; con el

⁶⁵ Cfr. Puente Baldoceca, Blas, op. cit., nota 3, p. 214.

⁶⁶ Cfr. ídem.

⁶⁷ Cfr. Cuche Denys, op. cit., nota 53, pp. 92 y 97.

⁶⁸ Cfr. Ugarteche, Óscar, en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/aq_padrinazgo.html

⁶⁹ Cfr. Salazar Bondy, Sebastián, *Lima la horrible*, 3ª ed., México, Era, 1968, p. 29.

⁷⁰ Cfr. Borricaud, François, *Poder y sociedad en el Perú contemporáneo*, Buenos Aires, Sur, 1967, p. 136.

patronazgo se obstaculiza la ascensión social de los negros, se promueve la hostilidad interétnica entre negros, chinos e indios y se reavivan los prejuicios racistas, para que éstos perpetúen su hegemonía.⁷¹

Como ya se mencionó anteriormente, en la mayor parte de Latinoamérica a comienzos del siglo XX surge entre los intelectuales criollos la exaltación del mestizaje, para ellos la identidad nacional debía de basarse en el reconocimiento de los grupos raciales que formaban la composición étnica del Perú, procuran, a partir de estos principios, crear una conciencia nacional que antagonizara con el poder neocolonial de Europa. Pero esta exaltación del mestizaje no era para ellos una reivindicación de originalidad nacional, sino una especie de racionalización del hecho evidente de que el Perú era un país compuesto de manera predominante por razas de color. La ideología del mestizaje se presentó también como una sutil maniobra para marginar a las masas de color, tanto negros, indios y chinos, y eliminarlas del proceso de construcción nacional.⁷²

El negro en el Perú, desde que llega como esclavo hasta fechas más recientes, ha vivido experiencias de desarraigo, explotación, miseria, discriminación social y racial. El grupo étnico no existía antes de la Colonia, pues los esclavos provenían de etnias distintas y se fue constituyendo paulatinamente. La mayoría de los negros llegados al Perú eran criollos de las Antillas o miembros de distintos pueblos del continente africano, especialmente del Congo y Angola. Esto propicia que no constituyan etnias específicas —como los yorubas en Cuba y Brasil—, sino degradadas, que gestaron en tierras americanas una nueva identidad social y cultural.⁷³ No obstante, cuando muchos de ellos provenían de una misma región, los africanos estaban étnicamente muy fragmentados, ningún grupo constituía una mayoría o una minoría muy marcada.⁷⁴

A pesar de estas condiciones la población negra, que habita en los barrios negros y en las rancherías, logra fortificar sus relaciones intragrupalas y proyectar una conciencia de identidad negra, ya que preservaron una cohesión social, lazos comunitarios, tradiciones y modos de vida.

⁷¹ Cfr. Puente Baldoceca, Blas, op. cit., nota 3, pp. 216 y 217.

⁷² Cfr. Cuche Denys, op. cit., nota 53, pp. 108 y 109.

⁷³ Cfr., *Oro negro. Los afrodescendientes de África*. Fundación de afrodescendientes de Chile, en <http://usuarios.lycos.es/oronegro/descendientes.htm>.

⁷⁴ Cfr. Lockhart, James, *El mundo hispanoperuano*, México, FCE, 1982, p. 20.

Principalmente las comunidades negras han sufrido dos tipos de prejuicios raciales: el prejuicio cultural de superioridad de la oligarquía blanca que perduró en la mentalidad criolla del siglo XX, y el prejuicio cultural que concibe a los negros como víctimas de la barbarie, la superstición, la lujuria y el primitivismo. Por eso, la oligarquía blanca lleva una labor inquisitorial de adoctrinamiento cristiano para inculcarles la sumisión, la resignación y esperanza de una salvación divina a cambio de los sufrimientos de la tierra.⁷⁵

Desde el principio, los negros sufrieron una presión muy fuerte por parte de sus amos en el campo de las creencias religiosas. Los blancos utilizaban la religión como un instrumento de control social. La cristianización de los negros fue una empresa de adoctrinamiento donde se les predicaba la sumisión y la resignación.⁷⁶ Por lo tanto, hacerse cristianos era la única solución de los esclavos para conseguir consideración por parte de sus amos, ser cristiano era una manera de hacerse aceptar por la sociedad peruana.⁷⁷

Sin embargo, la cristianización de los negros, como ocurrió en otras culturas (los indios), genera un sincretismo de las deidades africanas con las deidades católicas o los santos, el culto a la muerte y prácticas mágicas. El sincretismo religioso surge como un reflejo de las estructuras de hombres marginados “expresando la alquimia misteriosa de las transformaciones psíquicas, reinterpretación de los valores católicos en valores ‘paganos’ o de los valores ‘paganos’ en valores cristianos”.⁷⁸

El comportamiento religioso y las tradiciones culturales son instrumentos de resistencia cultural con los que el negro logra preservar parte de su cultura sobre la impuesta por la clase dirigente, los negros adoptan ciertos hábitos, costumbres y ritos de la cultura dominante, sin embargo, preservan formas propias de pensamiento, sensibilidad e interpretación.

⁷⁵ Cfr. Puente Baldoceca, Blas, op. cit., nota 3, p. 219.

⁷⁶ Cfr. Cucho Denys, op. cit., nota 53, p. 163.

⁷⁷ Cfr. *ibid.*, p. 164.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 171 y 172.

La descomposición del sistema esclavista en el Perú se da a finales del siglo XIX y principios del XX; y la transformación del sistema de una estructura precapitalista a una estructura capitalista moderna se da entre 1850 y 1929.⁷⁹

En *Canto de sirena* el contexto socioeconómico e histórico no es sólo el contexto donde se desenvolverán las acciones de los personajes, sino también, es una forma en que Gregorio Martínez, autor de la obra, denuncia los mecanismos de la propiedad privada como una forma de filiación a los sectores populares oprimidos por la cultura dominante.

En la novela figuran claramente tres estadios de la evolución económica de la sociedad en que se inserta la vida del personaje Candelario Navarro: la tardía supervivencia del sistema semifeudal agrícola de partidarios y locatarios dedicados al monocultivo de la caña de azúcar, bajo el poder del terrateniente Félix Denegri; el periodo de la plantación moderna, de Grondona y Fracchia, dedicados al monocultivo del algodón; y finalmente, el advenimiento de la Reforma Agraria que se da dentro de la etapa de la producción cooperativa. Estos cambios del sistema de producción económica no traen consigo una transformación de las relaciones sociales e interétnicas, por el contrario, los nuevos terratenientes preservan intacto el estilo señorial de los antiguos feudos, y además, se unen al aparato ideológico, judicial y al aparato represivo policial para defender sus intereses de clase.

IV. La crítica y *Canto de sirena*

1. El proceso creativo

Uno de los temas que ha analizado la crítica en *Canto de sirena* ha sido el proceso de su creación y la problemática que éste conlleva. El editor describe en la solapa del libro que la novela a pesar de haber sido escrita por Gregorio Martínez puede decirse que tiene dos autores, el segundo es Candelario Navarro quien cuenta su historia al primero.⁸⁰ Sin embargo, considero que es errónea esta afirmación, ya que Candelario Navarro no la escribe formalmente sino que la vive y después la cuenta al autor.

⁷⁹ Cfr. Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, p. 221.

⁸⁰ Véase solapa del libro. Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1.

La materia prima con que fue formulada *Canto de sirena* fueron las entrevistas que realizó Gregorio a un campesino de ascendencia negra que llevaba deambulando entre las pampas de Ica y Nasca unos 82 años.⁸¹ El material lingüístico que proporciona el testigo es sometido por Gregorio Martínez a un proceso de estilización, quien hace la recreación de éste y su representación ficticia. En este proceso de ficcionalización el autor inserta la ilusión de la oralidad. La lengua se convierte en un elemento que permite una manifestación subversiva de la cultura relegada⁸² a la que pertenece Candelario Navarro, la afroestiza. Pero también es importante señalar que la oralidad en la novela no se presenta únicamente como una imitación del habla del pueblo afroestizo, que responde a un punto de vista ideológico del autor, sino que la oralidad por su naturaleza, comporta en el protagonista muchas similitudes con la mentalidad oral, lo cual, lo aleja de la visión dominante que se caracteriza por tener una visión de mundo relacionada con la escritura.

2. Paratextos

La novela, como ha apreciado la crítica, tiene componentes importantes externos a ella, que permiten dirigir el análisis en torno a éstos: los elementos extraficcionales o paratextuales.⁸³ Están conformados por las entrevistas hechas a Gregorio Martínez, en las cuales menciona sus puntos de vista acerca de los distintos aspectos de la novela, junto con las reseñas, la portada, los datos en las solapas y prólogos. Sin embargo, no son restrictivas, según Blas Puente Baldoceca citando a Reyes:

Estas informaciones extraliterarias sobre el autor real: "sus ideas políticas y poéticas, las circunstancias de la composición de sus obras, opiniones sobre los personajes y situaciones de esas obras, sus 'intenciones' [...] no restringen, desde luego, la libertad de leer e imaginar a gusto. Por el contrario, la agranda con nuevas incitaciones, corrige interpretaciones poco plausibles, multiplica el placer".⁸⁴

⁸¹ Cfr. Puente Baldoceca, Blas, op. cit., nota 3, p. 226.

⁸² Aubes, Françoise, op. cit., nota 38, p. 4.

⁸³ Cfr. Puente Baldoceca, Blas, op. cit., nota 3, pp. 227 y 228.

⁸⁴ Ídem. La cita es de Reyes, Graciela, *Polifonía textual: la citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 109 y 110.

Para Luis Fernando Vidal los reportajes que ha concedido Gregorio Martínez han permitido observar una actitud de permanente transgresión del orden establecido.⁸⁵ Esta rebeldía se manifiesta en distintos niveles, ya que *Canto de sirena*, vista desde un criterio tradicional, no responde a ser una novela que desarrolla un argumento, es un canto,⁸⁶ como se explica en el título y en el segundo epígrafe; el crítico asocia el canto con la ilusión de oralidad del texto. Él explica esta desviación del criterio normativo a partir de una declaración de Gregorio Martínez en que afirma que no cree que una novela testimonio deba informar de una manera demasiado lineal un acontecimiento.⁸⁷ Sin embargo, la ilusión de oralidad en el texto no desvía a *Canto de sirena* de ser una novela, ya que este género permite que el autor tenga la posibilidad de emplear una gran cantidad de recursos en la escritura, que incluso pueden estar vinculados con otros géneros. Por otra parte, la asociación de la oralidad del texto con un canto, no implica que el género en que está escrita se invalide, por el contrario, el canto tiene la función de anunciar uno de los temas principales con el que se estructura *Canto de sirena*, la oralidad.

Para explicar el significado del título Roland Forgues afirma que: "La sirena, por su parte representa, en la mitología de la costa peruana, un símbolo de libertad por excelencia. Si se ha dicho siempre que su canto era engañoso y perdía a quien lo escuchaba, es porque precisamente ese canto es un llamamiento a la liberación de los pueblos, porque va contra el orden establecido".⁸⁸ La relación de la imagen icónica con la libertad, es un tema que a pesar de no estar mencionado literalmente en el interior de la novela, se alude a él en múltiples ocasiones como una crítica a la cultura dominante blanca y a la forma en la que han tratado a los negros tanto en la novela como en la historia oficial peruana.

La dedicatoria es explicada por el mismo autor como "una desacralización del canon "machista" de la cultura peruana. Parodiando el estilo fluido de la historia oficial, se describe el desafío de doña Benita al mito que establece el erotismo como privilegio del hombre, y denuncia el oprobio inferido a esta mujer de pueblo por haber transgredido esa

⁸⁵ Vidal, Luis Fernando, "Martínez Gregorio: Canto de sirena", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 6, 2º semestre, 1977, año III, Latinoamericana Editores, p. 164.

⁸⁶ Cfr. idem.

⁸⁷ Cfr. idem. La frase de Gregorio Martínez, según Luis Fernando Vidal proviene de *Dominical de El comercio*, febrero, 1977.

⁸⁸ Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, p. 231. Cita a Forgues, Roland, *Perú, entre el desafío de la violencia y el sueño de lo posible*, Barcelona, Pullvill, 1987, p. 91.

imposición de la sociedad opresora”.⁸⁹ “En memoria de doña Benita La Capadora, montaraz y lujuriosa defenestradora de hombrías que ejerció su oficioso escarmiento entre Huarato y Tunga. Cazada a balazos por los gendarmes de Leguía, su cadáver abandonado en el monte fue devorado por los cerdos.”⁹⁰

Sin embargo, es necesario señalar que la dedicatoria también tiene la función de anunciar uno de los tópicos temáticos de la novela, el erotismo, como una forma de transgresión a las normas impuestas por la cultura dominante a los afroestizos, ya que va en contra de las normas cristianas, donde Benita es representante de la cultura afroestiza y Leguía de la cultura dominante.

Respecto a los epígrafes, Blas Puente Baldoceada menciona que el primero proviene de una cita textual de Antonio Raimondi, quien nace en Italia y recorre los pueblos más remotos del Perú:

Un cerro enorme cubierto enteramente de arena, domina el pueblo. Cualquiera día, en especial cuando hace calor, se oye un sonido acompasado y bronco, ensordecedor pero armonioso, como si fuera producido por un bombo o tambor gigantesco. Los pobladores piensan que el ruido es producido por el toro que brama de sed. A veces ese bramido se prolonga día y noche y no deja dormir y toda la gente se llena de espanto porque temen que la rabia y la desesperación embrutezcan al toro y toda la arena del cerro caiga como un cataclismo y arruine al pueblo para siempre.⁹¹

Para el crítico este epígrafe se refiere a la interpretación mítica de la tradición popular y étnica, de un fenómeno natural, que se inserta en la ficción.⁹² Esto mismo ocurre con el segundo epígrafe “Esto no es una historia, es un canto: en octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas”.⁹³ Cabe agregar que los epígrafes no sólo anuncian el contenido étnico mítico dentro de la novela, es decir, la cultura popular, la visión de mundo afroestiza, sino que introducen, además, la memoria colectiva de las comunidades orales, forma en que conservan su conocimiento y tradiciones, y que las aparta de las sociedades letradas por el esfuerzo que implica la conservación y recuperación tanto de su historia, tradiciones y visión de mundo.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 232. Cita la obra anterior de Roland Forgues, p. 91.

⁹⁰ Martínez, Gregorio, *op. cit.*, nota 1, p. 7.

⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

⁹² Cfr. Puente Baldoceada, Blas, *op. cit.*, nota 3, pp. 33 y 233.

⁹³ Martínez, Gregorio, *op. cit.*, nota 1, p. 11.

El epílogo conformado por textos breves sirve para reiterar en la ficcionalización de la novela los problemas de los grupos étnicos y culturales, que viven apartados y aislados. Las citas hablan sobre la rebeldía contra la explotación del trabajo, sobre la sabiduría popular, la visión del mundo del campesino, el sistema de creencias y expresiones de la cultura popular. El epílogo “es una confirmación del pensamiento general de la obra, la revalorización de la voz silenciada y marginada de la cultura popular”.⁹⁴

Estos discursos extraficcionales, en suma, tienen la función de anunciar algunas de las recurrencias temáticas en *Canto de sirena* como la oralidad, la sexualidad, el erotismo, y la etnografía. “El discurso extraficcional contribuye a prefigurar la orientación estructural, temática y estilística de la novela [...] los elementos extraficcionales del texto literario contribuyen a precisar el perfil del productor subyacente del universo novelesco”.⁹⁵

Finalmente, se puede considerar que los elementos paratextuales tienen la función en la novela de manifestar los distintos problemas históricos y sociales de los grupos culturales, específicamente los dados entre los negros —los marginados— y los blancos —el grupo dominante—, así como la sabiduría popular, la visión de mundo y las expresiones en general del grupo cultural afro mestizo del Perú representado en la novela por Candelario Navarro. Por otra parte, las entrevistas y la solapa permiten dirigir y enriquecer el análisis sin ser restrictivos, no limitan las posibles interpretaciones de los lectores, sino que las amplían.

3. Género literario

Respecto al género literario en que ha sido ubicada *Canto de sirena* varía dependiendo del autor que la analice, pero la mayoría coincide en que es un testimonio o una crónica novelesca; ésta ha sido considerada: novela de primera persona, autobiografía, testimonio, historia de vida, crónica y también novela experimental lúdica y polifónica.⁹⁶ El problema de la caracterización literaria deriva de haber sido configurada a partir de un testimonio, el de Candelario Navarro.

⁹⁴ Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, p. 231.

⁹⁵ Ibid., p. 233.

⁹⁶ Melgar Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, pp. 1 y 2.

Blas Puente Baldoceca siguiendo a Bakhtin considera que la obra mezcla en su estructura aspectos de distintos géneros: la oralidad, datos biográficos, la narración en primera persona y la finalidad testimonial; “debido a que el género novelístico es fundamentalmente una entidad indeterminada e inconclusa que parodia la convencionalidad estructural y lingüística de otros géneros”.⁹⁷ El crítico señala que esta heterogeneidad se revela en su indeterminación genérica. Sin embargo, con los diversos géneros con los cuales podría emparentarse —novela de primera persona, autobiografía, testimonio, historia de vida— comparte un rasgo común: el rol asignado a la oralidad.⁹⁸

La opinión de Gregorio Martínez, en la revista *Marka* en 1977, es que su trabajo narrativo tiene más puntos de contacto con la crónica y el testimonio, las cuales son formas literarias con la misma jerarquía de cualquier otro género, y en determinadas coyunturas político-sociales, incluso más importantes.⁹⁹

Entre los críticos que coinciden con el autor al considerar a la novela testimonio o crónica, se encuentran Aubes Françoise,¹⁰⁰ Juan Dúchesne¹⁰¹ y Luis Fernando Vidal.¹⁰²

Dado el proceso creativo de *Canto de sirena* —las entrevistas formuladas por Gregorio Martínez a Candelario Navarro—, esto permite que se le asocie con el género de la novela testimonio o la crónica novelesca, no podría ser considerada únicamente como una crónica o un testimonio, ya que existe posteriormente por parte del autor, una recreación del material obtenido de las entrevistas.

⁹⁷ Puente Baldoceca, Blas, op. cit., nota 3, pp. 228 y 229.

⁹⁸ Cfr. ibid., p. 229.

⁹⁹ Cfr. Vidal, Luis Fernando, op. cit., nota 85, pp. 164 y 165.

¹⁰⁰ Cfr. Aubes, Françoise, op. cit., nota 38, p. 4.

¹⁰¹ El crítico afirma que a pesar de no tener *Canto de sirena* un prólogo explicativo, “el texto del relato, el marco paratextual que lo convierte en libro —dentro del aparataje de títulos, portadas e información editorial, específicamente la nota presentativa de la contraportada— y las declaraciones de prensa con que lo sitúa el autor, permiten situar la novela dentro de determinadas técnicas en su creación que resume en tres etapas: identificar a un informante idóneo; estimular un intercambio conversatorio que lo conduzca a relatar su experiencia, y transcribir, seleccionar y ordenar el material hablado que llevará a la redacción del texto”; lo cual la hace pertenecer al género del testimonio o de la crónica. Cfr. Dúchesne, Juan, op. cit., nota 38, p. 192.

¹⁰² Luis Fernando Vidal menciona que “la novela —como hay que llamarla y como la llama muchas veces su autor, pese a los escoliastas— se acerca más a la idea de la crónica o del testimonio, pero que se mueve dentro del territorio de lo literario, aun cuando sus proyecciones antropológicas puedan hacer parecer lo contrario”. Vidal, Luis Fernando, op. cit., nota 85, p. 165.

4. Léxico y oralidad

Luis Fernando Vidal menciona que Gregorio Martínez, autor de *Canto de sirena*, piensa y ejecuta la escritura con verosimilitud, como un ajuste de la oralidad en sus personajes. Lo que busca Gregorio Martínez, según el crítico, es mostrar la variedad léxica de las capas populares y su capacidad creativa.¹⁰³ La escritura de este texto es para el autor “consciente y deliberadamente, un rechazo a la solemnidad acartonada de las palabras ‘cultas’ y sacar a luz parte del vasto vocabulario del lenguaje popular para desterrar el falso mito de la pobreza verbal de las clases populares”.¹⁰⁴ Este propósito lo cumple Gregorio Martínez con la violación de las normas lingüísticas convencionales, logrado a partir de un gran despliegue de diversas técnicas. La lengua ha sido considerada como una forma de transgresión, un rechazo a la norma culta,¹⁰⁵ que a decir de Gregorio Martínez “es una orgía lingüística y también un atentado contra el orden establecido y las buenas costumbres”.¹⁰⁶

Aubes Françoise agrega que Gregorio Martínez crea un testimonio, dentro de la oralidad o la ilusión de la oralidad, mediante la rehabilitación de ese español aproximativo elaborado a lo largo de los siglos como una estrategia de supervivencia. El resultado de la reelaboración de la lengua es un español arcaizante, deformado, lleno de neologismos, en ruptura total con la norma académica. La oralidad en la novela, como fuente literaria, aparece como la manifestación subversiva de las culturas relegadas, basada en el español dialectal de los campesinos negros de la costa, que surge después de ser esclavizados al aprender el español de la cultura dominante, que modifican, recrean y adaptan a su espíritu en el proceso del mestizaje.¹⁰⁷

Por otro lado, la reconstrucción de esta voz silenciada y marginada de la cultura popular afromestiza, aparece también como una capacidad de creatividad lingüística por parte de la cultura popular. No se trata de una repetición mecánica del habla del pueblo, sino de una reproducción literaria de la oralidad vigente de una cultura sojuzgada por la

¹⁰³ Cfr. *ibid.*, p. 165.

¹⁰⁴ *Ídem.* Muchas veces se considera erróneamente que el lenguaje popular es pobre porque es distinto al que maneja la cultura dominante, sin embargo, es necesario aclarar que ha sido una postura que toman los segundos como otra forma de exclusión para aquellas culturas que son diferentes o están por “debajo” de ella.

¹⁰⁵ Cfr. *ídem.*

¹⁰⁶ Citado por Vidal, Luis Fernando, *op. cit.*, nota 85, p. 165. Martínez, Gregorio, en: *La imagen*, supl. de *La prensa*, 22 de mayo, 1977.

¹⁰⁷ Cfr. Aubes, Françoise, *op. cit.*, nota 38, p. 4.

cultura oficial de la clase dominante.¹⁰⁸ *Canto de sirena* contribuye a la plasmación de un nuevo lenguaje literario enraizado en las virtudes orales del habla y en las estructuras del narrar popular, que recrea la realidad latinoamericana mediante la reelaboración estética del habla y la sabiduría de los marginados, es la descripción de una propuesta narrativa, lingüística e ideológica que es resultado de un redescubrimiento y revalorización de posibilidades expresivas que ofrece el acervo de la tradición cultural afroestiza.¹⁰⁹

Ricardo Melgar Bao considera que la imagen de la portada —la de la sirena— tiene atributos simbólicos que presiden la tensión entre la oralidad y la escritura, así como la interacción entre mujeres y hombres. Para él, ésta podría ser un símbolo sonoro, melódico, representativo del campo cultural de la oralidad, y en lo particular, de la oralidad afroestiza.¹¹⁰ El crítico sitúa la novela en tres líneas de intersección de tres modos de comunicación cultural: la oralidad, la escritura y la imagen. Basado en las concepciones de Walter J. Ong, considera que *Candelario* no pertenece en sentido estricto a la oralidad primaria, sino que se encuentra dentro de la mediación letrada dados sus diversos grados de vínculos con la escritura, pero en la que domina el molde mental de la oralidad primaria.¹¹¹

Sin embargo, es necesario agregar que entre la oralidad y la escritura existe una fuerte tensión encarnada en Candelario Navarro, representante de la cultura afroestiza en la novela, quien tiene contacto con la escritura, pero donde la presencia de la mentalidad oral persiste a pesar de éste, es decir, que la influencia de la mediación letrada comienza a tener ecos en el protagonista, pero en el análisis de los elementos pertenecientes a esta última, se puede constatar que la mentalidad oral sigue trascendiendo. También es una forma en que Gregorio Martínez, autor de la obra, plantea el problema del encuentro de ambas mentalidades y denuncia el poder implícito en la cultura dominante, representado en este caso en los papeles del registro de nacimiento, y las consecuencias de discriminación hacia las personas que carecen de ellos.

Juan Duchesne afirma que Gregorio Martínez logra reproducir la sintaxis y el léxico característico del discurso coloquial con un marcado efecto de oralidad, lo cual es

¹⁰⁸ Cfr. Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, p. 208.

¹⁰⁹ Cfr. ibíd., p. 231.

¹¹⁰ Melgar Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, p. 5.

¹¹¹ Cfr. ibíd., p. 2.

logrado por el escritor con alto número de redundancias, onomatopeyas, abrupciones,¹¹² interjecciones y digresiones por asociación, además del léxico popular.¹¹³ También los rasgos del coloquialismo en la novela se funden con la tendencia escritural. En lo que se refiere al lenguaje, menciona que:

el grado de entrelazamiento sintáctico y léxico entre el enunciado típicamente coloquial y su elaboración escrita [...] forma parte de un juego de plurales contrastes lingüísticos que traspasa la fidelidad documental al idiolecto del informante en mayor medida aún que el anterior [...] la fidelidad documental del lenguaje y su elaboración poética se disuelven en una solución homogénea, fundada en los recursos poéticos de los lenguajes del informante y el escritor, aquí la interacción dialógica deriva en un juego de instancias heterogéneas de transcodificación.¹¹⁴

La crítica considera en general que Gregorio Martínez en la novela crea la ilusión de la oralidad en el texto basándose en el habla de la cultura afromestiza representada por Candelario Navarro y también reconoce que existe una tensión entre la mediación oral y la mediación letrada en la trama. Sin embargo, es necesario agregar que esta tensión no deriva únicamente del encuentro de dos formas de “hablar” distintas, sino que existe también una mentalidad implícita en cada discurso o mediación que aleja de forma importante y contrapone las visiones de la cultura dominante letrada y de la cultura oral, ya que la primera tiende a ser individual y la segunda comunal. Por lo tanto, es necesario señalar que el léxico no solamente rompe con las “normas” de la escritura de la cultura dominante, sino también transgrede la mentalidad, así como el discurso político social y las distintas visiones de mundo que difieren de unos a otros.

5. Estructura

La estructura de la novela se conforma por una serie de epígrafes, seis capítulos que describen la trama principal y un epílogo. Cada capítulo consta de uno o más paréntesis con títulos propios que no necesariamente desarrollan la narración principal, sino describen las

¹¹² El término “designa una especie de asíndeton que inserta en el discurso uno o más segmentos aislados de diálogo sin que medien los usuales indicadores de transición, tales como ‘fulano dijo’, ‘yo respondí’”. Cfr. Duchesne, Juan, op. cit., nota 38, p. 194.

¹¹³ Ídem.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 195.

técnicas de los huaqueros, momentos eróticos, aforismos, pensamientos y otras experiencias del protagonista.

Por otro lado, Juan Dúchesne considera que en la novela Gregorio Martínez entrelaza dos historias, la de la vida de Candelario Navarro, su nacimiento, niñez y servidumbre en la hacienda de Chocavento de don Félix Denegri en Acarí, sus días como mayordomo, huaquero, guardaespaldas político, hasta su retiro como ermitaño en Coyungo; y el cambio o falso cambio socioeconómico en Coyungo y áreas aledañas.¹¹⁵

Luis Fernando Vidal y Juan Dúchesne consideran que *Canto de sirena* en su estructura tiene ciertas semejanzas estructurales con colecciones de relatos medievales de tradición árabe, "las cajas chinas", en las cuales se inserta una historia dentro de otra, sin importar lo cronológico o lo acrónico. Para Luis Fernando Vidal¹¹⁶ y Blas Puente Baldoceada¹¹⁷ el tiempo no lineal en la novela es logrado por Gregorio Martínez al vislumbrar a su personaje como un viejo solitario que rememora la historia de su vida desordenadamente; mientras que para Juan Dúchesne este tiempo no lineal permite en la novela el recurso del suspenso que la caracteriza.¹¹⁸ En *Canto de sirena* se puede observar cómo Candelario al estar rememorando alguna historia, esta misma da pie para que nos narre otra, y a su vez, esta última puede dar pie a que nos cuente otra historia.

Sin embargo, es necesario señalar que la estructura no solamente es una forma de crear suspenso y la imagen de un viejo rememorando su vida; ésta se relaciona con la memoria oral que es la forma en la que se recobra y recupera el pensamiento, tanto de las experiencias de Candelario Navarro, como de la memoria popular (mitos, rituales, tradiciones, visión de mundo) y de los acontecimientos vividos por el pueblo afromestizo, es decir, los procesos económicos y sociales que han vivido las poblaciones de la costa peruana. El tiempo no lineal, en la novela, se relaciona con características del lenguaje oral

¹¹⁵ Cfr. *ibíd.*, p. 198.

¹¹⁶ Cfr. Vidal, Luis Fernando, *op. cit.*, nota 85, p. 166, y, Cfr. Puente Baldoceada, Blas, *op. cit.*, nota 3, p. 251.

¹¹⁷ Para este crítico, la memoria, en cuanto a la retórica del nivel narrativo, se da mediante un recurso que consiste en realizar digresiones asociativas: ya sea para caracterizar a un nuevo personaje o un lugar o para explicar datos subsidiarios a la trama. Estas digresiones se dan en la novela en micro-secuencias narrativas que se componen de un comentario descriptivo en tiempo presente de hechos habituales, seguido de una especie de ejemplificación o demostración narrativa en tiempo pasado o algunas veces en tiempo futuro: "el narrador oral presenta una premisa al interlocutor durante la sincronía (presente) de la entrevista y procede, luego, a demostrar su verosimilitud con hechos de la diacronía (pasado)". Cfr. *ibíd.*, pp. 251, 206 y 261.

¹¹⁸ Cfr. Dúchesne, *op. cit.*, nota 48, pp. 192, 193 y 267.

como la anticipación, la evocación, la reconstrucción, la reiteración, el estremecimiento o sorpresa, entre otros, que son elementos utilizados en las culturas orales para facilitar el proceso y recuperación de la memoria, mismos que aparecen en la novela dentro de la ficcionalización de la oralidad.

6. Voces en la novela

En la novela existen diversas voces, la primera, se puede ubicar como la imitación del discurso del testigo, Candelario Navarro, cuando el protagonista habla sobre elementos pertenecientes a la cultura afroestiza. La segunda, responde a las reflexiones de Gregorio Martínez, autor de la obra, en la que en voz de Candelario recapacita acerca del estancamiento social y mental tanto de su persona como de sus congéneres. Estas dos voces se conjugan en la novela, donde ambos modos de expresión se vuelven complementarios.

Bías Puente Baldoceca considera que la variante escritural de la voz narrativa no es un yo imaginario en contraposición de otro factual, sino es "una distinción entre la voz narrativa autorial y la voz narrativa actorial con sus respectivos registros lingüístico-estilístico".¹¹⁹

Juan Dúchesne coincide en que existen diversas voces en la novela. La primera, la podemos encontrar en la voz de Candelario Navarro, y la segunda, corresponde, a diferencia del crítico, a la creación de otra voz, que no es la de Gregorio Martínez, sino que aparece como la voz de un idiolecto coloquial, la cual se desprende reflexivamente cuando Candelario Navarro enfatiza su estado de desolación y desengaño.¹²⁰

Para el crítico existen en la novela tres tipos de pasajes, el primero corresponde a las secciones dedicadas a la descripción taxonómica y la identificación de dominios cognitivos, principalmente desprovista de impulso narrativo, en cierto modo extradiegética (sin conexiones internas con la historia narrada); el segundo corresponde a los pasajes diegéticos que resumen o escenifican los acontecimientos narrados; estos dos tipos de pasajes configuran de manera realista la imagen idioléctica del personaje factual y ocupan la mayor parte del relato; la tercera, se separa de esa imagen lingüística y corporiza una voz ubicada dentro de un idiolecto escritural que no se limita al Candelario Navarro factual, es

¹¹⁹ Puente Baldoceca, Bías, op. cit., nota 3, p. 274.

¹²⁰ Cfr. Dúchesne, Juan, op. cit., nota 48, p. 195.

una conciencia posible perteneciente a un mundo imaginario en contraste dentro del conjunto, son las pausas meditativas que hace el personaje sobre su entorno desolador.¹²¹

Respecto a la voz reflexiva, a pesar de haber sido creada por el autor también puede estar basada en el testigo, Candelario Navarro, ya que si se relaciona con los procesos de la mentalidad oral, se puede constatar que las reflexiones del protagonista, al estar en contraposición con las de la cultura dominante, tienden a ser cercanas al mundo vital porque el pensamiento oral sitúa al hombre en un contexto de lucha. En otras palabras, esta voz recreada por Gregorio Martínez a partir de la del testigo, tiene la intención de lograr un cambio de tono, para crear un efecto de verosimilitud, que de otra forma no tendría credibilidad.

7. Candelario Navarro

Candelario Navarro es un personaje experto en arqueología, arte culinario, medicina folklórica y, sobre todo, en el arte del amor; es también un filósofo del mundo que ha construido una visión del mundo lúcida y personal, basada en el sentido común y la combinación de las visiones de mundo de sus ancestros africanos y de la cultura dominante blanca.

La función que tiene en la novela como personaje testigo narrador, Candelario Navarro, según Blas Puente Baldoceda, se encuentra en una narración homodiegética de tipo autorial,¹²² que cumple tres funciones: la “comunicativa, que se dirige a un narratorio extradiegético, el escritor testimoniante; explicativa, que detalla el contexto geográfico y social en que se desarrollan las acciones; y la evaluativa, que se manifiesta en la fuerza expresiva de las descripciones de un escenario con ribetes paradisíacos”.¹²³

Candelario Navarro, se caracteriza también por ser un personaje contradictorio, cuyos recursos cognitivos se basan en la experiencia, el sentido común y la sabiduría popular. “En realidad, la ideología del personaje se nutre de estereotipos, valoraciones,

¹²¹ Cfr. ídem.

¹²² Este tipo de narración es caracterizada por un narrador que relata en tiempo presente, que adopta dos voces, la primera se basa en sus experiencias y la segunda se origina en la narración actorial; estas voces narrativas cumplen las funciones obligatorias de representación y control, y las funciones opcionales de comunicar, explicar y evaluar, y se dirigen mediante signos inscritos en el texto a un narratorio extradiegético o situado fuera de la historia narrada. Cfr. Puente Baldoceda, Blas, op. cit., nota 3, p. 325.

¹²³ *Ibid.*, pp. 238 y 239.

prejuicios, opiniones folklóricas,¹²⁴ proverbios, leyendas, mitos que conforman el código cultural o referencial de la memoria colectiva o la protonarrativa de un personaje colectivo".¹²⁵ Candelario Navarro cobra conciencia de la miseria y el deterioro que lo rodea, experimenta desengaño, resignación y amargura e incluso llega a culparse por ser desidioso, soberbio y terco. Este negativismo afectivo se debe al resultado de la enajenación y alineación causadas por el estado de postración de la clase campesina negra; en ciertos momentos de lucidez, Candelario Navarro se da cuenta de esta situación y "expresa una ideología y praxis política que apoya la reivindicación de la masa explotada, valora el trabajo como fuente de riqueza y culpa a la propiedad privada como causante de las injusticias socioeconómicas y culturales".¹²⁶ Incluso, al final de la novela, insinúa que la manera de finalizar la parálisis de la opresión es el estallido de la violencia.

El protagonista en la novela tiene una función primordial, ser un personaje testigo narrador que relata sus experiencias, reflexiones e historia de su pueblo, a través de su memoria y la memoria popular transmitida mediante la oralidad. Sin embargo, es indispensable agregar que es también un crítico que desde la mentalidad oral valora las condiciones en que ha vivido él, el pueblo afroestizo y las arbitrariedades de los representantes en la novela de la cultura dominante. Para lograr esto, se basa en la experiencia inmediata y el sentido común, características que también se contraponen a la mentalidad escritural.

Su conocimiento deriva del saber popular, es decir, de la cultura afroestiza a la que pertenece, y a través de sus narraciones, cabe agregar que se refleja constantemente el proceso de transculturación al que fueron sometidos los negros desde que ingresaron al Perú. La voz burlona que lo caracteriza forma parte de esta tradición afroestiza, además de ser un medio por el cual, Gregorio Martínez, transgrede las "normas" cultas del habla "correcta", la mentalidad y las tradiciones de la cultura dominante como una forma de resistencia cultural.

Por otro lado, un elemento fundamental en la novela es el humor y la transgresión de las convenciones sociales impuestas por la cultura dominante, manifestado en el

¹²⁴ El folkllore es el conjunto de tradiciones, creencias, costumbres, manifestaciones artísticas, entre otros, de los distintos pueblos, como agrupaciones étnicas. Cfr. Raluy Poudevida, Antonio, op. cit., nota 2, p. 334.

¹²⁵ Ibid., p. 328.

¹²⁶ Ibid., pp. 329 y 330.

lenguaje y los personajes, principalmente en Candelario Navarro y las relaciones que tiene con los que representan a las capas dominantes en la novela como se analizará más adelante.

8. Visión étnica

Canto de sirena se inscribe en el campo de la ficción al crear un sujeto ficticio de la enunciación,¹²⁷ dice Juan Dúchesne, y agrega que cree que la novela se aleja de una metodología etnográfica que guíe y encuadre el material lingüístico de acuerdo a las coordenadas o categorías de su propio discurso. La acronía del relato, su retórica de digresión múltiple y otros mecanismos hacen que ésta diverja del relato etnográfico que respondería a la historia de vida.¹²⁸ Para él, sólo ciertas "secciones reflejan en su estructura interna alguna correspondencia con guías taxonómicas del tipo que aplicaría un investigador mediante preguntas activas al informante o mediante la selección final del material lingüístico narrativo".¹²⁹

Ricardo Melgar Bao diverge del autor, porque considera que existe en la novela una visión etnográfica o etnocultural representada dentro de la cosmovisión afromestiza en los marcos de la relación ineludible entre oralidad, escritura e imagen.¹³⁰ El crítico sitúa a Gregorio Martínez, nacido en Nazca y a Candelario Navarro, testigo, dentro del archipiélago etnocultural afromestizo de la costa sur peruana. Menciona también que tienen lazos parentales, son primos. Estos referentes culturales que comparten atenúan sus distancias generacionales de capital letrado y de posición social. Considera que la novela se aproxima al "perfil de un etnotexto ficcional que juega y experimenta con la oralidad y la escritura del autor y del testigo".¹³¹

Es necesario señalar que, a pesar de que la información transmitida de Candelario Navarro a Gregorio Martínez haya sido ficcionalizada, no la aleja de una visión étnica,¹³²

¹²⁷ Dúchesne, Juan, op. cit., nota 48, pp. 192 y 193.

¹²⁸ Ídem.

¹²⁹ Ídem.

¹³⁰ Cfr. Melgar Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, p. 2.

¹³¹ Ídem. Un etnotexto es un estudio étnico en el cual se explican los esquemas de conducta (modales, tradiciones, costumbres, usos, prácticas, leyes, entre otros) que regulan las relaciones sociales de un pueblo.

¹³² Es importante señalar que el término "etnia" se ha utilizado con criterios estrechos y raciales. Sin embargo, en el trabajo, se utiliza para designar a un grupo humano que por sus características (valores, tradiciones, modelos de comportamiento, etc.) se distingue de los otros y se identifica con el de "pueblo".

porque al estar basada en las entrevistas, es decir, en un testigo, permite que existan elementos que se relacionan con la visión de mundo afromestiza en la temática recurrente de la ficcionalización. Entre los temas recurrentes que se relacionan con una visión étnica se pueden encontrar: el erotismo, vinculado a las tradiciones ancestrales africanas, que puede ir desde la descripción de los gustos masculinos, las tendencias amorosas, el rol activo de la mujer, mitos y ritos; los hábitos alimenticios, que por lo general transgreden las normas de la sociedad; la religiosidad, que puede ir desde reflexiones de la mitología bíblica y mitos provenientes de sus ancestros africanos; así como también, el humor aldeano, como una forma de transgresión de la cultura dominante blanca, presente en toda la obra, entre otros.

La religiosidad de Candelario Navarro, señala Ricardo Melgar, tiene una visión afromestiza, la cual hace que el personaje tenga una apreciación distinta respecto a la ideología de la modernidad occidental, tanto de la naturaleza, como del género y su complementariedad.¹³³ Estas condiciones hacen que las apreciaciones que tiene acerca de lo cristiano sean distintas a las de la tradición.¹³⁴ La cristianización de los negros por medio del proceso de transculturación que generó un sincretismo de las concepciones africanas con las católicas, es, en suma, una reinterpretación del culto oficial de la iglesia católica con el aporte religioso de los ancestros africanos. Para Ricardo Melgar esta conversión, además de servir a los negros a integrarse y ser aceptados por la sociedad nacional, al mismo tiempo, es una forma en la que expresan el folklore creativo de la cultura afroperuana.

Por otra parte, hay que agregar que la religiosidad en la novela, además de mostrar las contradicciones existentes entre la cultura dominante y la cultura afromestiza en sus visiones de mundo, tiene también la función de denunciar la opresión de que han sido objeto los negros por parte de la cultura dominante al imponerles sus concepciones.

Ricardo Melgar supone que la sexualidad en la novela, responde del lado femenino con Benita, La Capadora, como una carga de temor y deseo inconfeso de las sociedades patriarcales, el cual debe ser frenado y sancionado, a diferencia de los desbordes masculinos, como las violaciones por los hacendados, que fueron toleradas y quedaron

¹³³ La visión afromestiza y los temas mencionados serán analizados en el segundo capítulo del estudio.

¹³⁴ Cfr. ídem.

impunes.¹³⁵ A diferencia de estos dos casos, en Candelario Navarro la sexualidad, o mejor llamado erotismo, adquiere una lógica carnavalesca.¹³⁶ El protagonista manifiesta su erotismo con la palabra cantada, el baile, provocando percusiones con el cuerpo, lo cual responde a las tradiciones dancísticas afroestizas.¹³⁷ Blas Puente Baldoceca menciona que este exacerbado erotismo responde a quebrantar las barreras, censuras, tabúes sociales, morales y religiosos, impuestos por la sociedad dominante.¹³⁸ Sin embargo, hay que puntualizar que este rompimiento con las normas impuestas por la cultura dominante no es sólo una transgresión, sino que se relaciona, en los afroestizos representados en la novela por Candelario Navarro, con una visión de la sexualidad heredada de sus ancestros africanos donde ésta y el erotismo son prácticas cotidianas, carentes de fobias y tabúes, que se relacionan con principios religiosos.¹³⁹

Finalmente, es necesario señalar que la visión etnográfica de *Canto de sirena*, existe y es trascendente al ser uno de los elementos principales de la ficcionalización de la novela, debido a que se basa en un referente cultural, al que pertenecen tanto Gregorio Martínez y Candelario Navarro; el hecho de que el escritor haya incluido en la ficción una visión étnica afroestiza permite que existan distintos elementos como la religiosidad, la sexualidad, el humor y la alimentación, entre otros, basados en la visión de mundo afroestiza. En la novela, la sexualidad y la religiosidad, además de transgredir las normas de la cultura dominante, responden a un proceso de transculturación ficcionalizado donde el pasado cultural africano es un factor primordial en la visión que tiene Candelario Navarro de éstas, a pesar de la presencia de los valores impuestos por la cultura dominante blanca.

¹³⁵ Cfr. Melgar Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, p. 5.

¹³⁶ Cfr. ídem. La lógica carnavalesca, en este caso, se refiere al rompimiento de las convenciones sociales por las licencias populares que se pueden tomar en dichas celebraciones. Según Bajtin, la percepción carnavalesca con su alegría en los cambios y su "feliz relatividad", rompe todas las cadenas, pero sin la más mínima huella de nihilismo, y de este modo aproxima el hombre al mundo y a los hombres entre sí. Bajtin, Mijail, "Carnaval y literatura", Revista ECO, no. 129, enero de 1991, Bogotá, pp. 311-338, citado en "Hipertexto y carnaval": http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/relatodigital/r_digital/teoria/carnaval.html#.

¹³⁷ Cfr. íbid., p. 8.

¹³⁸ Cfr. Puente Baldoceca, Blas, op. cit., nota 3, p. 232.

¹³⁹ Dicho tema será analizado con detenimiento en el segundo capítulo.

9. Filiación popular

La crítica ha mencionado que el discurso del autor, se caracteriza por una filiación popular, la reivindicación de lo popular. Para Aubes François, Gregorio Martínez rompe con la norma dictada por un cierto intelectualismo, brinda con las citas o dedicatorias homenaje a sus congéneres e incursiona así a la comunidad de las “bellas letras” en la “gran literatura”.¹⁴⁰ En esta visión de filiación popular, el lector se sumerge a partir de la voz de Candelario Navarro en la cosmogonía popular, en el mundo cotidiano e íntimo del campesinado negro que al cambiar de página se encuentra confrontado con “el blanco”, no sólo porque es blanco sino porque es el que representa a la cultura dominante en la novela.¹⁴¹

La cultura popular aparece en la novela, para Aubes François, no como una folklorización o la aparición del exotismo, ni del color local o santería, sino como una mentalidad afroperuana que el lector tiene que descifrar.¹⁴² Miguel Gutiérrez considera que Gregorio Martínez logra explorar con una gran calidad estética la visión del mundo de la cultura popular; narra los comportamientos sociales de los pueblos y dentro de esta representación del ámbito físico y humano, logra “una dialéctica de la historia, sociedad y cultura”.¹⁴³

En otras palabras, este tipo de novela, permite a los lectores revivir la voz de los olvidados, la voz de los habitantes de Chicha, Coyungo y Nasca, en medio del desierto, territorio costero representado pocas veces en la literatura peruana. Gregorio Martínez, habla de las marginalidades, lo olvidado por las clases dominantes, para reconstruir una cultura dejada de lado, la afroestiza representada en la ficcionalización de la novela por Candelario Navarro.

Sin embargo, la filiación popular en la novela no se limita a revivir la voz de la cultura popular afroestiza en la literatura, también tiene la función de denunciar la opresión de que han sido objeto los negros, la imposición de las creencias a los marginados en un proceso largo de desculturación, las arbitrariedades, la corrupción, y la manipulación

¹⁴⁰ Cfr. Aubes, François, op. cit., nota 38, p. 4.

¹⁴¹ Cfr. ídem.

¹⁴² Cfr. ídem.

¹⁴³ Puente Baldoceba, Blas, op. cit., nota 3, p. 205, cita a Miguel Gutiérrez, prologuista de, Martínez, Gregorio, *Tierra de Caléndula*, Lima, Milla Batres, 1975.

en los procesos políticos económicos y sociales de la cultura dominante, entre otros. Por otro lado, la filiación popular también se refleja en el uso del lenguaje literario dentro de la novela a partir de que Gregorio Martínez hace el rescate de la lengua popular como medio de expresión, vinculada a la oralidad, tanto en el léxico como en la mentalidad reflejada en ésta.

10. Contenido socioeconómico

En *Canto de sirena* existe un contenido socioeconómico e histórico que no sólo sirve como un contexto en el cual se desenvolverá el personaje narrador, también permite vislumbrar la ideología del autor, Gregorio Martínez, centrándola en el marxismo: “las disquisiciones acerca de los mecanismos de la propiedad privada y el carácter natural de la propiedad colectiva reflejan obviamente el manejo de presupuestos marxistas”.¹⁴⁴

La pobreza de los hombres aparece como el resultado de las relaciones de producción basadas en la propiedad privada, en los que nunca ocurre un cambio real en las condiciones de los campesinos del pueblo. Estas relaciones se pueden ver en la novela en personajes como el terrateniente Félix Denegri, Grondona y Fracchia y la beneficencia pública.¹⁴⁵ La situación en la que se encuentra Coyungo de parálisis temporal, resignación, indolencia, incertidumbre y monotonía, responde a que las reformas políticas no llevaron consigo un cambio en la estructura socioeconómica de la sociedad.

Luis Fernando Vidal afirma que Gregorio Martínez se singulariza por su adhesión militante a la clase de los sectores populares y cita al autor, al mencionar que su escritura es una práctica que no se desarrolla a ciegas, sino que tiene un objetivo determinado, marcado por una ideología y posición de clase.¹⁴⁶

Para Juan Dúchesne la historia de las propiedades de Coyungo, sus respectivos terratenientes y la beneficencia pública, provocan en esta región una pobreza que responde a las relaciones sociales de producción: “A lo largo de la novela y merced al registro de los

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 244 y 245.

¹⁴⁵ El terrateniente Félix Denegri, que responde al sistema semifeudal en la supervivencia de las relaciones de producción esclavista en las haciendas; Grondona y Fracchia, imponen el monocultivo del algodón y el sistema del salario, en el estadio de la plantación precapitalista, cuyas condiciones tampoco benefician a los campesinos, y finalmente la beneficencia pública, es quien termina por diezmar a la población.

¹⁴⁶ *Cfr.* Vidal, Luis Fernando, *op. cit.*, nota 85, p. 166.

grandes discursos de Candelario Navarro, se intenta la construcción de una visión del mundo desligada de la alineación a que lleva la transposición ideológica de las capas dominantes sobre la conciencia de los sectores dominados”.¹⁴⁷

En general, los críticos antes citados reconocen que en *Canto de sirena* el contexto histórico permite ver la ideología de Gregorio Martínez, ya que revive la voz de uno de los grupos marginados del Perú, el afroestizado, representado por Candelario Navarro, que narra los distintos comportamientos sociales; así como también se puede apreciar una denuncia sobre la explotación de este sector de la población por parte de la cultura dominante blanca y de la corrupción de éstos. Sin embargo, hay que agregar que también en el contenido socioeconómico se pueden constatar, a través de los relatos de Candelario Navarro, las formas de resistencia cultural por parte de los negros hacia la cultura dominante, que van desde levantamientos populares hasta venganzas particulares, como ocurre varias veces con Candelario Navarro como se observará a lo largo del estudio.

11. Dualismo cultural

Bias Puente Baldoceada habla sobre un dualismo cultural en la novela que existe entre los criollos blancos –la clase y cultura dominante– y la de los negros –la cultura dominada–. Menciona que existe un proceso de aculturación –inserción de elementos nuevos en la cultura local– hacia la los negros donde se propicia el mestizaje. Sin embargo, en este tipo de literatura, se observa la aparición de nuevos rasgos culturales de la negritud, en especial en el arte de narrar y en el discurso literario de raigambre popular que promueven la identidad y la liberación cultural, y socavan el canon estético culto de la literatura de la cultura dominante.¹⁴⁸ Esta nueva propuesta narrativa, lingüística, e ideológica, responde al resultado de un redescubrimiento y una nueva valoración de posibilidades expresivas que ofrece la tradición cultural nativa.¹⁴⁹

El mismo se puede apreciar en la religión y las tradiciones culturales, que aparecen como instrumentos de resistencia cultural frente a la clase dominante. Los negros en el proceso de transculturación han adoptado ciertos hábitos, costumbres y ritos

¹⁴⁷ Dúchense, Juan, op. cit., nota 48, pp. 201-204.

¹⁴⁸ Cfr. Puente Baldoceada, Blas, op. cit., nota 3, p. 186.

¹⁴⁹ Cfr. ibíd., p. 231.

de la cultura dominante pero preservan sus formas de pensamiento, sensibilidad e interpretación ficcionalizados en la novela. Como señalé con anterioridad considero que la transculturación es un factor indispensable que se ve constantemente en *Canto de sirena* ya que en los distintos temas se advierte cómo la cultura dominante blanca impuso sus valores sobre la cultura negra, ocasionando, así, diversos fenómenos como la desculturación –la pérdida de elementos de la cultura originaria–, la aculturación –la adquisición de elementos de la cultura foránea– y la neoculturación –la reinterpretación de valores de ambas culturas–.

En resumen, sobre lo que la crítica menciona del proceso creativo de la novela, *Canto de sirena* se ubica en el género de la novela testimonial o la crónica testimonio, ya que ésta surge a partir de las entrevistas que Gregorio Martínez hace a Candelario Navarro –campesino de ascendencia negra– y narra la vida del testigo, sin embargo, el uso de los diversos recursos hace que la novela no tenga un tiempo lineal. Cabe aclarar también que el género novelístico no sigue un patrón inamovible en su estructura, sino que puede mezclar aspectos de distintos géneros, al ser indeterminada e inconclusa, ya que dentro de ella pueden existir otros géneros literarios.

La construcción de *Canto de sirena* a nivel del lenguaje responde no sólo a las normas estilísticas del autor, sino que existe un verdadero trabajo en el cual se busca nutrir el lenguaje de la novela a partir de la oralidad del testigo y de la cultura afroperuana, caracterizados por un español arcaizante algunas veces y otras innovador. Sin embargo, no considero que la oralidad responda únicamente a las normas estilísticas del autor, Gregorio Martínez, sino que éste toma como punto de partida la lengua que hablan, tanto él mismo, como el testigo, Candelario Navarro y la cultura afroperuana en general. Se puede hablar de este contacto, ya que ambos pertenecen al archipiélago cultural afroperuano de la costa sur peruana. Por lo tanto, el lenguaje que surge en *Canto de sirena* es el resultado de la reelaboración de las virtudes orales del habla y las estructuras del narrar popular, donde el autor recrea la realidad y mentalidad afroperuanas.¹⁵⁰

Esta elección rompe con la norma académica al no seguir los patrones estándares que ésta impone. Gregorio Martínez no hace esta elección al azar, sino que responde a la

¹⁵⁰ Dicho tema se analizará con detenimiento en el tercer capítulo del estudio.

ideología del escritor. Con el lenguaje logra desterrar, como lo ha mencionado la crítica y el autor, el falso mito de la pobreza verbal de las clases populares.

También la crítica ha mencionado que la novela es un "canto"¹⁵¹ a partir de los paratextos o elementos extraficcionales que existen en la *Canto de sirena*, los cuales llevan a la interpretación de que la novela tiene una semejanza con el lenguaje oral debido a la forma en que está construida, y este lenguaje oral, a su vez, se asimila al canto por su sonoridad. No puedo compartir esta opinión, ya que los dos epígrafes, tanto el título y el epílogo, tienen la función de caracterizar la novela dentro de sus lineamientos orales, etnográficos, temáticos y culturales.

Respecto a la lectura antropológica que han hecho algunos críticos y que otros desapruueban,¹⁵² considero que *Canto de sirena*, al ser una obra literaria, no es un estudio antropológico. Sin embargo, el referente cultural en que se basa tiene un cimiento étnico muy importante, porque los temas de los cuales se nutre la novela provienen de un testigo, Candelario Navarro, que pertenece al sector étnico afro mestizo peruano; el hecho de que la novela tenga recursos estilísticos como el tiempo no lineal, no hace que pierda el valor antropológico ficcionalizado en ella, hay que recordar que estos recursos responden a las inquietudes estéticas del autor y que el personaje se caracteriza por éstos.

Este tiempo no lineal en la novela crea el suspenso y es una forma en que el Gregorio Martínez hace que el lector deambule en la memoria caótica y volátil de Candelario Navarro, caracterizado como un anciano que rememora su pasado desordenadamente con las retrospectivas tan frecuentes. Pero no hay que olvidar que la memoria del protagonista se relaciona íntimamente con los procesos de recuperación y transmisión de la oralidad.

Respecto a los elementos paratextuales, como las entrevistas que ha dado Gregorio Martínez, ayudan al lector a corregir malas interpretaciones, pero más allá permiten tener una visión panorámica mucho más extensa sobre las motivaciones, ideología y apreciaciones del autor, así como también sirven para anunciar en la novela los elementos étnicos que la caracterizarán.

¹⁵¹ Vidal, Luis Fernando, op. cit., nota 85, p. 164

¹⁵² Entre los críticos que consideran que no existe una visión etnográfica en la novela está Duchesne, Juan, op. cit., nota 38, pp. 192 y 193, y entre los que la consideran un factor fundamental en la novela está Melgar Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, p. 2.

En relación con la ideología de Gregorio Martínez se ha dicho que ésta se caracteriza por una filiación a la cultura popular. Ésta se puede apreciar claramente en *Canto de sirena* tanto en el lenguaje como en los acontecimientos que narran las condiciones del campesinado negro sometido a la cultura dominante. La novela sumerge al lector en una visión de la cultura popular, que va desde apreciaciones sobre la naturaleza, religiosas, eróticas, arqueológicas, alimenticias, hasta la marginalidad a la que han sido empujados estos grupos sociales como consecuencia de las relaciones de producción que nunca han ocasionado un cambio importante socioeconómico en la región. Por otra parte, el contexto histórico no sólo sirve como un contexto para el desarrollo de los personajes, no es solo un espacio donde realizarán sus acciones, sino que en él se pueden ver las inquietudes de Gregorio Martínez respecto a su adhesión a los sectores populares, los mecanismos de la propiedad privada, las relaciones de producción y los resultados de éstas.

Las distintas voces que han sido señaladas por la crítica, dependen específicamente del juego que hace el autor al situar a Candelario Navarro en una oralidad parcial o restringida, donde el protagonista tiene principalmente una mentalidad oral, en la que ya existe una relación con la escritura, incluso Candelario de la misma forma que Gregorio Martínez cuestiona estas relaciones en la novela.¹⁵³ No considero que esta voz, la reflexiva, que tiene una tendencia más cercana a la escritural, pertenezca a Gregorio Martínez, más bien responde a este juego dialógico¹⁵⁴ creado por el autor como otra voz alternativa de Candelario.

Sobre lo que ha dicho la crítica acerca de las funciones narrativas del protagonista, considero que cumple tres principales: la comunicativa, en la que se dirige a alguien externo a la novela que puede ser ubicado como el autor o el lector; la explicativa, donde describe el contexto geográfico y social, que tiene el fin de situar al lector en el espacio físico y las situaciones, experiencias y visión de mundo del pueblo afroestizo; y la evaluativa, donde hace una valoración de lo narrado, permitiendo que el lector conozca su

¹⁵³ La relación de Candelario Navarro con la oralidad y la escritura se analizará con mayor detenimiento en el tercer capítulo del presente trabajo.

¹⁵⁴ Gregorio Martínez, como se verá en el tercer capítulo, plantea la problemática que existe entre la mediación escritural y la oral. Éstas encarnan simbólicamente en el personaje como un juego dialógico en el que se pueden observar como mentalidades que difieren completamente, y esto, nos permite apreciar el conflicto cultural que estas diferencias ocasionan entre los distintos sectores de la población.

opinión, crítica y propuestas respecto a los distintos temas abordados en la novela.¹⁵⁵ Candelario también aparece como un personaje contradictorio en sus acciones y como representante de la cultura afroestiza se puede ver que sus recursos cognoscitivos, se basan en la experiencia, el sentido común y, singularmente, en la sabiduría popular. Otra característica importante es la voz socarrona o burlesca que lo caracteriza, ésta responde tanto al humor del campesino negro, como a una forma en la que confronta los cánones sociales de la cultura dominante y es también una forma de resistencia frente a la cultura dominante.

Es importante señalar que en la visión etnográfica, incluida en la ficcionalización de la novela, se puede ver el resultado del proceso de transculturación al que ha vivido la población afroestiza peruana representada por Candelario Navarro. En este proceso, podemos ver cómo existe en la religiosidad del protagonista, un sincretismo entre las creencias africanas con las cristianas, donde el negro adopta ciertos elementos de la cultura dominante, pero reelaborándolos, preservando sus formas de pensamiento y sensibilidad. Este sincretismo se puede apreciar también en el erotismo y el uso de la palabra, entre otros. El arte de narrar de Gregorio Martínez como lo ha señalado la crítica, en su discurso literario popular,¹⁵⁶ permite ver también elementos de resistencia cultural frente a la creciente aculturación (adquisición de elementos de la cultura foránea). Por lo tanto se puede decir que en la novela existe un dualismo cultural en constante pugna, el de los blancos, cultura dominante y los negros, cultura dominada.

¹⁵⁵ Las funciones del protagonista comunicativa, explicativa y evaluativa, serán analizadas en el tercer capítulo de este trabajo.

¹⁵⁶ Se le llama así debido a que al crear su discurso, Gregorio Martínez, utiliza elementos populares reales que al ser ficcionalizados los hace ingresar en el terreno de la literatura.

Capítulo segundo: La transculturación en *Canto de sirena*

En este capítulo, me ocuparé del término transculturación, su definición y características principales, así como de su aplicación al análisis de *Canto de sirena* y su relación con los parámetros establecidos en el marco teórico del estructuralismo genético. También, de manera general, analizaré cómo ha abordado la literatura latinoamericana en sus obras la transculturación. Después haré una revisión de lo que la crítica ha mencionado sobre la visión etnográfica de la novela, señalaré de forma general algunas de estas características, y la forma en la que realizaré el estudio de la transculturación desde una perspectiva literaria, relacionada con lo étnico y lo antropológico. Finalmente haré el análisis de la ficcionalización narrativa de la religiosidad, la huaquería, el erotismo, la sexualidad y el humor, desde el punto de vista del resultado parcial del proceso de la transculturación ficcionalizado en la novela, en el sincretismo cultural que se manifiesta en la cultura afroestiza, representada por Candelario Navarro, protagonista de *Canto de sirena*.

I. Definición y características de la transculturación

Antes de entrar directamente en el estudio del significado del término transculturación, es necesario esclarecer el problema entre éste y el de aculturación.

El término aculturación surge en la escuela culturista norteamericana formada por Robert Redfield, Ralph Linton y Melville J. Herkovits, quienes publican en 1936 el libro *Memorando for the study of Acculturation* y la definen como “la aproximación de un grupo social a otro por contacto; la transferencia de elementos culturales de un grupo a otro”.¹⁵⁷ Este término ha sido criticado, ya que no habla de la desculturación que existe en dicho proceso y se entiende como un reflejo de una visión imperialista.

Debido a esta carencia, la antropología latinoamericana cambia la voz de aculturación por transculturación. Sin embargo, antropólogos como Gonzalo Aguirre consideran que este cambio fue erróneo, ya que se pensaba que el término hacía alusión a la aportación superior de la cultura occidental a las culturas primitivas inferiores. Como respuesta a estas inconveniencias se propuso la adopción de la voz transculturación como

¹⁵⁷ Colombres, Adolfo, *La colonización cultural de la América indígena*, 3ª ed., Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1991, p. 33.

equivalente a aculturación: “considerando que la partícula formativa *trans* expresaba mejor que *ad*, el tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones. Se partió del falso supuesto de que aculturación indicaba, *en rigor*, la adquisición de una distinta cultura”.¹⁵⁸

El término transculturación surge como un aporte de la antropología latinoamericana en 1940 con la obra del cubano Fernando Ortiz: *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. El autor considera que ésta explica mejor el proceso transitivo de una cultura a otra y, además, donde se pueden detectar diversas fases en el proceso como: una parcial aculturación (este término designa aquí la adquisición de elementos de la cultura foránea); la desculturación (una parcial pérdida de los elementos de la cultura local); y la neoculturación (la creación de nuevos fenómenos culturales).¹⁵⁹

Para Ángel Rama, los antropólogos latinoamericanos al cuestionar el término aculturación –aunque no las transformaciones que designa–, lo que hacen es buscar afinar su significado,¹⁶⁰ en el que se puede observar el perspectivismo latinoamericano, incluso en lo que pudiera tener de incorrecta interpretación porque revela una resistencia a considerar la propia cultura como una entidad pasiva o inferior, destinada a mayores pérdidas sin ninguna clase de respuesta creadora.

El concepto se elabora entonces sobre una doble comprobación: por una parte, se considera que las culturas latinoamericanas están compuestas por valores idiosincráticos; por otra parte, se corrobora la energía creadora que los mueve, como una fuerza que actúa con desenvoltura, tanto sobre su herencia particular por las condiciones de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera.¹⁶¹

A pesar de las discrepancias existentes entre ambos términos, para el estudio de *Canto de sirena*, adopto la voz de transculturación, ya que es la usada por lo general en Latinoamérica y para evitar posibles confusiones, por otra parte, porque aporta elementos que serán útiles en el análisis de la novela como la aculturación, la desculturación y la neoculturación.

¹⁵⁸ Cfr. Aguirre Beltrán, Gonzalo, *El proceso de aculturación*, UNAM, México, 1957, pp. 10 y 11.

¹⁵⁹ Cfr. Díaz Caballero, Jesús, “La transculturación en la novela regionalista: el caso sur andino peruano y la obra de Arguedas”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIII, no. 25, Lima, 1er semestre de 1987, pp. 158 y 159. Estas definiciones, aportadas por Fernando Ortiz, serán las mismas que utilizaré a lo largo del estudio tanto para aculturación, como para desculturación y para neoculturación.

¹⁶⁰ Cfr. Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, p. 33.

¹⁶¹ Cfr. *ibid.*, pp. 33 y 34

Por lo tanto, la definición que utilizaré para el estudio es la de Fernando Ortiz, mencionada anteriormente, que designa la transculturación como: el proceso transitivo de una cultura a otra y donde se detectan diversas fases: una parcial aculturación, desculturación y neoculturación.

El fenómeno de la transculturación surge cuando dos culturas distintas, por determinadas causas, entran en contacto y en conflicto porque sus elementos culturales son diferentes; en este proceso algunos elementos pueden ser aceptados por los dos grupos, otros se sincretizan o se reinterpretan, y finalmente existen los elementos que son rechazados.¹⁶² En el caso concreto de *Canto de sirena*, los grupos sociales que entraron en pugna son el blanco, español, y el africano, negro, representado por los esclavos que fueron llevados de África a Perú para trabajar las tierras. Como consecuencia de este contacto cultural surge la cultura afromestiza a la que pertenecen Candelario Navarro, personaje testigo narrador y, Gregorio Martínez, autor de la novela.

En el proceso de transculturación, las culturas en pugna tienden a una asimilación y finalmente a la identificación, sin embargo, antes de que esto se lleve a cabo, existe una diversidad importante de fenómenos. Es notorio que en este proceso surge un conflicto entre las culturas diferenciadas que permanece hasta que éstas se asimilan totalmente, es decir, se conviertan en una cultura nueva.

Los elementos opuestos de las culturas tienden "mutuamente a excluirse, luchan entre sí y se oponen recíprocamente; pero al propio tiempo tienden a interpretarse, a conjugarse e identificarse".¹⁶³ Y es en este proceso donde se dan los fenómenos de aculturación, desculturación y neoculturación. Es importante señalar que el grupo dominado tiende a ser asimilado por la estructura social del grupo dominante.

Cuando se introduce un elemento nuevo en una cultura determinada repercute inevitablemente sobre otras categorías, lo cual modifica la estructura en su complejidad total. En este proceso, la memoria étnica¹⁶⁴ se va desvaneciendo en la nueva cultura que surge, como en el caso específico de *Canto de sirena*, la afromestiza, que se distingue en sus formas culturales de las originales, en este caso la española y la africana; pero posee

¹⁶² Cfr. Aguirre Beltrán, Gonzalo, op. cit., nota 158, p. 18.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 49 y 50.

¹⁶⁴ La memoria es la forma en la que un grupo social preserva su cultura, será analizada con detenimiento en el tercer capítulo del estudio.

elementos de ambas que se fusionan, excluyen y complementan. Esto permite apreciar que en el proceso transculturativo hubo una capacidad selectiva de los diversos elementos.

Ángel Rama menciona que esta capacidad selectiva no sólo se aplica a la cultura extranjera sino a la cultura propia donde se producen las destrucciones y pérdidas, en este proceso:

puede deparar el redescubrimiento de valores muy primitivos, casi olvidados dentro del sistema cultural propio, se pone en práctica la tarea selectiva sobre la tradición. Es de hecho una búsqueda de valores resistentes, capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación, por lo cual se puede ver como una tarea inventiva, como una parte de la *neoculturación*.¹⁶⁵

Existen para el crítico, pérdidas, redescubrimientos e incorporaciones. Estas operaciones son, por lo tanto, concomitantes y se resuelven en una reestructuración general del sistema cultural.¹⁶⁶

En el estudio de la transculturación en la novela se analizará cómo es el resultado del proceso que surge del contacto de dos culturas, la española, la cultura dominante, y la africana, la cultura dominada, que dan como resultado una nueva cultura que es la afroestiza. El protagonista, Candelario Navarro, es el representante de la ésta última, y en sus expresiones y comportamientos, se logra dilucidar los vestigios de las culturas anteriores. En los distintos temas que se abordarán, se verá cuál ha sido el efecto del proceso de reconfiguración¹⁶⁷ de la cultura africana al confrontarse con la española en la cultura afroestiza.

II. La literatura y la transculturación

La literatura latinoamericana ha tomado algunas veces como fuente de inspiración las culturas marginadas, que han entrado en un proceso de transculturación ocasionado desde la colonización de este continente. Estas obras se han nutrido de lo que ha sido la llamada cultura popular.¹⁶⁸ La autoría de éstas se debe, a juzgar por Carlos Pacheco, a escritores

¹⁶⁵ El subrayado es del autor. Rama, Ángel, op. cit., nota 160, p. 39.

¹⁶⁶ Cfr. idem.

¹⁶⁷ Cuando dos culturas se confrontan, la cultura dominada tiende a reconfigurar su propia cultura debido a que ingresan en ella elementos culturales nuevos, provenientes de la cultura dominante, estos mismos elementos "nuevos" van a propiciar que otros cambien para que pueda existir una coherencia entre ellos.

¹⁶⁸ Cfr. Pacheco, Carlos, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, La casa de Bello, 1992, pp. 19 y 20.

profesionales o a científicos sociales, pero basándose siempre sobre los recuentos de informantes calificados y a menudo intentando preservar en la obra resultante la estructura narrativa y el estilo peculiar de su fuente oral.¹⁶⁹

La literatura que incorpora en su discurso la transculturación tiende a buscar que sus personajes sean representantes genuinos de su cultura, forjando una lengua artificial y literaria que permita registrar una diferencia con el lenguaje académico.¹⁷⁰ Entre estos autores se puede mencionar a José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Manuel Scorza y a Gregorio Martínez, entre otros. Estos escritores han sido bautizados por Ángel Rama como “narradores de la transculturación”.¹⁷¹

Los “narradores de la transculturación”, según Pacheco, estudian y tratan de comprender y ficcionalizar culturas particulares de regiones aisladas de América Latina.¹⁷² En este proyecto asumen la visión de mundo de una cultura en particular para llevarla a un plano universal. Así, estas obras pueden ser apreciadas desde los planos literario y antropológico. Estos textos logran encarnar la interacción conflictiva existente entre los universos geográfico, social y culturalmente diversos y contrapuestos¹⁷³ de las culturas regionales con las culturas dominantes. Por lo tanto, estas obras y sus autores cumplen la función de tener un papel de mediación cultural entre los ámbitos geográficos, grupos sociales y tradiciones culturales distintas y contrastantes.¹⁷⁴

Esta narrativa ficcionaliza sociedades y culturas de las regiones internas de Latinoamérica a través de la exploración, apropiación y elaboración estética de algunas de sus peculiaridades culturales, pero dentro de formas narrativas occidentales como la novela y el cuento.¹⁷⁵ Entre las características de las culturas regionales podemos encontrar que los escritores tratan de plasmar en sus obras la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión de acuerdo a ellas.¹⁷⁶ Por ejemplo, el uso de la lengua busca representar la visión de mundo como una identidad regional; la estructuración literaria busca alinearse

¹⁶⁹ Cfr. *idem*. La fuente oral popular, mencionada por el autor, se puede considerar como la memoria de un grupo social que se transmite entre los individuos, que lo conforman, de una forma oral.

¹⁷⁰ Cfr. Rama, Ángel, *op. cit.*, nota 160, pp. 40 y 41.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷² Pacheco, Carlos, *op. cit.*, nota 168, p. 53.

¹⁷³ Cfr. *ibid.*, p. 59.

¹⁷⁴ Cfr. *idem*.

¹⁷⁵ Cfr. *ibid.*, p. 60.

¹⁷⁶ Cfr. Díaz Caballero, Jesús, *op. cit.*, nota 159, pp. 159 y 160.

con las fuentes de la narración popular; y en el nivel de la cosmovisión, se despliegan los valores y las ideologías.¹⁷⁷

En el caso específico de la ficcionalización de la comunidad negra peruana han existido dos fases sucesivas donde aparecen como soporte de la producción literaria: la literatura del negrismo y la literatura de la negritud. En la primera se evidencia un claro proceso de desculturación llevado a cabo por la cultura dominante con su visión externa sobre el problema negro; en la segunda, se evidencia un proceso de transculturación, producto de un acentuado mestizaje, que revitaliza mediante una visión interna los rasgos idiosincráticos del sincretismo cultural de los mulatos y los sambos. En esta última fase es donde se ubica *Canto de sirena*, ya que en ella se constata el proceso de transculturación ocasionado por el contacto con la cultura dominante.¹⁷⁸

III. La transculturación en la novela

Ya se ha mencionado que la novela puede ubicarse en una estructura afroperuana, referente cultural donde se sitúan tanto el personaje Candelario Navarro como el autor Gregorio Martínez, en el sistema multicultural del Perú.

Sin embargo, ha sido criticado el hecho de tratar de analizar la novela desde una perspectiva étnica o antropológica, como lo ha mencionado Juan Dúchesne,¹⁷⁹ pero si consideramos que la estructura libidinal o individual de la obra, Gregorio Martínez, es homóloga a la estructura colectiva, la cultura afroperuana, esto nos permite incursionar en el estudio literario mediante herramientas proporcionadas por la antropología como el caso de la transculturación y la oralidad. Por otra parte, se puede afirmar que los recursos con que fue construida la novela responden a la inquietud del autor de reivindicar tanto la lengua, como la visión de mundo y las estructuras que posee la cultura afroperuana en la narración popular.

Este referente afroperuano se puede ver en la ficcionalización de la novela tanto en la lengua como en la visión de mundo de Candelario Navarro. En un inicio es conveniente situarlo en un contexto que ha estado lleno de discriminaciones hacia los

¹⁷⁷ Cfr. ídem.

¹⁷⁸ Cfr. Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, p.223.

¹⁷⁹ Cfr. Dúchesne, Juan, op. cit., nota 48, pp. 192 y 193.

negros que junto con los indígenas y los chinos forman la base piramidal trabajadora del Perú. En la cúspide se encuentran los criollos blancos y la clase social de los mestizos de diversos tipos. Esta estratificación social es estática y homogénea: las diferencias de niveles de vida y educación de las clases sociales son abismales, a tal punto que los criollos blancos no sienten amenazada su posición e incluso se dan el lujo de exhibir un engañoso paternalismo por sus subordinados negros.¹⁸⁰

Por otra parte, el proceso de transculturación que se ha impuesto a los negros ha sido largo y constante, pero a diferencia de otras culturas, la comunidad negra peruana ha demostrado una “extraordinaria capacidad de adaptación a los cambios provenientes del exterior. Esta estructura social flexible le ha permitido sobrevivir las diferentes fases de su evolución económica”.¹⁸¹

La crítica que aprueba esta visión etnocultural afroperuana en la novela, como es el caso de Ricardo Melgar, considera que existen expresiones de la cosmovisión afroperuana regional que tienen una relación ineludible con la oralidad y la escritura.¹⁸² Por su parte, Blas Puente Baldoceña afirma que la propuesta narrativa, lingüística e ideológica de Gregorio Martínez responde al redescubrimiento y revalorización de las posibilidades expresivas de la tradición cultural nativa, la novela, logra para el crítico, describir las circunstancias físicas y sociales de la región.¹⁸³ Ambos autores señalan que existe en la novela un referente cultural étnico o nativo, el primero lo sitúa en la oralidad y la escritura, y el segundo en lo social.

Dentro de este referente cultural étnico se puede constatar que en varios pasajes en *Canto de sirena* se evidencia la presencia sambo-malató del personaje narrador. Candelario ha sido considerado por la crítica como un personaje contradictorio, como resultado de su alienación y de su enajenación por el estado de postración social en que se encuentra la cultura afroperuana; en éste se puede constatar el proceso de transculturación, ya que en su cosmovisión se entrecruzan sus creencias religiosas y sus interpretaciones míticas de la realidad, con las de la cultura dominante; es un personaje vital, con fe en el destino humano, que se llega a contaminar por estados de nihilismo,

¹⁸⁰ Cfr. Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, p. 216.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 222 y 223.

¹⁸² Cfr. Melgar Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, p.2.

¹⁸³ Cfr. Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, pp. 231 y 238.

sentimiento de lo absurdo y pesimismo existencial; busca explicar los acontecimientos recurriendo al sentido común que se nutre del bagaje del saber cultural y de la sabiduría de los libros.¹⁸⁴

Las acciones y el conocimiento que tiene Candelario, a lo largo de la obra, responden frecuentemente al sincretismo ocurrido entre la cultura dominante y los negros,¹⁸⁵ que dio como resultado la conformación de la cultura afroestiza. Pueden verse elementos cristianos que se conjugan con elementos africanos, por ejemplo, en el plano sexual se aprecia claramente la contradicción que existe entre la visión africana de la fertilidad y el erotismo, contra la visión cristiana del pecado. Estas apreciaciones en algunos elementos culturales se excluyen, en otros se complementan o se conjugan para enriquecerlos.

A lo largo del análisis abordaré cómo aparecen en *Canto de sirena* los fenómenos culturales antes mencionados y haré un estudio de cómo se conjugan los elementos españoles con los africanos, en la novela, para dar como resultado el referente afroestizo.

IV. Ficcionalización narrativa de la transculturación en *Canto de sirena*

1. Religiosidad y huaquería

A. La religiosidad

Existen regiones culturalmente diferenciadas que responden al medio físico, a la composición étnica, a la producción económica dominante, al sistema social y político, a los componentes culturales creados y transmitidos, entre otros, como es el caso de la costa peruana ficcionalizada en *Canto de sirena*. Es necesario señalar que esta cualidad etnográfica que aparece en ocasiones en la literatura, como lo señala Jorge Marcone, “no se mide, como en la tradición etnográfica académica, por una ‘supuesta transparencia’ del texto a la realidad, sino por sus posibilidades de despertar en el lector la conciencia de la ‘otredad’ y, al mismo tiempo, de hacerla menos distante”.¹⁸⁶ En otras palabras, estas obras

¹⁸⁴ Cfr. *ibid.*, pp. 278 y 279.

¹⁸⁵ Es probable que exista también un vínculo con la cultura quechua, sin embargo, el análisis de la novela únicamente se concretará a la cultura española y la negra.

¹⁸⁶ Marcone Flores, Jorge, *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1997, p. 85. La “otredad”, mencionada por el

no son estudios antropológicos, sino que al contener elementos culturales étnicos hacen que el lector pueda acercarse a mundos, a los cuales difícilmente podría acceder físicamente, y es mediante la literatura que este acercamiento puede propiciar que en el lector despierte la conciencia de que existen culturas que son distintas a la que pertenece e igual de valiosas que la propia.

Canto de sirena es una recreación de la realidad latinoamericana afroestizada mediante la sabiduría y el habla de los marginados que se manifiesta en la obra de diversas formas, entre ellas, el plano religioso.¹⁸⁷ A partir del testimonio de Candelario, Gregorio Martínez, logra que el lector se sumerja en la cultura y la sabiduría popular. La ficcionalización de *Canto de sirena* se relaciona directamente con la visión cultural de la costa sur peruana: "las representaciones con las que Gregorio Martínez constituye su novela poseen significativo grado de verosimilitud de cara a los marginados regionales".¹⁸⁸ Gregorio Martínez explora con indiscutible calidad estética la visión de mundo de la cultura popular narrando los comportamientos sociales.

La cultura afroestizada en el Perú surge como resultado del encuentro de culturas distintas. La transculturación inicia cuando los negros son llevados a trabajar como esclavos por los blancos, quienes inmediatamente comienzan este proceso al eliminar sus lenguas e imponerles sus tradiciones culturales. Sin embargo, en el proceso de integración racial de los africanos se efectúa una asimilación cultural donde pese a su posición de esclavos consiguieron conservar y transmitir muchos de sus valores culturales.

Así, los negros transitaron de sus culturas originarias a otra, la afroestizada o afroperuana, en la cual, en el aspecto religioso, ocurre un sincretismo mediante una parcial aculturación, desculturación y neoculturación. Algunos elementos fueron aceptados, se sincretizaron o reinterpretaron y otros fueron rechazados, reestructurando así, el sistema

autor, es reconocer en el "otro", en aquellos que son diferentes a uno, ya sea física o culturalmente hablando, cualidades con las cuales uno se pueda identificar o valorar, para hacer que la distancia que existe con estos grupos o personas distintos se atenúe.

¹⁸⁷ Eliade considera que una religión es un sistema, un pensamiento articulado, una explicación del mundo. Muchos elementos pueden ser considerados hierofanías en la medida en la que expresan una modalidad sagrada. Las religiones y las hierofanías también revelan la situación del hombre en su historia, ya que éstas siempre sufren una influencia del momento histórico. Cfr. Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, 3ª ed., Era, México, 1979, p. 26. Cada religión es una estructura organizada en torno a un grupo de cosas sagradas, con sus creencias y ritos, y todos sus elementos mantienen entre sí relaciones de coordinación y subordinación. Cfr. "La experiencia de lo sagrado" en www.dominicos.org/estudiar/esrell/cur1/tema1.htm.

¹⁸⁸ Melgar Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, p. 7.

cultural religioso en general. En el proceso de toda transculturación existe una capacidad selectiva de los diversos elementos tanto de la cultura extranjera como de la propia.

Candelario Navarro como representante de la cultura afromestiza en la novela, en sus relatos revela un mundo que se constituye a partir del sincretismo de éste con las distintas tradiciones culturales cercanas, principalmente la española en el plano religioso.¹⁸⁹ Un ejemplo de este sincretismo cultural se da con la concepción que el protagonista tiene del mito cristiano del origen del género humano con Adán y Eva, donde no niega la existencia de éstos ni del mito, sin embargo, considera irracional que Eva haya parido a las distintas razas que existen sobre la tierra, para el protagonista, debieron de existir otras “creaciones” mediante las cuales se pueda explicar mejor el origen del hombre sin caer en contradicciones.¹⁹⁰

La conversión al catolicismo de los africanos fue una forma de hacerlos integrarse a la sociedad nacional, pero también funcionó como un canal de expresión del folklore creativo y espontáneo de la cultura que se conformó a la larga por el mestizaje entre los españoles y los africanos, la cultura afroperuana.¹⁹¹ El negro adoptó ciertas manifestaciones religiosas de los blancos pero continuó con muchas prácticas religiosas propias.

La religiosidad afromestiza, en la novela, se expresa como un eje recurrente en relación con el hombre y la naturaleza, en la bifurcación de género y su complementariedad, que marcan una distancia respecto a la ideología de la modernidad occidental como se verá adelante.¹⁹²

Cuche Denys considera que la religiosidad de los negros en el Perú se caracteriza principalmente por ser una religiosidad: popular, sacralizada, donde existe una presencia inmediata de lo sagrado¹⁹³ en el mundo y en la historia humana; mítica, donde todo tiene

¹⁸⁹ Cfr., Marcone Flores, Jorge, op. cit., nota 136, p. 98.

¹⁹⁰ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 24 y 25.

¹⁹¹ Cfr. Puente Baldoceba, Blas, op. cit., nota 3, p. 220.

¹⁹² Melgar Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, p. 2.

¹⁹³ La palabra sagrado proviene del latín *sacrare* que significaba consagrar; lo *sacrum* era para los latinos el objeto de culto. Cfr. Ramón Xirau, “Lo sagrado”, <http://www.hemerodigital.unam.mx/anuies>. Para Eliade lo sagrado siempre se manifiesta a través de algo que puede ser un elemento del mundo inmediato o un objeto de la inmensidad cósmica, una figura divina, un símbolo, una ley moral o incluso una idea. Todo lo que es extraordinario para el hombre puede convertirse en una hierofanía. Cfr. Eliade, Mircea, op. cit., nota 187, p. 49. Una hierofanía, según Eliade, es aquel elemento que revela una modalidad de lo sagrado, puede ser un documento, un rito, un mito, una cosmogonía o un dios, entre otros; en otras palabras, es una manifestación de lo sagrado en el universo mental de los que lo recibieron. Cfr. *ibíd.*, p. 34. Para las culturas arcaicas y también

una explicación mitológica; afectiva, se da mucha importancia a lo emocional; sincrética, reinterpreta al cristianismo oficial; sociológica, lo religioso se transmite como consecuencia del proceso de socialización dentro de la comunidad; y con rasgos de alienación, como una compensación de las frustraciones de la vida diaria.¹⁹⁴ La mayor parte de estas características se presentan en *Canto de sirena* como se analizará a continuación, sin embargo, es necesario señalar que la última, la alienación, es un elemento con el cual, Candelario Navarro se encuentra en pugna constantemente.

En primer lugar, haré un análisis de los elementos que se pueden identificar con la tradición africana, es decir, los elementos religiosos que se han conservado con menos alteraciones. En segundo lugar, haré el análisis de los elementos cristianos adquiridos de la cultura española por parte de los negros, así como la reinterpretación o sincretización de éstos y su rechazo.

a. Los elementos ancestrales africanos

Es necesario señalar que los elementos ancestrales africanos se preservan generalmente a través del sincretismo en la cultura afroestizada, no se encuentran como en sus culturas originales. Otro problema que existe es que cuando los negros son llevados al Perú durante la Colonia procedían de distintos lugares y culturas, por lo que no se puede hacer una investigación concreta del origen específico de las concepciones religiosas. Sin embargo, es notorio que determinadas creencias religiosas de Candelario Navarro, el protagonista de la novela, se pueden ubicar dentro de las llamadas "religiones naturales" o como las llama Eliade "religiones arcaicas", que pueden situarse en África. El hombre de las culturas naturales, arcaicas o premodernas se sitúa siempre en un contexto cósmico y natural. Para el hombre religioso de las culturas arcaicas, la naturaleza siempre tiene una carga de valor consagrado, ya que el cosmos, para él, es una creación divina, y por lo tanto, el mundo se impregna de sacralidad, es decir, que el hombre religioso asume un modo de existencia basado en las formas histórico religiosas.¹⁹⁵ Para el hombre arcaico la vida tiene un origen

para las sociedades premodernas lo sagrado equivale a la potencia y a la realidad por excelencia. Cfr. Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, 2ª ed., Madrid, Guadarrama, 1973, p. 20.

¹⁹⁴ Cfr. Cucho Denys, op. cit., nota 53, p. 171.

¹⁹⁵ Cfr. Eliade, Mircea, op. cit., nota 193, pp. 83 y 101.

divino y “la existencia humana actualiza todas sus potencialidades en la medida en que es ‘religiosa’, es decir, en la medida en que participa de la realidad”.¹⁹⁶

Entre las referencias que se pueden considerar dentro de una perspectiva de origen africano son las lomas de Pongo. Candelario señala que:

Lo único que nunca cayó en las manos de don Félix Denegri fueron las lomas de Pongo, por más que hizo no encontró el camino para adueñarse de la única tierra libre donde cualquiera podía echar a pastear sus animales [...] Sobre las lomas de Pongo don Félix Denegri no tenía potestad, lo suyo estaba acá abajo, junto al río, encima, en los cerros no, lo de allá era de todo aquel que quisiera echar a engordar a sus animales, quizá por eso la gente señalaba el verdor de los cerros y decía esa es la tierra de nosotros.¹⁹⁷

Las lomas de Pongo es el único territorio donde se detuvo la expansión del terrateniente Félix Denegri. La naturaleza, la tierra, beneficia a la colectividad oprimida por la propiedad privada. Félix Denegri veía con coraje la loma que florecía y se obstina en que le pagaran un derecho sobre el pasto que era gratuito. Más adelante menciona Candelario: “Pero como si estuviera dicho que no se puede unir lo de abajo con lo de arriba, antes que don Félix Denegri cumpliera su propósito vino la angina de mala entraña y lo jodió para siempre porque mansito y desprevenido lo agarró y ¡juácate! En un decir Jesús lo mandó para la otra de la manera más simple y cojuda”.¹⁹⁸

Los elementos principales que permiten considerar a las lomas del Pongo como una hierofanía¹⁹⁹ son la frase de Candelario “no se puede unir lo de abajo con lo de arriba” y el castigo al tratar de apropiarse de éstas. Esta imposible unión denota una cualidad sagrada en la tierra, una cualidad de superioridad, que al tratar de ser transgredida por el Félix Denegri, implica un castigo sobrenatural por actuar en contra de las leyes sagradas de la naturaleza.

¹⁹⁶ Cfr. González Chávez, José Ramón, “Lo sagrado y lo profano en el mundo moderno”, en http://mosquera.tripod.com.co/sagrado_profano.htm

¹⁹⁷ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 20.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pp. 21 y 22.

¹⁹⁹ Cfr. Mírcea, Eliade, op. cit., nota 187, pp. 398 y 399.

Si se analiza con mayor profundidad este tópico de la tierra se puede encontrar una asociación con uno de los principales mitos²⁰⁰ primigenios de las religiones naturales que existe en muchas culturas, incluyendo las africanas, el de la madre tierra.

Para las este tipo de culturas existe una presencia sagrada en el mundo, en la naturaleza y en la tierra. La tierra, en los mitos cosmogónicos, se considera una sola unidad con todas las hierofanías que se realizaron en el medio cósmico que la rodea, como las piedras, árboles, aguas, sombras, entre otros. “La intuición primaria de la tierra como ‘forma’ religiosa puede ser reducida a la forma ‘cosmos-receptáculo de las formas sagradas difusas’ [...] todo lo que es sobre la tierra *es conjunto*, y constituye una gran unidad”.²⁰¹

El medio ambiente para los hombres de las culturas naturales se vive como una unidad, las manifestaciones de la tierra son sagradas, ya que éstas revelan realidades que impresionan la conciencia de los hombres. La tierra se presenta entonces como una fuente inagotable de existencias sacralizadas que se revelan al hombre.²⁰² La tierra es considerada también como “fuente al mismo tiempo de fuerza”, por su capacidad de dar fruto y su asociación con la maternidad.²⁰³

Otra característica importante en el mito de la madre tierra es que:

Hay entre la tierra y las formas orgánicas engendradas por ella un lazo mágico de simpatía. Todas juntas, constituyen un sistema. Los hilos invisibles que unen a la vegetación, al reino animal y a los hombres de cierta región con el suelo que los ha producido y que los sostiene y alimenta fueron tejidos por la vida que palpita tanto en la madre como en sus criaturas. La solidaridad que existe entre lo telúrico por un lado, lo vegetal, lo animal, lo humano por el otro, se debe a la *vida* que es la misma en todas partes. Su unidad es de orden biológico. Y cuando cualquiera de los modos de esa vida es mancillado o esterilizado por un crimen contra la vida, todos los otros modos son alcanzados, en virtud de su solidaridad orgánica.²⁰⁴

²⁰⁰ Jesús Arias menciona que el mito es “una narración en la que la sociedad refleja la imagen del cosmos. Esa imagen es sagrada y representa las convicciones más íntimas de todos y cada uno de los miembros de la sociedad; es también, la base del patrón de identidad social e individual y contiene la explicación última de la existencia del cosmos del hombre; tiene, finalmente, la base del sentido de las acciones humanas pasadas, presentes y futuras”. Arias, Juan Jesús, *Mito, sentido y significado de la vida*, México, Anagrama, 1998. Para Eliade, un mito siempre se encuentra relacionado con un culto, que inspira y justifica, una conducta religiosa. Éste para muchas culturas es una realidad vigente que conforma la base misma de la vida religiosa y social. Cfr. Eliade, Mircea, *La búsqueda*, Argentina, Megápolis, 1971., p. 26.

²⁰¹ El subrayado es del autor., Mircea, op. cit., nota 185 p. 223.

²⁰² Cfr. ídem.

²⁰³ Cfr. íbid., p. 231.

²⁰⁴ Íbid., p. 234. El subrayado es del autor.

Las lomas del Pongo pueden ser entendidas como una hierofanía de la madre tierra, en ellas los hombres encuentran realidades que impresionan su conciencia, como la capacidad de crear alimento para los animales de los individuos desposeídos, sin la necesidad de la intervención del hombre, son un regalo que les ha sido otorgado por la divinidad. Las lomas del Pongo, como el fragmento de la madre tierra que representan, tienen un lazo de solidaridad con la vida, específicamente con los necesitados, los campesinos, quienes recurren a ella para engordar a sus animales y consideran que esta tierra es suya. Existe entre ellos y la tierra un lazo mucho más íntimo de valoración y aprecio, las lomas son proveedoras de alimentos gratuitos; en el momento en que Félix Denegri, que a diferencia de los campesinos es un explotador insaciable que únicamente valora a la tierra por los beneficios económicos que le puede proveer, al intentar romper con esta relación de solidaridad sufre un “castigo divino”, la angina, que lo lleva a la muerte.

En las tierras del Pongo se puede apreciar cómo todavía se conserva uno de los mitos primigenios africanos, el de la madre tierra, así como la relación que existe entre el hombre y ella, al reconocerla como dadora de vida, lo cual implica una relación de cercanía y un valor sagrado; por el contrario, Félix Denegri solamente tiene con la tierra una relación de producción, la considera un elemento para la explotación y gracias a esto tiene que sufrir las consecuencias divinas del castigo.

Otra hierofanía que aparece en *Canto de sirena* es la escritura de Dios. Candelario considera que la escritura de Dios no se encuentra solamente en los textos bíblicos, sino también puede aparecer en diversos elementos de la naturaleza como son las criadillas del carnero, en la carcoma y en el suelo: “ahí está su escritura en las criadillas del carnero, esos que saben descifrar entienden muy bien qué dice, las criadillas del chivato no tienen escritura porque el chivo es aliado de satanás, en los troncos dibujados por la carcoma igualmente está clarito la escritura de Dios”.²⁰⁵

Como se puede constatar, la escritura de Dios aparece como un símbolo²⁰⁶ en las criadillas y en los troncos, es decir, que la sacralidad se encuentra también en los elementos

²⁰⁵ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 24.

²⁰⁶ La función de un símbolo en todas las sociedades es la de transformar un objeto o un acto en algo distinto de lo que ese objeto o ese acto muestra ser en una perspectiva profana. Muchos objetos por lo tanto se

naturales, como sucede en las religiones naturales donde algunos componentes de la naturaleza tienen un valor sacralizado. Estas hierofanías pueden estar asociadas con algún mito africano debido a la importancia del ganado y de la tierra para éstos. El valor de estos símbolos sigue trascendiendo a pesar de que Candelario no los pueda descifrar. Cuando Candelario aclara lo del chivo y su asociación con Satanás se puede observar un ejemplo de sincretismo religioso entre la cultura africana y la cristiana.

Más adelante, en la novela, Candelario retoma el tema de la "carcoma", el desgaste producido por el clima:

agosto es el mes para cruzarse de brazos y ver crecer el abandono, la murria, las horas se estiran, sí, eso es agosto, pero también quedarse agachado descifrando los dibujos hechos por la carcoma, esa escritura ínfima que dicen es la escritura de Dios y que parece hecha con un fierro caliente, sólo que no queda huella de candela sino un polvo amarillo como en los papeles antiguos. Metido en el afán de desentrañarle el misterio a esa escritura divina que no tiene principio ni término me paso días enteros, dejo cualquier preocupación, a la añoranza que siempre me hierve adentro, en el pecho, la dejo que encuentre su sosiego, y me quedo embebecido rastreándole el significado a esa letra...²⁰⁷

Sin embargo, en esta última cita se puede encontrar un nuevo elemento que para Cuche Denys es característico de la religiosidad afrodestizada: lo afectivo. Candelario, al observar la escritura de Dios, siente en su interior añoranza, porque inconscientemente encuentra en ésta un arquetipo y busca recordarlo mediante un esfuerzo físico, mental y emocional, como una añoranza del tiempo e historia sagrada de la cultura a la que pertenecieron sus antepasados y que cada vez es más lejana.

Otro de los mitos que podrían considerarse procedentes de las culturas africanas es el de la dominación. Para Candelario la morada del sol es el cielo donde tiene su dominación:

Ese apego a la cavilación me llevó a pensar en el sol, ¿quién es él?, ¿qué toca allá encima?, él está allá, arriba. En el cielo azul que se llama firmamento. El sol es de candela, una bola de candela vivita, como los luceros, pero más grande y flameante, con un brillo brillante que pasa la nublazón de las nubes cuando amanece nublado y cualquiera podría pensar que en esa situación el mundo debería ser oscuro y prieto como el techo de mi cocina [...] Allá

convierten y adquieren un valor simbólico debido a que se integran a una actividad divina. El simbolismo prolonga una hierofanía o la sustituye, continúa el proceso de hierofanización y en algunas ocasiones llega a ser él mismo una hierofanía, ya que revela una realidad sagrada o cosmológica. Independiente al hecho de que sea comprendido o no, éste conserva su consistencia a pesar de toda degradación y la conserva incluso después de ser olvidado. Cfr. Eliade, *Mircea*, op. cit., nota 187, pp. 398, 399 y 402.

²⁰⁷ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 91.

arriba en su morada, mejor dicho en el cielo, en el mero, mero cielo, allá nomás hace él todas sus combinaciones, por eso decimos que su morada es el cielo, allá vive con la luna y los luceros, esa es su dominación, no ves que en el mundo, en el universo, todo está regido por dominaciones, donde se acaba una empieza otra, aquí Jesucristo, más allá, lejos, volteando a la espalda el mundo, ese dios barrigudo que adoran los chinos...²⁰⁸

El sol sirve como ejemplo a Candelario para expresar que el cosmos se encuentra regido, tiene un orden cósmico, donde cada dominación tiene un inicio y un final. Esta dominación la ejemplifica con el sol en el firmamento, con Jesús y Wiracocha, como se verá adelante, en el Perú, y con Buda con los chinos. Este mito, Candelario lo explica mediante los elementos culturales que le son cercanos, debido al contacto que ha tenido con sus antepasados, con los españoles, con los chinos, que llegaron también como esclavos al Perú y con los indios; y Julio C. Tello²⁰⁹ en sus exploraciones arqueológicas. Para Candelario la concepción de las dominaciones no implica que estas distintas religiones excluyan a la otras, sino que les otorga un lugar a cada una, sin que entren en conflicto.

El mito de las dominaciones podría ser equiparado con un mito cosmogónico que, aunque no sea explícito, da cuenta de cómo funciona el mundo, como menciona Eliade: "el mito cosmogónico revela la creación del mundo y, al mismo tiempo, los procesos que gobiernan el proceso cósmico de la existencia humana".²¹⁰ Como se puede ver en este mito, a pesar de que no se explique la creación, da cuenta de cómo funciona el mundo a partir de regímenes que tienen un principio y un fin.

El hecho de que aparezcan en este mito Jesús y Buda no lo excluyen ni hacen que pierda vigencia, por lo contrario, un mito cosmogónico tiende a reactualizarse periódicamente.²¹¹ La presencia de estos dioses habla más bien de una renovación del mito, en la cual ha existido una reinterpretación o sincretismo.

Más adelante afirma Candelario:

Ese orden existe, por eso decía que el firmamento es del sol, aunque otros, por estudio, por qué será, dicen que el firmamento es de Dios y de los ángeles y de todos los difuntos que han muerto en la virtud y viven allá en la corte celestial. Sea como sea está claro que el sol también reina y domina en el firmamento azul, en la inmensidad del cielo que uno ve que se

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 41 y 42.

²⁰⁹ Julio C. Tello es un reconocido arqueólogo peruano del cual hablaremos más adelante cuando se vea la participación que tiene Candelario en estas excursiones. En la novela se puede observar como este arqueólogo, históricamente reconocido en el Perú por sus grandes obras, se mezcla también en la ficción.

²¹⁰ Eliade, *Mircea*, op. cit., nota 187, pp. 30 y 31.

²¹¹ *Cfr. ibid.*, pp. 40 y 41.

acaba, pero si se sube al cerro ve que sigue extendiéndose más lejos como un techo sin pared.²¹²

A pesar de que el mito se contrapone con algunas ideas cristianas donde el firmamento pertenece a Dios, los ángeles y los muertos, éstos elementos no logran socavar para Candelario la función primordial del mito de las dominaciones, ya que para él, el sol reina el cielo a pesar de las distintas apreciaciones que sobre éste puedan existir.

Sin embargo, la dominación del cielo también tiene su fin como lo expresa en el siguiente párrafo:

Desde su dominación, sin abajarse, el sol ilumina el mundo, toda la tierra visible, este suelo mísero que yo estoy pisando, pero no ilumina las tinieblas, a las tinieblas no las ilumina, las tinieblas están adebajo de la tierra, al otro lado del mundo, por eso se llaman tinieblas, en esa oscuridad prieta solo reina la sombra y nadie puede dar razón de nada por lo mismo que todo está oscuro, como culo de gente, y no se distingue ni siquiera a la misma oscuridad, pero no faltan quienes dicen que las tinieblas no son el reino de la lobretez sino más bien la dominación de satanás y que allí, en la mera oscuridad queda el infierno...²¹³

La dominación del sol termina donde empiezan las tinieblas, la oscuridad, que se encuentra al otro lado de la tierra. De la misma forma que la dominación del sol finaliza en las tinieblas, Jesús la pierde con Buda en China y Wiracocha la perdió con la llegada de los españoles al Perú. Para Candelario cada dominación tiene su lugar, su principio y su fin, como lo expresa en el siguiente párrafo:

Ahora, si pongo un palito y marco y señalo con mi misma mano, clarito, patente se va viendo que cada dominación tiene sus principios. Pienso y no se me quita de la cabeza que cada una viene con su cada uno, así, pegan con pegau igual que las dos tapas de la chanchada, como decía Picharte, el revejido, igualito, así se me ocurre que es la norma, el orden del universo, desde el Arca y mucho más atrás todavía, desde Adán y Eva. En cada época existe una dominación, una creencia con su todo poderoso y su historia santa y su evangelio y todo el enredijo que hay que saber sobre la oración y el rezo. Ahí están los gentiles, ellos tenían a Wiracocha, igual como nosotros de ahora tenemos al Padre Eterno, a Jesucristo y a la mamá de Jesucristo, que le decimos la Virgen...²¹⁴

Para Candelario cada dominación tiene un dios que la rige, así como sus creencias e historias santas, es decir, que cada dominación o cosmogonía tiene ciertos principios que

²¹² Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 42.

²¹³ Ídem, p. 42. La relación de las tinieblas y Satanás se analizará en el siguiente apartado que corresponde al análisis de los elementos cristianos.

²¹⁴ Ídem.

hay que seguir, ciertas reglas que condicionan la existencia del universo y del hombre, los procesos que gobiernan en ese momento la existencia humana.

El mito de la dominación se relaciona también con el aprendizaje que ha tenido el protagonista a lo largo de su vida, a partir de su experiencia y de la participación que tuvo con Julio C. Tello, quien junto con los libros que ha leído²¹⁵ hace que las concepciones de Candelario se amplíen tomando en cierto sentido una visión científica:

Antes de los gentiles había otros hombres, otra dominación, más antigua, digamos antediluviana, esos andaban catos, enseñando las partes porque todavía no conocían la vergüenza, la corrupción, sin embargo, ellos también tenían doctrina, sólo que como no estaban civilizados al tuntún nomás adoraban a cualquier tronco, a una piedra que les parecía bonita, o al cernícalo porque lo veían que se paraba en el aire igualito que ese aparato que vuela que han inventado los gringos, no me acuerdo bien cómo se llama, licotrico creo, y que se para bien parado en el aire como si fuera esta piedra que la dejó aquí, sin amarrarla, y no se cae, por eso saco mi cuenta, hago mi operación, y digo que cada dominación, desde el Arca y mucho más atrás todavía, tiene sus principios en los libros y en la historia está escrito y allí se explica, paso a paso, cómo es que ha sido el mundo, la creación, desde sus orígenes hasta la actualidad de hoy día que estamos aquí, viviendo, pisando este suelo, lo malo es que una vida no alcanza para revisarlo todo, ni diez vidas tampoco, ni cien.²¹⁶

Sin embargo, a pesar de que exista esta perspectiva considero que no altera la esencia primordial del mito de las dominaciones, ya que la historia del hombre para Candelario todavía preserva una visión sacralizada.

El mito de las dominaciones podría ser un arquetipo²¹⁷ inconsciente con el que Candelario explica cómo es que se rigen y manifiestan las relaciones humanas y cósmicas.

²¹⁵ La relación que tiene Candelario con los libros se analizará adelante con mayor profundidad en el apartado de oralidad y escritura.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 45.

²¹⁷ Para Saúl Urtado el arquetipo como lo define Jung es una manifestación del inconsciente colectivo; Jung, "define al inconsciente colectivo como un estrato profundo de la personalidad y del carácter innato sobre el que descansan los complejos de carga afectiva (o inconsciente individual). Su origen no está ni en la experiencia ni en la adquisición personal. Los arquetipos señalan vías determinadas a toda la actividad de la fantasía. Estas manifestaciones residen en las imágenes de la psique de cada individuo". Cfr. Urtado, Saúl, *Por las tierras de Ilo: el realismo mágico en hombres de maíz*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997, pp. 75 y 76. Jesi afirma que el patrimonio cultural de una comunidad contiene elementos de antiguas conexiones arquetípicas que se relacionan con ambientes bioritmológicos y con instituciones sociales que han desaparecido y que no son comprensibles en su primer significado. Para el autor hay que comprender una conexión arquetípica como: "una conexión entre dos imágenes determinada por una emoción tal que afecte plenamente, con profundidad y evidencia, la psique humana". Cfr. Jesi, Furio, *Mito*, Barcelona, Labor, 1976, pp. 122-125.

Como menciona Eliade, un arquetipo a pesar de las degradaciones que haya sufrido sigue siendo creador, es decir, que puede seguir adaptándose.²¹⁸

Otro de los ritos²¹⁹ que aparecen en la novela que pueden provenir de las culturas africanas es la concepción que Candelario tiene del género. Para el protagonista todo tiene una cualidad dual, todo viene en par, tiene su género masculino y su género femenino como las nubes, las plantas, el sol y la luna:

Toda hay par, viene así, emparejado macho con hembra, esas nubes delgaditas como algodones que vienen de acá para la sierra son hembras y los padrones de nubes que brotan de allá arriba y se quedan suspendidos esperando en el cielo a los que van de acá, esos son machos, y apenas se encuentran con las que suben de este lado hacen resistencia, entonces se entreveran como los pájaros cuando se agarran en el aire y recién cuando se aflojan empieza a caer la lluvia y los ríos se llenan de agua para regar el maíz, la papa, el camote.²²⁰

La relación del género se puede asociar con un rito de fertilidad. Las nubes hembras y las nubes machos al unirse son quienes provocan las lluvias que riegan la tierra que produce el alimento, es decir, que la unión de éstas provoca que exista una mayor fertilidad en la tierra y facilite el nacimiento de nuevos frutos. La unión de los géneros, en este caso, provoca la fecundidad de la tierra.

Igual sucede con el sol y la luna, uno es el macho y la otra es la hembra, no ves que la luna cría con su frescura y el sol engendra y madura con su calor, porque si una planta nace en la bajera, en la pura sombra se va en vicio, solamente hoja y no produce, no brota fruto, tiene que recibir el calor del sol, su fuerza, para que dé cosecha, sino únicamente exhibe su lozanía que llena la vista pero no produce tal y conforme vemos a una monja que su lozanía se pierde, está desperdiciándose, y no da ningún provecho.²²¹

El sol y la luna también tienen una función dentro de fertilidad en la tierra, la luna para Candelario cría con su frescura, pero para que la planta produzca buenos frutos es necesario que el sol la madure con su calor, de lo contrario, la planta se reduce a un ornamento visual. Esto se puede asociar también con una mujer preñada "que dará fruto" y

²¹⁸ Cf. Eliade, *Mircea*, op. cit., nota 187, p. 387.

²¹⁹ El rito consiste en la repetición de un gesto arquetípico realizado al principio de la historia por los antepasados o los dioses, para Eliade "se intenta 'onticizar', por intermedio de la hierofanía, los actos más triviales y más insignificantes. El rito *coincide* por la repetición, con su 'arquetipo'; el tiempo profano es abolido [...] El hombre arcaico transforma los actos fisiológicos en ceremonias para proyectarse en la eternidad, es decir, les otorga un valor espiritual". Cf. *ibíd.*, p. 54.

²²⁰ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 124 y 125.

²²¹ *ídem.*

una mujer común que vista desde una función reproductiva únicamente sería atractiva a los ojos del hombre.

Viento también hay hembra y macho, ese ventarrón que viene y se lleva los techos es el macho y el viento suavecito que sopla antes de las doce es la hembra que después a la una de la tarde regresa, siempre leve, como acariciando todo lo que toca, luego se desata el ventarrón, el macho, que hasta brama como un toro y quiere tumbar las casas, los guarangos...²²²

El viento en su forma masculina aparece con una mayor fuerza, como una manifestación de poder que se asocia con un toro por su bravura, por el contrario, el viento hembra es dócil, tranquilo, acaricia, ambas características de los géneros del viento pueden estar relacionados con las propias del hombre y la mujer, el hombre como representante de la fuerza y la mujer como representante de la quietud, amor y dulzura.

En las plantas igualmente hay hembra y macho, ese yugo con espinas y hojas menuditas que no sirve para preparar picante es macho, en cambio el yugo es hembra es puro verdor que provoca. Lo mismo ocurre con el huarango, el espinudo que da unas guarangas flacas y semilludas que fruncen cuando uno las come es el macho, la hembra no tiene espinas sino unas verrugas como carruta de pichingo y sus frutos son carnosos y dulces que los muchachos se los comen mejor que golosina, pero tal y como tenía que ser la paloma prefiere hacer su nido en el huarango macho para que las espinas lo protejan.²²³

En las plantas, la hembra, a diferencia del macho, se presenta como provocadora y el macho con sus espinas no resulta atractivo; en el huarango, el fruto que da la hembra además de no tener espinas, es mucho más carnosos y dulce; estas características pueden estar asociadas con cualidades de las mujeres, la mujer puede ser representada por esta visión como tentadora e incluso provocadora. Sin embargo, la paloma hace su nido en la planta macho porque en éste encuentra una mayor protección, elemento que puede relacionarse con la protección que el hombre da a la mujer.

Para los hombres de las culturas naturales era común vivir la vida orgánica como un sacramento como en el caso de la sexualidad.²²⁴ Para ellos los actos fisiológicos se proyectaban como elementos sacralizados en los ritos, es decir, les otorgaban un valor

²²² Ídem.

²²³ *Ibíd.*, pp. 124 y 125.

²²⁴ Cfr. Eliade, Mircea, *op. cit.*, nota 187, p. 54.

espiritual.²²⁵ El género, como aparece en la novela para Candelario, por la forma en que lo describe, confiere características que en algún momento tuvieron un valor sagrado y que caracterizan las relaciones existentes entre los distintos elementos, entre el hombre y la mujer.

Los ritos de fertilidad se encuentran generalmente asociados con el mito de la madre tierra, ya que toda la vida nace de ella.²²⁶ Muchas veces los actos y sus concepciones pueden revelar arquetipos que el hombre realiza a menudo fuera de la vida religiosa²²⁷ como ocurre en este caso con Candelario y su concepción del género.

La identificación de la mujer y la tierra era común en estas culturas naturales, ya que ambas tienen la capacidad de procrear, de generar vida,²²⁸ sin embargo, en los ritos de fertilidad, siempre se encuentran acompañadas por su polo contrario, el masculino, representado, por ejemplo, por algún dios o el hombre, es decir, son complementarios,²²⁹ lo cual se encuentra también en la apreciación del género por parte del protagonista. También, como lo señala Eliade, es necesario recordar que existe un nexo muy estrecho entre el erotismo y la mujer por un lado y labranza y fertilidad de la tierra por el otro.²³⁰

Este rito de fertilidad se puede asociar también con el erotismo, la sexualidad y la relación que Candelario tiene con las mujeres a lo largo de la novela, sin embargo, se analizará con mayor detenimiento en un apartado distinto.

b. Los elementos cristianos

La forma en que los africanos adoptaron el cristianismo español fue a partir de la pérdida de concepciones propias, la adquisición de otras y la reinterpretación de la religión española. Sin embargo, también se puede observar una selección de diversos elementos. Cuché Denys señala que en el cristianismo de los negros se puede notar una resistencia, ya que no lo aceptaron tal como se los enseñaron, sino que establecieron correspondencias entre sus cultos y el culto de la religión oficial. Esta resistencia es común en las descripciones que da Candelario de las concepciones cristianas, donde expone sus dudas y objeciones.

²²⁵ Cfr. *ídem*.

²²⁶ Cfr. *ibíd.*, p. 234.

²²⁷ Cfr. *ibíd.*, p. 380.

²²⁸ Cfr. *ibíd.*, p. 237.

²²⁹ Cfr. *ibíd.*, p. 236.

²³⁰ Cfr. *ibíd.*, p. 239.

Las ideas cristianas y las africanas muchas veces se contraponen, por esto, Candelario hace una selección entre éstas, escogiendo las que mejor se adaptan a sus conceptos alrededor del mundo. Un ejemplo de esto se puede encontrar en la visión que tiene Candelario de la sexualidad, que se pudo haber originado como herencia cultural de las tradiciones africanas de sus antepasados, donde se concebía a ésta como un elemento sacralizado, a diferencia del cristianismo, que la reduce al acto de procrear. Candelario menciona:

me he criado entre la doctrina y la tentación, iba con mucha devoción a rezar el rosario y no miraba a la Virgen sino a doña Marcela Denegri y me acordaba cómo la había visto en el río esa misma tarde mientras ella se bañaba y yo tenía que jabonarla enterita [...] Siempre he vivido así, en la creencia y el vicio, mirando con un ojo la virtud aquí, y con otro la perdición allá, probando de las dos para ver si de esta combinación sale la razón que uno anda buscando en la vida.²³¹

A pesar del aprendizaje que ha tenido Candelario de las reglas morales cristianas, él escoge continuar con su sexualidad sin importarle la condenación al infierno, ya que para él la vida funciona de manera distinta, la sexualidad lo llena de vida y entusiasmo a pesar de la carga de culpa que la tradición cristiana le impone. Él hace una selección probablemente inconsciente de los elementos de ambas culturas, en la cual, decide retomar los elementos ancestrales africanos, que a pesar de los cambios que han ocurrido en su cultura, hacen que se sienta mejor identificado con estos principios que con los cristianos.

Respecto al mito cristiano de la vida eterna, Candelario afirma que:

No faltaban quienes dicen que después, cuando ya no quede ni un mosquito, ni una mariposa en el aire, vamos a resucitar todos los muertos nuevamente intactitos conforme si nos levantáramos de dormir para que nos vuelva a perdonar Dios y nos dé, entonces sí, la vida eterna [...] ¿y si no resucitamos nada? [...] ahí, sí, carajo, nos hemos jodido bien jodidos porque se nos acabó la ocasión y nosotros cojudamente estamos en el mismo sitio. Yo sé que para el lado que tengo la cara, para allá debo ir avanzando, aunque esté en medio de un espinal, busco en qué sitio voy a poner el pie, no soy camarón para ir cejando, en estos años que faltan quiero avanzar algo más en el goce, en la satisfacción, no quiero quedarme en lo que ya está hecho, no es mi norma.²³²

²³¹ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 18.

²³² *Ibid.*, p. 50.

Para Candelario la “promesa de la vida eterna” no deja de ser algo cuestionable, prefiere obtener satisfacciones en el momento en que vive. Si la historia santa como la describen es mentira, no se arrepentirá de no haber disfrutado su vida.

Incluso para él la muerte y el castigo a la condenación en el infierno pueden ser una oportunidad para seguir viviendo su sexualidad:

jay, carajo, Candico!, ¿cuándo te vas a componer?, digo yo, la carancha va a venir a llevarme y seguro que no me van a faltar ganas de revolcarme con ella, así puro hueso que es me la voy a pisar, ¡ja, carajo!, ¿Candico?, Candico allá en la otra vida que dicen, va a estar buscando pecadoras para ayuntarse, bien he visto y mirado en la biblia cómo están las pecadoras amononadas y calatas quemándose en la candela del infierno, de ahí voy a sacarlas yo para gozarlas con ganas y sin medidas, no ves que dicen que allá todo es eterno, esa eternidad me conviene a mí, por eso estoy buscando una biblia y también una historia, para que la muerte no me agarre ignorante y desprevenido.²³³

Para Candelario es necesario estar bien informado, encontrarse preparado para cualquier situación. Como es el caso del mito cristiano del fin del mundo donde conocer perfectamente los detalles de cómo ocurrirá éste, le ayudarán a prevenir que desperdicie su vida:

Además me he dado cuenta por la atmósfera que ya se está acercando el fin del mundo, la ruina total de la creación, y me precisa saber bien, en todos sus puntos, qué día ocurrirá, qué fecha, para dir aprovechando lo mejor que pueda el tiempo que falta para que llegue ese cataclismo, porque no es lo mismo andar al tuntún que sabiendo positivamente hasta cuándo va a durar el plazo que nos queda, de repente está aquí nomás, cerquita, volteando a la puerta [...] lo malo es que la ruina nunca avisa, no manda carta, cae de porrazo y nos agarra a unos aquí sentados mirando las musarañas, a otros encima de mujer que ya ni tiempo les queda para acomodarse el miedo en la cara, siendo así, es natural que vaya gozando, comiendo lo que no he comido, haciendo lo que no he hecho, porque no es justo ni razonable que se acabe el mundo para siempre y muchos no le hayamos sacado el menor provecho en todo lo que hay y existe para el goce y la satisfacción.²³⁴

Él concibe la vida como algo que se debe aprovechar, se debe gozar y llenar de satisfacciones, tanto en la alimentación como en la sexualidad pese a las “amenazas” o “advertencias” que la religión cristiana impone a su cultura. La visión de Candelario frente a la sexualidad y la vida se caracteriza por ser hedonista, lo cual va en contra de lo que las concepciones católicas enseñan.

²³³ *Ibíd.*, p. 134.

²³⁴ *Ibíd.*, pp. 49 y 50.

Existe en su comportamiento y en la forma en que lleva su vida una distancia respecto a la religión oficial, ya que selecciona aquello que le parece acorde a su visión de mundo y deshecha aquello que va en contra.

La forma en que delibera sobre los mitos cristianos se basa también en la sabiduría popular y en el sentido común. Excluye cualquier alarde de abstracción intelectualista, ateniéndose solamente a su experiencia concreta.²³⁵ Él cuestiona el mito cristiano del origen del hombre:

Adán era un gramputa que ni bien lo hicieron y ya estaba urdiendo la manera de engatusar a Dios sin tomar siquiera en cuenta que todavía no estaba del todo seco, no ves que el Todopoderoso lo hizo de barro mojado y apenas se le había oreado el lomo y la barriga cuando se puso a cavilar, a buscar el lugar más conveniente por donde comenzar a jalar la hebra para enredarle a Dios todo cuanto hasta entonces había hecho y todo aquello que le quedaba por hacer.²³⁶

A diferencia de la historia sagrada cristiana, para Candelario, el hombre desde su aparición en la tierra no hace más que contradecir las normas divinas. Adán, para él, no es la excepción, el primer hombre sobre la tierra también dedica su vida a la mortificación, sin considerar si sus acciones están en oposición de la moral religiosa:

pero no se confuvo, no dijo: ¿cómo es que yo, pobre cristiano hecho de barro pestífero, voy a conseguir hacer cojudo a ese fulano que nada le cuesta tocar con el dedo una piedra y al instante ya está caminando y enterrando el hocico en el otro?, seguro que ni siquiera lo pensó, no se le ocurrió que en la vida también hay imposibles, no ves que desde que le dieron el primer soplo de vida, se propuso joder y abrió los ojos y apenas sintió ese aliento antediluviano en la cara y vio una llanura serena y pacible como esos paisajes que vemos pintados en los cuadros, se estremeció por dentro y se puso de pie y, cuando Dios le preguntó: ¿a dónde vas? Adán miró para arriba y como no divisó a nadie contestó: voy a joder, y desde ese momento su vida entera la dedicó a la mortificación, a cada órgano de su cuerpo le asignó una tarea en la misión que se había impuesto.²³⁷

Tampoco le convence el encuentro entre Adán y Eva, ya que está en oposición con el sentido común:

lo que yo digo es ¿por qué Adán no se asustó?, él despertó y encontró a Eva a su lado calata ¿y no se asustó?, o sea que yo me acuesto solo en mi cama y a la hora que me despierto encuentro a una mujer calata que no conozco ¿y no me asusto? carajo, yo salgo corriendo

²³⁵ Fuente Baldoceba, Blas, op. cit., nota 3, p. 252.

²³⁶ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 23.

²³⁷ Ídem. 23.

como la gramputa y me sacó la quinta maña de esa estaca [...] entonces, ¿por qué Adán no se asustó?, él era de piedra seguramente, ¿acaso no era de carne y hueso igual que nosotros?, lo hicieron de barro pero cuando ocurrió lo de Eva ya era de carne y hueso.²³⁸

Candelario considera que la historia santa cristiana fue escrita o reelaborada por el hombre, por esto existen incongruencias y contradicciones. Si la historia santa hubiera sido escrita por Dios, no caería en éstas.

no me convence tampoco lo que dice la historia santa, ¿quién ha hecho la historia santa?, por ahí yo también puedo decir que a esos señores se les antojó poner que las cosas habían sucedido así, y en otro caso todavía pero, porque no se explica que siendo Dios tan poderoso tuviera necesidad que alguien le escribiera lo que quería escribir, ¿acaso no le bastaba con poner el dedo en el papel?, ahora que Dios haya escrito en alguna oportunidad sí creo porque quedan muchas señas, ahí está su escritura en las criadillas del carnero.²³⁹

Para el protagonista la escritura de Dios se encuentra en símbolos –no dentro de estas palabras contradictorias–, como los que existen en las criadillas de carnero y en la carcoma. Nuevamente aquí, se ve cómo hace una selección de los elementos cristianos de la cultura dominante y los elementos ancestrales religiosos africanos, donde prefiere recuperar los segundos que le parecen mucho más congruentes con la concepción que éste tiene de Dios.

Éste considera que en la historia santa los hechos no se encuentran tal y como ocurrieron. Otro ejemplo más, lo da con Adán y Eva quienes en el mito de la creación cristiana dan origen a todos los hombres:

Eva tampoco parió negro, chino, cholo, guineo, ella parió una sola color, parió tal como era su raza solamente, nosotros somos otra creación, en la China otra, en la India otra, eso de que Adán y Eva son los únicos que han dado origen a la humanidad es un equívoco, negra pare negro y chola pare cholo, como nos van a hacer creer que Eva parió pintado, que digan que fue una cosa de milagro, de divinidad, es otro cantar.²⁴⁰

No contradice las concepciones, no niega lo que le han enseñado, aunque sepa que están equivocados, reconoce que éstas son incongruentes y basándose en las leyes naturales y en la razón lo demuestra:

²³⁸ *Ibid.*, pp. 23 y 24.

²³⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁴⁰ *Ídem.*

y uno a sabiendas que no es cierto dice sí para no contradecir, pero que vengan a asegurarlo en el antedicho que así figura en la historia santa, eso yo no lo acepto ni les daré la razón nunca así me lo ordene el obispo, el papa o el gatillo de la pasión, claro que tampoco es positivo contradecir por caprichudo, existe un fundamento que me garantiza: burro con burra da burro, caballo con yegua da caballo, si se entreveran sale cruzado, mula o buerdégano [...] por eso creo que para que una mujer bote hijo de distinta color tiene que acostarse forzosamente con chino, con cholo, con negro, y no que porque se le antoja va a tener hijo de la color que ella quiere.²⁴¹

Para él la concepción cristiana del infierno de estar constituido por fuego y encontrarse en las tinieblas, donde los pecadores son castigados quemándose eternamente, también es contradictoria: “Se agarran de esa porfia y no hay forma de convencerlos que no. Se matan con que ahí es el infierno, aún cuando tienen la creencia que el infierno es de candela. Porfian, pero no sacan en claro cómo se entienden las tinieblas con la candela que es lumbre”.²⁴² No es sensato considerar que el infierno pueda tener fuego, ya que el fuego ilumina y en la oscuridad no puede existir la luz: “¡Qué bueno!, ¿Asiesque Pongo aquí una luz y la oscuridad sigue oscura? Si hay ese círculo de candela ya no es tinieblas”.²⁴³

Otro de los mitos cristianos incongruentes para Candelario es el de la Virgen: “a la mamá de Jesucristo, que le decimos la Virgen, aunque si nos apegamos a la estricta verdad no es Virgen nada, ¿acaso ella no ha parido?, ha parido, entonces si ha parido ya no es Virgen, nadie pare del viento”.²⁴⁴ Candelario, por sentido común, afirma que una mujer que procrea no puede ser considerada virgen.

Incluso llega a dudar, por su ideología, de la existencia de Dios ya que ésta no es comprobable, para Candelario la humanidad siempre ha tenido la necesidad de creer en algo: “¿Dios?, ¿cuál Dios?, ¿acaso a mí me han enseñado una fotografía de Dios y me han dicho, mira Candico, ese fulano es Dios?, hace rato he sacado mi cuenta y me parece que la creencia es solo eso: una creencia para sujetar a los crédulos”.²⁴⁵

Como se señaló con anterioridad, el cristianismo también tuvo una función represiva en los negros. Se les infundía temor para que acataran con una mayor disposición los ideales blancos, con la promesa de que en el cielo lograrían alcanzar finalmente la felicidad. Por esto, era común, como lo menciona Candelario, que se infundiera temor a los

²⁴¹ Ídem.

²⁴² *Ibíd.*, pp. 41 y 42.

²⁴³ *Ibíd.*, pp. 42 y 43.

²⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 44 y 45.

²⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 77 y 78.

niños desde pequeños: "conviene que uno desde chico vaya criándose en la creencia y el temor, y claro, con tanta historia que a uno le cuentan desde chiquito, termina en la credulidad".²⁴⁶

Candelario considera que hasta el más crédulo distingue entre la doctrina y la realidad, de la misma forma que los curas y la gente no esperan que ocurran milagros: "a la hora de la hora el más crédulo, ése que se arrodilla y se martiriza con ortiga, separa las cosas y dice la doctrina llega hasta aquí nomás, la realidad es otro cantar, nadie las confunde, ni el cura, él no espera milagro, menos todavía la voluntad de la gente".²⁴⁷

Apegarse a la razón es necesario, es indispensable buscar sentido a lo que le han enseñado sobre el cristianismo y no dejarse convencer sin cuestionarlo, ya que para él todo debe tener un significado y una explicación congruente.

La opinión que tiene del cristianismo, que le han enseñado, es que éste es contradictorio y se aleja del sentido común y de las leyes naturales de la vida. Él cuestiona constantemente los mitos cristianos con un fundamento que se basa en la razón y en una práctica empírica. Para él la historia santa fue escrita por el hombre, ya que sólo el hombre puede cometer esos errores, por esto, muchas de sus concepciones religiosas se asocian aún a creencias africanas, ya que éstas son más congruentes con la visión de mundo que tiene.

Si asociamos las concepciones africanas y las cristianas, se puede observar que las que preserva el protagonista son aquéllas en las cuales puede ver una realidad sagrada inmediata, como en las concepciones de género, la escritura de Dios y el mito de las dominaciones, donde lo sagrado se encuentra de forma inmediata.

Para él también son importantes las concepciones que explican el proceso sociológico, es decir, cómo se comporta el hombre, como en el género, que explica el comportamiento sexual y el de dominación, que explica cómo se rige el mundo. Respecto al cristianismo, Candelario hace constantemente una reinterpretación de la historia santa, tratando de escapar de la alineación impuesta por la cultura dominante, que busca que el cristianismo funcione como un obstáculo para el negro, para poder seguir dominándolo, donde las promesas cristianas del cielo y la vida eterna sean consideradas por los negros como una compensación de las frustraciones de la vida diaria.

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 78.

²⁴⁷ *Ídem.*

Como se puede observar, la forma en que se expresa Candelario acerca de los distintos mitos, tiene muchas veces un tono de humor, desagrado, burla, sarcasmo, donde plasma su manera de interpretar el mundo. Este tema se analizará en el apartado correspondiente al humor.

B. Huaquería

Uno de los elementos constantes en la ficcionalización narrativa de *Canto de sirena* es la cultura indígena, sin embargo, ésta no aparece representada en el presente de los personajes, sino como un pasado histórico del Perú en las excavaciones arqueológicas en las que participa Candelario.

Éste narra sus aventuras como huaquero. La “huaca” o “guaca” es la tumba de los antiguos indios, principalmente en Bolivia y el Perú, donde se enterraba al difunto con alimentos, vasijas, textiles, joyas, entre otros, que le serían de utilidad después de la muerte.²⁴⁸ Candelario relata el procedimiento de cómo se desenterran las momias y objetos arqueológicos, y la diferencia ética entre un huaquero profanador y un huaquero de fundamento, así como algunas de sus experiencias con Julio C. Tello. Blas Puente Baldoceca²⁴⁹ considera que la detallada exposición de la praxis arqueológica de Candelario cumple la función de caracterizar éticamente al personaje. Sin embargo, es necesario agregar que es un medio por el cual se denuncia la corrupción relacionada con las piezas arqueológicas. Asimismo, el contacto con Julio C. Tello y estas prácticas, hacen que Candelario amplíe su visión de mundo y desarrolle más a fondo las concepciones que tiene sobre la humanidad, como es el caso del mito de las dominaciones y la visión que tiene de los libros como se explicará adelante.

Para Candelario un huaquero con fundamento debe contar con instrumentos esenciales que no estropeen la tumba: “Todo huaquero excavador de fundamento bien fundado, aunque no tenga timbres ni tantos revires de colegio, debe contar de todas formas con un juego de sondas legítimas de acero curado pura seda”.²⁵⁰ Un profanador es torpe desde el material que utiliza para trabajar: “no de fierro corriente con respuntes de fábrica

²⁴⁸ Cfr. Raluy Poudevida, Antonio, op. cit., nota 2, p. 364. El huaquero, como lo llama Candelario, es la persona que excava las tumbas.

²⁴⁹ Puente Baldoceca, Blas, op. cit., nota 3, pp. 267 y 268.

²⁵⁰ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 30.

como esos que usan los profanadores de pacotilla [...] llevados por la ambicia y la angurria.²⁵¹

Reconoce que un huaquero con fundamento se interesa por el valor histórico de las tumbas y zonas arqueológicas. Por el contrario, un profanador sólo se mueve por la ambición y la ganancia económica que puede obtener de las cosas que encuentra en ellas. El profanador al no encontrar una mayor ganancia económica en los utensilios restantes y al carecer del sentido del valor histórico de éstos, despedaza la huaca: “sólo sabe estropear la dacha como si estuvieran escarbando en un vaciadero de basura y luego, igual que digo brutos, dejan la desparramadera de tiestos y muertos y pabilos y esterillas en la cerrada creencia que todo eso no vale un comino partido con la uña”.²⁵²

Como se analizó en el apartado de religiosidad africana, el valor del hombre y la historia (el mito de las dominaciones) para Candelario tienen gran importancia, ya que refleja una realidad sacralizada de la existencia humana, donde cada “dominación”, como el caso de Wiracocha u otros dioses indígenas, refleja un aspecto sagrado de la historia humana. Incluso el término con que designa Candelario en la ficcionalización a los contrabandistas de las huacas “profanadores” se relaciona con una acepción religiosa, el profano es aquél que va en contra de la reverencia a las cosas sagradas, o una persona que carece de conocimientos y autoridad en una materia.²⁵³ El segundo significado de la palabra se distingue notoriamente en las descripciones que hace Candelario de cómo laboran los profanadores sin escuela ni conciencia y de las consecuencias de sus actos, ya que ocasionan la pérdida de elementos útiles para el aprendizaje histórico que se podría obtener, de haber realizado la excavación de forma adecuada. En el plano religioso, dentro de las convicciones de Candelario, quien ve lo sacralizado en el mundo inmediato, hace que el profanador se aleje a un plano similar al de Félix Denegri respecto a la tierra,²⁵⁴ donde el profanador, de la misma forma que el terrateniente, sólo piensan en el provecho económico, a diferencia de aquel que considera el valor sagrado de la historia humana, o en el caso del huaquero con fundamento, el valor histórico y humano que representan las huacas.

²⁵¹ *Idem.*

²⁵² *Idem.*

²⁵³ Cfr. Raluy Poudevida, Antonio, op. cit., nota 2, p. 606.

²⁵⁴ Véase el apartado de religiosidad africana en el análisis del mito de la madre tierra.

Candelario distingue radicalmente la técnica de un huaquero de oficio con la de un profanador, el primero: “trabaja [...] con una utilería bien surtida que para cualquier caso, para el más menudito, tiene su correspondiente exacto y aseñalado hasta con marca y número”.²⁵⁵ El huaquero de estudio está interesado en rastrear todo detalladamente por su valor histórico: “lo principal y válido es poner tino, rastrear lo mínimo, [...] porque lo más insignificante, la pequeñez más ridícula en apariencia, necesita un estudio y una definición bien en regla para que cualquier persona, sin la obligación de ver en la dacha, sepa y entienda el significado de lo que hay ahí adentro”.²⁵⁶

El profanador se rige por la codicia y la ambición, su técnica es apoderarse de todo lo que pueda para después venderlo y tener una mejor posición económica:

La ambicia y la brutalidad lo tienen ciego, solamente desea y ansia volverse rico de la noche a la mañana, su empeño es encontrar huaco fino y pintadito, muñeca, tejido sanito, arete, collar de oro, pechera, máscara y todo cuanto él se imagina que le van a comprar los traficantes por una fortuna, por eso trabaja como si fuera un chanco que hocca la tierra en busca de ñucos y lombrices y coco cimarrón.²⁵⁷

El profanador aparece en la ficcionalización como un personaje degradado, Candelario lo compara con un “chancho”, un cerdo en busca de alimento: “El chanco no, él mete el hocico porque tiene la trompa cauchosa que no es gente y rompe hasta el caliche y si no una víbora le clava en ese lugar el colmillo ni siquiera se da por enterado y ¡muácate! Agarra a la bendita serpiente y la tritura y se la come”.²⁵⁸ Para el protagonista el profanador es un ser inhumano, la asimilación que hace con el animal, deja ver las características de degradación que para él tienen los profanadores, como la ceguera en la que se encuentran por la ambición que no les permite ver el peligro de muerte.

El peligro con el que se encuentran los profanadores no sólo son los animales ponzoñosos, sino también el aire que está dentro de las huacas que puede matarlos: “algunos huaqueros hasta se quedan muertos en la dacha botando sangre por la boca del antimonio y de tanto tirar lampa sin comer, empujados por el sueño de la fortuna”.²⁵⁹

²⁵⁵ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 30.

²⁵⁶ Ídem.

²⁵⁷ Ibid., pp. 30 y 31.

²⁵⁸ Ibid., p. 31

²⁵⁹ Ibid., p. 32.

Para los huaqueros de oficio y ciencia, como los llama Candelario, todo tiene importancia y no escatiman en analizar cada detalle:

Un huaquero excavador no puede trabajar nunca con esa brutalidad, él sabe que una dacha, desde los contornos hasta el mismo plan donde está muerto, es un orden que ha sido puesto ahí con algún fin, no es simplemente una ruma de tierra como ahora puede ser una tumba. Él sabe que lo más minúsculo tiene un significado, una patente.²⁶⁰

En la novela, como se puede observar con los huaqueros profanadores, la huaquería sirve también a Candelario para denunciar uno de los grandes problemas del Perú, el tráfico de piezas precolombinas y la corrupción de las autoridades y museos.

Candelario señala que los huaqueros de "experiencia" ya casi no existen: "Ahora es peor, casi ya no queda huaquero de experiencia, de estudio".²⁶¹ Esto se debe a que el problema del tráfico aumentó por los compradores, quienes al multiplicarse causaron que surgiera ambición entre la gente, perdieran el respeto y comenzaran a robar las tumbas: "todo es la ambición por el huaco bonito, el tejido fino, el oro. No existe cariño ni respeto por lo que se hace, los que vienen comprando en carro y con bastantes billetes para llevárselo todo a Lima, al extranjero, esos han metido aquí el estropeo, la profanación, la ambición".²⁶²

Los compradores se aprovechan de la situación económica de la gente dando adelantos en pagos y forzando a los hombres a buscar las piezas: "hasta dan adelanto en radio, en máquina de coser, en ropa, en cañazo de aquí, dejan arrobos para que la mujer del huaquero venda y se acostumbre a esa platita y el marido noche a noche deje los pulmones en las huaquerías".²⁶³ Los compradores a diferencia de los huaqueros, quienes lo hacen por las malas condiciones económicas en las que viven, no son perseguidos por las autoridades: "A ellos nadie los persigue y cuanto sale en los periódicos que los han metido presos es pura mentira porque ahí está Correa, que tiene tienda de antigüedades en Lima, en la misma Plaza San Martín, al costado del Hotel Bolívar".²⁶⁴

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 31.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 32.

²⁶² *Ídem.*

²⁶³ *Ídem.*

²⁶⁴ *Ídem.*

En los museos también existe corrupción, como menciona Candelario: “Si consigo orden del Museo [...] esta vez si los jodo y no como el año pasado que saqué un montón de piezas finísimas protonasca y a los meses que fui al Museo no vi ni una sola de las que saqué porque todotas las habían negociado hacia el extranjero”.²⁶⁵ Las personas que los dirigen organizan excavaciones con pretextos como la pobreza de sus exhibiciones, para después venderlas y mostrar al público piezas falsificadas, por esto afirma: “me cojudearon a mí que era para una exhibición y remediar la pobreza que mostraba el Museo [...] no ves que al alcalde después el subprefecto el comisario el investigador le decían a Florentino Calle hazte uno igualito a este y se llevaban el verdadero y dejaban en la vitrina el falsificado”.²⁶⁶

La corrupción de los museos y de las personas que los dirigen permite percibir cómo, en la ficcionalización de la novela, los principios éticos de las instituciones que deberían ser un ejemplo, se pierden para obtener beneficios económicos dando lugar a que el problema continúe creciendo.

Candelario al ver toda esta corrupción encontró la oportunidad de obtener algo de dinero extra, pero a diferencia de los profanadores él busca engañar a los compradores no trafica con las piezas originales por el valor que en ellas encuentra:

de vez en cuando agarro una brazada de los más conservados y me los llevo a casa y después le digo a Donata: tú que bordas primores dibújales con este hilo de dacha unas figuritas como las de este huaco que cualquier día de estos llega uno de los que andan buscando antigüedades para adorno y se los vendemos para que regrese a su sitio contento.²⁶⁷

A pesar de que este engaño podría hacer que Candelario parezca una persona corrupta, él justifica sus actos mediante la valoración del trabajo que pasaron los indígenas para tejer sus textiles:

Eso hago para sacarle algún provecho a tanto desperdicio. Es que no se imaginan el trabajo que les ha costado a los gentiles,²⁶⁸ más todavía porque el algodón no era como el de ahora, sino que era uno grande, del tamaño de un árbol y daba una que otra madeja que para

²⁶⁵ Ídem.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 37.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁶⁸ Los gentiles son una especie de segundos dioses, productos de una primera creación divina que tenían el poder de un dios primero. Cfr. Taípe Campos, Néstor, *Dos soles y lluvia de fuego en los andes: estudio de los valores sociales en los mitos andinos*, México, Escuela Nacional de Antropología, Tesis, p. 114.

recoger un quintal sería en ese tiempo todo un sacrificio que hasta azote les meterían a los muchachos y a las mujeres seguramente para que apañasen esas madejas que uno las podía contar y hasta cazar con escopeta. Esa desconsideración me hace hervir la sangre, pero veo que no hay remedio.²⁶⁹

Como se puede observar existe en Candelario un pensamiento mítico del tiempo sagrado que se relaciona con las culturas andinas, debido al contacto que tiene con ellas en Acarí y otras poblaciones, cuando forma parte del equipo en las excavaciones de Julio C. Tello²⁷⁰ y del aprendizaje que obtiene en éstas. En este enfoque, el protagonista visualiza el trabajo de los gentiles como algo mucho más arduo relacionado con el sacrificio que las personas tuvieron que pasar para conseguir las madejas de algodón. Por otra parte, por la forma en que caracteriza a los gentiles, podría Candelario relacionarlos por un lazo de empatía con la esclavitud negra, ya que los gentiles, al contrario de las percepciones de Candelario, en los mitos andinos son concebidos por lo general con cualidades negativas que los sumen en un estado social caótico: son considerados hombres malvados y egoístas, envidiosos, ambiciosos, avaros, no solidarios, no creyentes, antropófagos e inmoderados.²⁷¹

El tráfico de piezas, la corrupción y el surgimiento de ambición entre la gente, representan también cómo se ha ido perdiendo la memoria colectiva histórica indígena entre la población peruana, mediante un proceso de desculturación, en el cual existe una gran presión por parte de la cultura dominante para que el pueblo olvide su pasado. La historia, vista como una suma de recuerdos que se proyectan del pasado al presente y viceversa, evalúa y explica la identidad de un pueblo; la memoria histórica tiene una función primordial: el pueblo que la mantiene prolongará su existencia, su vida, y el que la condena al olvido es conducido a la muerte, ya que pierde las bases en las cuales sustenta su tradición, principios, ideología, en otras palabras, pierde la visión de mundo que da coherencia e identidad a un pueblo.

La pérdida de la memoria colectiva tiene una íntima relación con el ejercicio del poder y la presión de la cultura dominante hacia los indios con el fin de que olviden su pasado cultural, como se puede observar en la novela en el tráfico de las piezas arqueológicas, en el cual el valor sagrado que estas tuvieron se pierde para darles

²⁶⁹ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 32.

²⁷⁰ Cfr. *ibid.*, p. 40.

²⁷¹ Cfr. Taipe Campos, Néstor, op. cit., nota 268, p. 112.

únicamente un valor económico. Por lo contrario, la recuperación de la memoria colectiva es una forma de resistencia al sometimiento y al exterminio propiciado por la cultura dominante, como se observa en la actitud que toma Candelario frente a esta situación; busca aprender, y gracias a esto, recupera principios con los cuáles se identifica, otorgándoles un lugar en su memoria, como es el caso de incluir a Wiracocha en el mito de las dominaciones y el respeto a las piezas arqueológicas como un símbolo del pensamiento mítico del tiempo sagrado de la cultura indígena.

Otra de las funciones que tiene la huaquería se da en la conformación de Candelario de la visión de mundo y de los libros, debido al contacto que tuvo con Julio C. Tello,²⁷² porque el personaje, además de la cultura que adquiere de los indígenas precolombinos, otorga un valor importante al hecho de registrar datos en la escritura y en los libros: "Todo lo que descubrimos con el doctor Tello en Pachacámac, en Paracas, en Cahuachi, en Estaquería, también está ahí, metido en varios libros".²⁷³ Más adelante menciona: "con el doctor Tello en Cahuachi, en Estaquería, apuntábamos todo en un cuaderno, dos eran los que escribían por si acaso uno fallara, esa precaución tenía el doctor Tello para todo".²⁷⁴ Como se puede observar, la preocupación de Candelario por el registro de datos es una forma en la que se puede constatar cómo el proceso de transculturación, por parte de la mediación letrada, crea un cambio en el personaje en el ámbito de la memoria, donde se ve el proceso de apropiación de la cultura letrada;²⁷⁵ Candelario observa que en el registro escrito existe también la oportunidad de preservar la historia como un paralelo a la memoria oral, donde la historia, en este caso del pueblo andino, se conservará y se continuará transmitiendo, pero ya no de forma oral sino escrita. Por otra parte, es necesario señalar que

²⁷² Toribio Mejía afirma que Julio C. Tello ha sido considerado en el Perú como "un hijo del pueblo que fue un ciudadano representativo de la raza aborígen y un mensajero de los Amautas del antiguo Imperio de los Incas". Tello profundizó en el estudio prehistórico incaico, desde 1913 dedicó sus esfuerzos a buscar la raíz de las civilizaciones andinas, mediante estudios en el campo y en el laboratorio. Estableció la teoría del autocentrismo de las culturas peruanas, es decir, que estas tuvieron su origen y desarrollo dentro del territorio andino, desde el periodo inicial o primordial, siglos anteriores a la era cristiana, hasta el florecimiento de la cultura de los incas, en los siglos X a XVI de la era actual. En este planteamiento de la génesis de las culturas andinas fue muy acertado ya que descubrimientos posteriores confirmaron las teorías que planteó. Julio C. Tello, también, fue fundador de varios museos en el Perú. Cfr. C. Tello, Julio, *Páginas escogidas*, Selección y prólogo de Toribio Mejía, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Carlos, 1967, pp. V y XXI.

²⁷³ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 46.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 108.

²⁷⁵ El tema de los libros, su influencia en Candelario y la relación de la oralidad y la escritura con la memoria en la novela se verán más ampliamente en el apartado correspondiente a la oralidad y escritura.

las prácticas de huaquería realizadas por Candelario, a pesar de no tener un estudio formal, son realizadas por él profesionalmente.

En resumen, la huaquería en *Canto de sirena* tiene la función de caracterizar éticamente a Candelario y a los estudiosos en las excavaciones frente a la corrupción que existe en los distintos niveles: el huaquero profanador, los compradores, las instituciones de los museos y las autoridades. Del mismo modo que estas experiencias, especialmente las asociadas a Julio C. Tello, ayudan a Candelario a ampliar su visión religiosa y la visión que tiene sobre los libros. La huaquería tiene también la función de manifestar en la novela una revaloración del proceso histórico del Perú, el indígena, como una forma de rescate en la memoria de Candelario Navarro. Huaquear para el personaje es también una forma en la que se recupera la memoria, el recuerdo, de las culturas andinas.

2. Caracteres africanos ancestrales y la transgresión

A. La sexualidad y el erotismo

La condena o la vergüenza de la sexualidad, propia de la moral tradicional cristiana, no es universal, sino que han existido muchos pueblos y culturas donde la experiencia sexual es considerada un bien supremo, incluso ha sido considerada como un vehículo que acerca al hombre a la divinidad. Entre éstas se pueden encontrar ciertas culturas africanas como los *nkoundo*, los *baoungué*, los *warega* y los *ababoua* en el Congo; los *fan* del Medio Ogoué; los *mangbetou* del Alto Oullé; los *koukú* y los *bayamwezi* de los Grandes Lagos.²⁷⁶ En este tipo de civilizaciones el acto sexual no es algo obsceno, sino un rito que es exaltado y muchas veces celebrado públicamente.²⁷⁷ Por lo tanto, para estas culturas que no son sexofóbicas las relaciones y los impulsos sexuales son considerados libres de cualquier consecuencia funesta.²⁷⁸

Luigi de Marchi describe las relaciones entre los individuos de algunas culturas africanas: “El niño negro, no experimenta sorpresa ni vergüenza por las manifestaciones sexuales porque no se le esconde nada de lo que quiere saber [...] esta diferencia está destinada a tener profundas repercusiones sobre toda la manera de pensar y de actuar de los

²⁷⁶ Cfr. Marchi, Luigi de, *Sexo y civilización. De la crisis a la sexofobia a la reforma sexual*, Buenos Aires, Ediciones Helios, 1961, pp. 19, 35 y 36.

²⁷⁷ Cfr. *ibíd.*, p. 20.

²⁷⁸ Cfr. *ibíd.*, p. 35.

africanos”.²⁷⁹ Es común que los niños practiquen juegos eróticos como una forma de integración a su comunidad hasta llegar a la edad adulta:

el lógico comportamiento de adultos cuya indulgencia hacia los juegos eróticos de los niños no deriva de simple descuido, sino del conocimiento de que no sólo el hombre sino también la mujer deben aprender desde pequeños las actitudes y los gestos del deseo y de la ternura erótica. Llegada la edad de la iniciación, es decir, del ingreso del individuo en la comunidad de los sexualmente adultos, este conocimiento se expresa en positivas enseñanzas.²⁸⁰

Estas culturas no tienen tabúes sexuales, no le dan importancia a la virginidad ni a la castidad: “Hay en su concepción una integración, una fusión profunda entre vida social e impulso sexual: éste es considerado como una fuerza sagrada y fundamental de la naturaleza, humana y no humana, y como tal es insertado sólidamente en el tejido moral y en la existencia cotidiana”.²⁸¹ Estas sociedades tienen una visión radicalmente distinta sobre la sexualidad y el amor frente a la tradición moral cristiana: “El coito no es considerado como un acto que implica placeres furtivos, de orden necesariamente vil o más o menos reprehensible, sino como un acto fundamental, susceptible de poner en movimiento las fuerzas invisibles animadoras del universo”.²⁸²

Existe en estos pueblos una concepción sagrada del sexo que difiere por completo de la cristiana que lo considera malo, pecaminoso y lo asocia con el sentido de culpa basado en la vergüenza, la repugnancia y el miedo.²⁸³ Para el cristianismo el acto sexual, desde la Edad Media, representa el pecado por antonomasia, el pecado original, el más grave y más omnipresente que se condena con el castigo del fuego eterno.²⁸⁴

Para estas culturas “paganas” no sexofóbicas lo que se considera impuro para la tradición moral cristiana era formalmente algo sagrado.²⁸⁵ Por su parte, la sexualidad y el erotismo, dentro del cristianismo cayeron en el territorio de lo profano, al mismo tiempo en que se convirtieron en objeto de una condena radical.²⁸⁶ La Iglesia se opuso de manera

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁸⁰ *Ibidem.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 51.

²⁸² *Ibidem.*

²⁸³ *Cfr. ibid.*, p. 54.

²⁸⁴ *Cfr. ibid.*, 70.

²⁸⁵ *Cfr. Bataille, Georges, El erotismo, México, Tusquets Editores, 1997, p. 129.*

²⁸⁶ *Cfr. ibid.*, p. 130.

general al erotismo, ya que éste tiene para ella el carácter profano del “mal” y de la actividad sexual fuera del matrimonio.²⁸⁷ La moral cristiana vinculó el placer con el “mal”, es decir, con el pecado y la condenación. Para el cristiano lo sagrado tiene que ser forzosamente “puro”,²⁸⁸ sin embargo, para los individuos de las culturas no sexofóbicas lo sagrado se puede localizar en cualquier elemento del mundo, como en la sexualidad y el erotismo, que los acercan a los dioses.

Candelario al ser miembro de la cultura afroestizada, se encuentra en un proceso de transculturación entre su cultura originaria, africana, y la cultura dominante, española. Él todavía tiene una visión de la sexualidad muy vinculada a las culturas ancestrales africanas, la cual sigue, a pesar de los principios cristianos que han tratado de inculcarle como el pecado, la culpa y la condenación al infierno. A pesar del miedo que estos elementos podrían ocasionar a Candelario, él prefiere seguir con una sexualidad libre, es decir, que entre los elementos que puede escoger de ambas culturas, elige quedarse con su herencia cultural africana, ya que con ésta se identifica y responde mejor que los principios cristianos a sus inquietudes y visión de mundo.

La sexualidad de Candelario también puede ser considerada como una forma de transgresión de la moral hacia la cultura cristiana. Esta transgresión no deriva únicamente de violar las normas impuestas, sino que surge principalmente de los principios culturales heredados por sus antepasados africanos, donde la sexualidad era considerada algo natural e incluso sagrado, como se verá a continuación, donde la exaltación del erotismo²⁸⁹ y algunos rituales de Candelario, recuerdan ciertos ritos sagrados antiguos.

Candelario, como ya mencioné en el análisis de religiosidad cristiana, a pesar del miedo que trata de provocar la Iglesia al deseo y al erotismo, continúa con su vida sexual con las consecuencias que esto pueda acarrear en su vida, como la condena eterna al infierno: “De haber gozado de mujer, yo he gozado hasta de vicio, esa era mi primordial distracción, y los gallos, porque siempre he sido gallero. Mujeres y gallos han sido para mí

²⁸⁷ Cfr. *idem*.

²⁸⁸ Cfr. *ibid.*, p. 229.

²⁸⁹ Salgado menciona que “El erotismo es la actividad sexual del hombre en la medida en la que difiere de la de los animales”. No toda actividad sexual humana es erótica, lo es cuando no es rudimentaria, es decir, simplemente animal. Cfr. Salgado, Enrique, *Erotismo y sociedad de consumo*, Barcelona, Ediciones 29, 1971, p. 67. Para Bataille el erotismo difiere de la sexualidad de los animales en que la sexualidad está limitada por prohibiciones y en que el campo del erotismo es el de la transgresión de las prohibiciones. Cfr. Bataille, Georges, *op. cit.*, nota 285, p. 261.

la gloria”.²⁹⁰ Candelario, incluso, a pesar de que estuvo casado y de las leyes morales cristianas que esto implica, no se detuvo, llegó a tener en 1923, año lleno de abundancia económica, diez mujeres al mismo tiempo, entre las cuales una de ellas era su esposa por la ley.²⁹¹

A pesar de que esta actitud podría presentar a Candelario como un personaje “malo”, él, como lo menciona, se preocupa por sus mujeres y las ayuda previéndoles alimento, y si puede, les da algo más.²⁹² Afirma también que no lo hace por maldad: “no, era el ardor que me ardía en las gónadas”,²⁹³ sino por la necesidad tan intensa que tiene de saciar sus instintos sexuales: “volvía a lo mismo, me podían haber quemado el pico con candela y así chamuscado, boquicho seguro que regresaba a lo mismo”.²⁹⁴

Para Candelario la sexualidad es algo natural, él no mira con morbo ni a la poligamia, ni a sus relaciones, sino que las considera parte de la naturaleza humana a pesar de que estén prohibidas por la moral cristiana de la cultura dominante blanca:

yo no sé qué sangre será la que tengo, no sé, si no es de noche es de día, y como creo que tanto el hombre como la mujer han nacido para el goce, jamás me echo para adetrás, más bien las ayudo a disipar los remordimientos, porque no hay mujer que antes y después de gozar no empiece con los remordimientos, en el momento mismo no, en ese instante ella se siente en la gloria, ni Dios hace falta.²⁹⁵

Esta idea que tiene Candelario acerca de que el hombre y la mujer han nacido para gozar, recuerda la visión de la cultura africana no sexofóbica, donde la sexualidad cumple un papel fundamental en la cultura y no es vista como algo ilícito, sino como una práctica común en las relaciones de los individuos. Por otra parte, se puede apreciar cómo ambas visiones se mezclan en la cultura afroestizada, es decir, aparece la visión de la cultura ancestral africana, la libertad en la sexualidad, junto con la visión de la cultura cristiana, con el remordimiento, la culpa, pero siempre dejada de lado para dar lugar a la libertad sexual y erótica.

²⁹⁰ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 120.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 102.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 18.

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 17 y 18.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 119.

La culpa para Candelario es, en suma, la consecuencia que tendrá que afrontar por vivir su sexualidad como ha deseado, sin embargo, esto no lo interrumpe: "Por eso digo que voy a vivir eternamente, es que tengo que pagar todas mis culpas".²⁹⁶ Éste transgrede también el miedo más común, el de la muerte y se burla socarronamente de ella y de sí mismo: "¡ay, carajo, Candico!, ¿cuándo te vas a componer?, digo yo, la carancha va a venir a llevarme y seguro que no me van a faltar ganas de revolcarme con ella, así puro hueso que es me la voy a pisar, ¡ja, carajo!"²⁹⁷

Él explica su naturaleza erótica, al hacer nuevamente una reinterpretación entre lo africano y lo cristiano, basado en la fecha de su nacimiento, del santoral y de las concepciones que tiene acerca de los mitos cristianos: "esa coincidencia de mi nacimiento con el antojo del Padre Eterno de darse un desahogo con la Virgen María, hizo que yo sea así, calenturiento, con el deseo eternamente removido, siempre adetrás del culo de las mujeres, insatisfecho por más que tuviera tres, cuatro, cinco cuerpos para mí solo".²⁹⁸

Sus prácticas sexuales a pesar de que estén "prohibidas" por efectuarlas fuera del matrimonio, no implican una abstención como demandaría la moral cristiana, sino que él prefiere transgredirlas²⁹⁹ y afrontar los riesgos consecuentes. Candelario está consciente de la transgresión que hace de estas leyes, las cuestiona y asume la postura que más le llena como individuo.³⁰⁰ Este tipo de transgresiones no sólo son realizadas por Candelario, sino también por las mujeres con las que tiene relaciones, por su tío Metreque quien le enseña a sacar música de las mujeres³⁰¹ y por don Emilio Barahona³⁰² quien le enseña a llevar el registro de sus amantes en varios cuadernillos.³⁰³ Estos ejemplos, permiten observar que la "norma" cristiana para la cultura afromestiza y también para la cultura dominante, como se verá más adelante, es transgredida comúnmente. Sin embargo, para los primeros, ésta transgresión responde a las prácticas sexuales que realizan con una visión natural heredada de sus ancestros africanos.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 106.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 133.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 147 y 148.

²⁹⁹ Bataille menciona que "la prohibición no significa por fuerza una abstención, sino una práctica a título de transgresión". Bataille, Georges, *op. cit.*, nota 285, p. 78.

³⁰⁰ Bataille afirma que se puede "transgredir una ley, no a pesar de la conciencia de su valor, sino poniendo ese valor en cuestión". *Ibid.*, p. 94.

³⁰¹ Cfr. Martínez, Gregorio, *op. cit.*, nota 1, p. 81.

³⁰² Cfr. *ibid.*, p. 59.

³⁰³ Este tema se verá más ampliamente cuando se hable sobre oralidad y escritura.

Para Candelario la posesión de las mujeres es una práctica cotidiana que ha efectuado a lo largo de su vida y que lo ha llevado a salir de los límites establecidos, a pesar de las consecuencias que esto pueda acarrearle no solamente en el plano moral religioso cristiano sino también en el aspecto de su seguridad física. “En la posesión se acentúa el aspecto objetivo de lo que nos había llevado a salir de nuestros límites”.³⁰⁴

El gusto de andar oliéndole el trasero a las mujeres como el toro a la vaca todavía me dura, pero antes de mi regreso a Coyungo era más encendido y casi no tenía atajadero, no respetaba amenazas, parejo, como un toro que ha estado amarrado años y que de repente rompe el cabestro, así iba yo haciendo destrozos, rompiendo quinchas, tumbando trancas [...]. Esa costumbre nunca se me pudo quitar desde que me entró la malicia allá en Chocavento, cuando dormía con Roberta, la cocinera de don Félix Denegri.³⁰⁵

Dentro del erotismo un papel fundamental es la belleza que tiene el objeto del deseo, como afirma Bataille: “la belleza es, en el objeto, lo que lo designa para el deseo [...] no por ello la belleza es menos subjetiva; varía según cuál sea la inclinación de quienes la aprecian [y es] en la apreciación de la belleza humana, [donde] debe entrar en juego la respuesta dada al ideal de la especie”.³⁰⁶ Para Candelario la belleza de la mujer es un factor indispensable, las mujeres han sido creadas diferentes para los distintos gustos masculinos:

Siempre, siempre me ha parecido que las mujeres son como el género, que para cada tela existe un gusto y para cada gusto un color, porque en lo que toca a las mujeres también hay flaca, gorda, alta, bajita, culona, relamida, caritalavada, morocha, mosquitamuerta y otras cascabeleras, reilonas, conforme a la diversidad de paladares, porque para cada antojo natura la creado su correspondiente potaje, y su poto, para que nadie diga no encuentro.³⁰⁷

Una de las formas en que podemos vincular la visión de Candelario de la sexualidad con un aspecto mítico religioso africano es precisamente la observación que hace de que las mujeres son “como el género”.³⁰⁸ Candelario encuentra en el género algo sagrado. En éste subyace una hierofanía que está asociada con un rito de fertilidad de sus antepasados africanos, como fue analizado en el apartado de la religiosidad africana. El género para Candelario puede actuar inconscientemente como un arquetipo, que hace que la visión que

³⁰⁴ Bataille, Georges, op. cit., nota 285, p. 148.

³⁰⁵ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 18.

³⁰⁶ Bataille, Georges, op. cit., nota 285, p. 148.

³⁰⁷ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 79 y 80.

³⁰⁸ El género para Candelario es la propiedad que tienen los seres, que existen en el mundo, de tener características masculinas o femeninas según sea el caso y de poder unirse sexualmente.

tiene del hombre, la mujer y de la sexualidad, sea completamente distinta a la “norma” cristiana a pesar de la educación que han tratado de inculcarle.

El erotismo en Candelario se da principalmente a través de los sentidos. El olfato, el oído, la vista, el tacto, e incluso el gusto, son los elementos que para él tienen un intenso valor erótico. El protagonista explota cada sentido para llevar a cabo estos ideales eróticos. Como ejemplo del olfato y del gusto Candelario menciona que: “para mí era primero sólo un cuerpo desnudo y caliente, pero después, poco a poco, hasta le sentía ese olor que se cobija en las honduras, en los pliegues húmedos, adivinaba cómo me iba a raspar la cara su mata de vellos, y el gusto del sabor jabonoso de los sobacos”.³⁰⁹ La vista, no sólo le sirve para escoger su objeto del deseo: “en cuanto veía a una mujer que me entraba por los ojos, se me movía mi avispero y todo mi afán por ella”,³¹⁰ sino también para espionar a las mujeres que piensa seducir: “en eso de mirar como el toro, por adebajo, sin alzar los párpados, también era diestro, sabía cómo dominar mis ojos y sacarles provecho”.³¹¹ También sabe gozar del oído y el tacto, él aprende de su tío a sacar música de las mujeres: “me enseñó a gozar de las mujeres con acompañamiento de música y repique del cuerpo como sacar conejos de los dedos de una mano”. Y después le enseña a hacer que la vagina de la mujer repique:

Lo primero era conseguir una cebolla [...] y entonces había que cortarla en cruz y con la leche que brotaba de las rajaduras embarrarse la pichula bien parejito [...] y había que dejarla que secara bonito [...] que después venía lo bueno porque apenas la mujer tuviera la pichula adentro y comenzara a moverse ahí mismo se le desataban las amarras del culo y como si tuviera una olla de pallares hirviendo se soltaba en una reventadera sin término prep prep prep prep prep prep prep que no se imaginaba de dónde le salía tanto repique...³¹²

Para el objeto de la seducción de las mujeres,³¹³ Candelario tiene mucha experiencia y algunas de las formas en que lo hace también pueden relacionarse con algún ritual de su pasado cultural basado en la fertilidad como los bailes y la oralidad.

Cuando Candelario halla su acta de bautizo celebra durante una semana, beben aguardiente de caña y bailan una danza afromestiza sensual, agitada y asociada al ciclo de

³⁰⁹ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 18.

³¹⁰ *Ibíd.*, pp. 16 y 17.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 133.

³¹² *Ibíd.*, p. 81.

³¹³ Salgado afirma que la “seducción es el producto de la voluntad de una conquista no violenta”. Salgado, Enrique, op. cit., nota 289, p. 72.

fertilidad llamada “sambalató”³¹⁴ o sambamalató.³¹⁵ Esta danza por sus características se relaciona con rituales heredados de los ancestros africanos, sin embargo, como menciona Candelario, éstos se han ido perdiendo: “bailando sambalató que hacía siglos no lo bailaba, prácticamente desde cuando era un muchachito, y no lo había visto bailar tampoco, porque saliendo de la aguada de Jahuay para acá, ya nadie conoce esa danza, ni siquiera en La Banda que desde la antigüedad ha sido tierra de puro negro”.³¹⁶ Como se puede constatar, la pérdida de esta danza se debe a la desculturación que han sufrido los africanos por parte de la cultura dominante a lo largo de mucho tiempo y donde muchos de los valores se han ido perdiendo.

Candelario considera que los muchachos, entre otras costumbres que han perdido, se encuentra la de saber conquistar a una mujer y los critica en los bailes:

los muchachos prefieren andar por los potreros, ¿cuándo es que van a conseguir nada así?, si están bailando ese baile que ha salido ahora que parece que estuvieran tocando toro de lejos, de ese modo no es la cosa, hay que meter la rodilla y sujetarla con la mano de acá, de la cintura, para eso está la música, me agarro de ese pretexto y acomodo el cuerpo, al cuerpo de ella después la cadencia hace el resto, poco a poco con delicadeza, el maito va encontrando su horma, pero nada de eso han aprendido esos berenjudos, la malacrianza les ha pasmado el hurdidero...³¹⁷

Las danzas o el baile para Candelario tienen un valor sensual implícito y de cortejo, lo cual ejemplifica como ciertos valores culturales vinculados a los ritos, como la sensualidad y la seducción que se han ido perdiendo.

Candelario, muchas veces, por sus técnicas efectivas de seducción, es considerado por los muchachos como un brujo, ya que estos ven en Candelario y sus palabras un saber oculto, sagrado, oraciones mágicas.³¹⁸ Los muchachos le piden que les enseñe estas oraciones para conquistar a las muchachas: “Vienen donde mí y me dicen don Candelario,

³¹⁴ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 146 y 147.

³¹⁵ Esta danza, según el autor, era muy popular desde los tiempos de la esclavitud negra en las haciendas cañeras, algodonerías y vitivinícolas de la costa peruana. Cfr. Melgar Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, pp. 3 y 8. “Los negros del Perú con su ingenio alegría y rica cultura innatos utilizaban todo lo que les pudiera sugerir ritmo para crear sus músicas y sus danzas con la combinación de la sensualidad ritual (el lenguaje corporal es muy importante en la cultura negra) en los movimientos, con coplas y pregones, que con voces profundas con sus manos y sus cuerpos se fueron introduciendo inteligentemente en la sociedad en la época de la colonia (como casi todo género considerado antes ‘pagano’)”. Cfr.:

[//enciclopedia.us.es/wiki.phml?=%Danzas+negras+del+Per%FA](http://enciclopedia.us.es/wiki.phml?=%Danzas+negras+del+Per%FA)

³¹⁶ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 146 y 147.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

³¹⁸ Cfr. Melgar Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, pp. 6 y 7.

que le pagamos, que enséñenos sus oraciones, nos han dicho que usted sabe de rezos para todo, yo no les hago caso”.³¹⁹ Candelario nunca ha acudido a la magia o la brujería para conquistar a una mujer, sencillamente aprovecha lo que ha aprendido de sus antepasados y lo aplica, como se puede observar en las descripciones que hace de cómo se debe bailar y de cómo se le debe hablar a las mujeres.

La seducción para algunas culturas africanas, como se vio con anterioridad, es una práctica común que se enseña a los niños desde pequeños, para que en su edad adulta, tengan todos los elementos para afrontarla con éxito.³²⁰ Candelario, al conservar todavía valores culturales de sus ancestros africanos, actúa frente a la sexualidad con una mayor naturalidad, ya que ve en ella prácticas comunes y, gracias a estas enseñanzas, logra tener mucho más éxito que los jóvenes que no las han perdido.

Candelario también ha sabido aprovechar la fama de brujo en Nasca, lograda por la forma en que habla. Él engañaba a las mujeres diciéndoles que les “amarraba al marido”: “Yo sé oración para otra cosa, digo que sé, por rezo en Nasca las mujeres me buscaban para que les amarrara al marido. Sí, sé, les decía, pero mi compromiso no es con Dios sino con el diablo, él me ha dicho que no puedo recibir plata ni regalos, solo debo gozar”.³²¹ De esta forma, logra conseguir más mujeres, aunque como menciona Candelario había que recurrir a otras tretas para que el marido cambiara sus costumbres, como lo hace con Ernesto Camino a quien manda golpear para que deje de ir a los burdeles.³²²

La palabra hablada para Candelario tiene mucha importancia por la tradición oral.³²³ Es una herramienta para obtener lo que desea. Él sabe hablar, sabe lo que las mujeres quieren oír y utiliza su experiencia para seducir. “Para Candelario Navarro la seducción de las mujeres involucra el ejercicio del difícil arte de las palabras cuyo dominio –según el texto– puede derivar de una habilidad innata, como el caso de la versificación popular”.³²⁴

³¹⁹ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 119.

³²⁰ Entre las “influencias africanas inmersas en la identidad de las diferentes sociedades americanas, están la preferencia por ciertos colores, la extroversión de algunos pueblos en las actividades vitales frente a la realidad, su concepción del mundo, su mentalidad sensual –en contraste con la del español y el indio– las formas de estar y aceptar la vida, la muerte, el nacimiento y una empeñada lucha por sobrevivir, por encauzar el derecho a existir y a ser aceptado”. Reynoso Medina, Araceli, *Pueblos de América, Los afro mestizos de América*, http://www.worldvillages.net/rel_negamerica.htm.

³²¹ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 119.

³²² *Ibíd.*, p. 123.

³²³ Este tema se analizará con mayor detenimiento en el apartado de oralidad y escritura.

³²⁴ Puente Baldoceda, Blas, op. cit., nota 3, p. 309.

ahí está la patroncita [...] entonces yo me apuraba y dejaba de contar los ladrillos para recibirla con una buena palabra en la boca y que de ese modo ella pensara: la cara nomás tiene de mostrenco, pero cuando habla es un caballero. En su delante me puía como esos que enamoran que se ve en el cinema y hasta le decía versos, quien no le saca provecho a la lengua es un sonso, ¿qué cuesta hablar?, claro que hay que darse trabajo en acomodar las palabras, que dir apilándolas en orden, igualito que una ruma de ladrillos.³²⁵

Para Candelario la palabra hablada no sólo tiene la función de la comunicación, sino también de ornamento que bien aplicado puede ayudar a obtener distintos beneficios como la seducción de una mujer: “pero aquí veo que los muchachos no tienen palabra, les falta desenvoltura, están entumidos como si hiciera frío, yo que ellos aunque sea brinco, le tiro patadas al viento, porque a las mujeres les gusta que les calienten el oído, eso quieren ellas, después ese calentamiento les llega a la cabeza y es cuando ellas les entra el disfuerzo”.³²⁶

Candelario se da cuenta de que los jóvenes también han perdido la facilidad y el manejo adecuado de la palabra hablada. Como se verá más adelante, en la oralidad, el valor que los individuos tienen del habla es muy distinto que el que tiene una persona que se encuentra dentro de la mediación letrada. Los jóvenes, al estar cada vez más influidos por la escritura van perdiendo este valor, que en cambio, Candelario todavía conserva. El valor de la oralidad y de la palabra hablada proviene de los antepasados africanos, culturas orales. Para el protagonista la palabra hablada es una forma en la que puede expresar su visión de mundo, como en este caso la sexualidad, donde también puede conseguir la seducción de las mujeres con determinadas actitudes seductoras, a través de versos o utilizando las palabras “adecuadas”. Es probable, como lo hemos visto en el caso del baile, que la palabra haya tenido un papel fundamental en los rituales de la fertilidad, como una forma de acercamiento a las mujeres y que manejarla bien lo haya aprendido Candelario por tradición oral de sus antepasados.

Éste transgrede las convenciones sociales como la sexualidad, pero el erotismo del personaje no debe ser confundido con “una mera obsesión lasciva, lujuriosa; al contrario, se trata de una actitud hedonista, epicúrea, que explora lúdicamente el goce vital y natural de los sentidos y por eso rechaza tajantemente la corrupción, el vicio y la degeneración del

³²⁵ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 132 y 133.

³²⁶ *Ibid.*, p. 118.

cuerpo".³²⁷ A diferencia de Candelario la sexualidad que manejan los blancos, representantes de la cultura dominante en la novela, es corrupta, se asocia con el vicio, la locura y la degeneración del cuerpo.

Como ejemplo de la locura, la impunidad y la degeneración del cuerpo, están los actos del hijo de don Félix Denegri, don Alberto, quien estaba separado de sus hermanos por su estado mental. Don Alberto tenía la manía de vagar por los caminos:

desesperado, arrebatándose con el deseo insaciable de hembra, así fuese mujer o burra o simples visiones que para el caso daba lo mismo porque igual la excitación le brotaba por los ojos, por la boca y se le desencadenaba la manía de forzar y revolcarse entre los matorrales, no se sabía que vaina se le desataba que no podía sujetar el ardor y el cuerpo se le estremecía de deseos, y entonces era cuando abusaba de cuanta mujer animal o hembra encontraba en su camino, sin medida, arrancándole los pelos, baboseándola, dando alaridos como un condenado, como un alma en pena, gozanudo y sufriendo al mismo tiempo, desangrándose hasta que el sopor lo vencía y lo dejaba tirado, rodeado de moscas, convertido en una carroña pestilente...³²⁸

En la novela se habla de la violación de dos mujeres por don Alberto, la hija de Andraya que quería ser monja y la mujer del tambero, actos que no son castigados debido a la posición social y económica de don Félix Denegri, y a pesar de que era una costumbre común la de don Alberto de salir a cometer estos abusos a Lucasi, en el callazal y después a Coquimbro, nunca lo encerraron o intentaron detenerlo.³²⁹

Así, con la deshonra más vergonzosa le pagaban su fidelidad a los Denegri, porque ése y cuantos abusos cometió don Alberto quedaron en nada, no había para él castigo ni escarmiento, y luego con la luna le volvía el ardor y salía nuevamente desbocado por los caminos y abusaba tanto que ya no botaba lo que bota la gente sino una flema ensangrentada, un cuajo como el que eagan los enfermos de pujos. Mientras que don Alberto causaba perjuicio y miedo, su padre, don Félix Denegri, estaba metido en su torreón.³³⁰

Otro ejemplo de la degeneración del cuerpo que se aprecia en la novela es la zoofilia que es practicada por una de las hijas de don Félix Denegri, Marcela, quien tiene relaciones

³²⁷ Puente Baldoceba, Blas, op. cit., nota 3, p. 329.

³²⁸ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 76 y 77.

³²⁹ *Ibid.*, p. 77.

³³⁰ *Ibid.*

con un perro. Ella también, cuando Candelario era un niño, hacía que la acompañara al río para saciar sus impulsos sexuales al pedirle que la bañara.³³¹

con ese perro andaba ella y un día la vide que entró al excusado y como yo andaba en mañas, al ver que entró con el perro fui y aguaité por el huequito de la cerradura, calladito pegué bien el ojo y la veo a Doña Marcela Denegri empinada y un poco agachada y el perro que estaba en dos patas adetrás de ella arañando la pared del excusado que no sé cómo el nudo del perro que es una bola gorda y dura ni siquiera se le atracaba, suave nomás entraba y hacía floj floj floj.³³²

Por otra parte, la arbitrariedad, violencia y degeneración de los blancos se aprecia también en la novela con la actitud que tienen en los burdeles y después de salir de ellos:

bailaban hasta la madrugada que ellos borrachos y sin camisa, a veces desnudos, vomitados, cagados, agarraban sus camionetas y [...] se iban a sus haciendas a matar carnero, chanco, gallinas, y a joder negras, cholas, porque la resaca de la borrachera les encendía más el deseo y esa hambre de mujer no tenía llenadero, era un apetito interminable que ya no buscaban la satisfacción sino el vicio, la degeneración, y rogaban a la mujer que los meara y en ese charco lodoso de orines había que verlos cómo se revolcaban y ardían de una lujuria enferma con babas y excremento, porque ellos buscaban eso, el olor ocre de los sobacos, el jediondo de la chucha y más todavía ese aroma guanoso que queda después de la contranatura...³³³

Como se puede constatar en estas citas, quienes imponen y enseñan la moral cristiana, la cultura dominante blanca, también transgreden estas reglas. A diferencia de Candelario, los blancos para lograr su satisfacción recurren a la violencia, al vicio y a la corrupción del cuerpo. La sexualidad en los blancos, descrita por Candelario, es también una denuncia de las atrocidades que éstos han ocasionado por la posición social privilegiada de la cultura dominante y la impunidad de sus actos frente a los desposeídos. La visión que tiene Candelario de la sexualidad y el erotismo se aleja completamente de la que tiene la cultura dominante, ya que la primera es vista como algo natural que se puede vincular con valores religiosos de las culturas africanas ancestrales, mientras que la segunda, a pesar de los principios morales que deberían seguir, daña de múltiples formas a las culturas que se encuentran en un rango socioeconómico más bajo como la cultura afromestiza.

³³¹ *Ibíd.*, pp. 97-99.

³³² *Ibíd.*, p. 127.

³³³ *Ibíd.*, p. 139.

B. El humor

Durante siglos filósofos y críticos han intentado definir el fenómeno del humor, sin embargo, todos ellos han coincidido en que existe un elemento básico subyacente en el humor que es la incongruencia.³³⁴ La incongruencia es la percepción de algo desarticulado, de ideas inconexas o de comportamientos que difieren de lo esperado. Estas expectativas se relacionan con el modo al que estamos acostumbrados a pensar y la frustración se produce cuando ocurre una sorpresiva alteración de esta predisposición.³³⁵

Sigmund Freud reconoce que los teóricos, que habían tratado de explicar la incongruencia en el humor, habían expresado el término de varias formas, tales como “el hallazgo de semejanzas entre elementos disimiles, la reconciliación de diferencias o ideas sin relación aparente, el contraste de ideas, la búsqueda de sentido en el sin-sentido, el hallar iluminación en el aturdimiento, el encontrar conexiones inusitadas, entre otras.”³³⁶

Por otra parte, César Ángeles considera que el humor supone el cruce dialéctico entre lo trágico y lo cómico aunque no necesariamente provoca la risa. Es una “filosofía y praxis de la vida; realiza una compleja operación de remoción crítica pero no colocándose absolutamente de modo opuesto al sujeto en cuestión [...] sino que dialécticamente se ejecuta una confrontación recuperando a dicho sujeto: casi diríamos desde él y contra él.”³³⁷

Para L. Pirandello en una obra humorística la reflexión no se esconde, no permanece invisible, sino que se pone ante la emoción inicial como un juez, la analiza desapasionadamente y descompone su imagen, sin embargo, de este análisis surge otro sentimiento, el sentimiento de lo contrario. Es decir, que la sorpresa no viene únicamente de la contradicción, sino que ambos elementos se sienten simultáneamente y se hace cargo de ellos.³³⁸

³³⁴ Torres, Carmen, *La cuentística de Virgilio Piñera. Estrategias humorísticas*, Madrid, Pliegos, 1989, p.21.

³³⁵ *Ibíd.*, pp. 21 y 22.

³³⁶ Entre los autores que menciona Freud se encuentran Aristóteles, Spencer y Bergson. Cfr. Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, pp. 7-14.

³³⁷ Ángeles, César, “César Vallejo y el humor”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999, en http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/c_vallej.html.

³³⁸ *Ídem.*

El humor también lleva un mensaje implícito, el de la frustración o el dolor, ya que éste esconde una verdad, una denuncia. El humor hace que se fije la atención en el sentido opuesto al que aparece apuntar.³³⁹ El humor aparece como una:

vía alternativa para interpretar y dar sentido a una porción de historia que es, al mismo tiempo, toda la Historia. Al rechazar la historia oficial, la novela revalora lo intrahistórico: la visión de la historia en el nivel de lo humano, la forma como cada acontecimiento puede disolverse en un sin fin de momentos psíquicos individuales.³⁴⁰

El humor también se puede presentar, por sus características, como una forma de resistencia cultural. Las formas de sometimiento-resistencia en un proceso de transculturación, como el que ha vivido el negro en el Perú, implican muchos mecanismos incluyendo apariencias de protección-sumisión, formas sutiles o abiertas de rebeldía, y muchas maneras de solucionar el problema de la sobrevivencia.³⁴¹

El ser humano responde de múltiples maneras al sometimiento con distintas formas de resistencia que emergen desde las bases culturales de cada individuo o grupo humano.³⁴² Los negros respondieron a este sometimiento muchas veces con el humor.

Como explica Freud el humor es uno de los mecanismos de defensa psíquica que es un mecanismo que tiene la misión de evitar el nacimiento de emociones no placenteras.³⁴³ Por otra parte, Obrdlik señala que en “una estructura social donde existe la relación opresor-oprimido, el humor es un arma poderosa con el que cuenta la clase oprimida para lidiar con el sufrimiento impuesto por el opresor”.³⁴⁴

La ficcionalización narrativa de *Canto de sirena* al estar íntimamente relacionada con la visión cultural de la costa sur peruana, hace que

Las representaciones con las que Gregorio Martínez constituye su novela posean significativo grado de verosimilitud de cara a los imaginarios regionales. El humor aldeano

³³⁹ Castrillón, Carlos, “El humor alucinante de Reinaldo Arenas”, *Sonorilo, Revista Literaria*, 1999, en <http://www.geocities.com/SoHo/Village/4759/rarenas.html>

³⁴⁰ Ídem.

³⁴¹ Vázquez, Chalena, “Costa. Presencia africana en la costa peruana, relación de géneros, danzas e instrumentos musicales”, en <http://www.pucp.edu.pe/~cemduc/mcosta1.htm>

³⁴² Ídem.

³⁴³ Freud, op. cit., nota 336, p. 213.

³⁴⁴ Obrdlik, Antonin J., “Gallows humor. A sociological phenomenon”, *The American Journal of Sociology*, 47, 1942, p. 710, citado por Torres, Carmen, op. cit., nota 332, p. 32.

de los afromestizos está presente a lo largó de la obra, así como ese juego lúdico con las palabras, en las lindes entre lo escrito, lo hablado y lo cantado o rimado.³⁴⁵

Entre las características que ha señalado la crítica de *Canto de sirena* se encuentra la constante transgresión de Candelario a las normas impuestas por la cultura dominante. Esta transgresión se puede ver en la religiosidad, el erotismo, el humor y la comida, entre otros.

Esta transgresión es una forma de resistencia cultural, por parte de Candelario y de la cultura afromestiza, frente a la cultura dominante. Aubes Françoise señala que “Este humor, esta fantasía, esta energía vital, que afloran y perduran a pesar de las calamidades, deben ser interpretadas como una forma de resistencia [cultural] que la escritura está en la obligación de retranscribir, tanto como ella debe llenar las lagunas de la memoria y reconstruir el espacio”.³⁴⁶

Una de las principales manifestaciones del humor como resistencia cultural es la religiosidad. Como se analizó con anterioridad, Candelario cuestiona los mitos cristianos porque carecen de sentido común³⁴⁷ dando pie al humor, donde evidencia las contradicciones constantes en que cae la doctrina sagrada cristiana, como se puede confrontar en los siguientes ejemplos: la historia de Adán y Eva no le parece convincente a Candelario y la cuestiona: “pero lo que yo digo es ¿porqué Adán no se asustó?, o sea que yo me acuesto solo en mi cama y a la hora que me despierto encuentro a una mujer calata que no conozco ¿y no me asusto?”³⁴⁸

Respecto al fuego en el infierno Candelario afirma: ¿Asiesque pongo una luz en la oscuridad y la oscuridad sigue oscura? Si hay ese círculo de tinieblas, ya no es candela”.³⁴⁹

Sobre la Virgen reflexiona: “aunque si nos apegamos a la estricta verdad no es Virgen nada, ¿acaso ella no ha parido?, ha parido entonces si ha parido ya no es virgen”.³⁵⁰

También delibera sobre la existencia de dios: “¿Dios?, ¿cuál Dios?, ¿acaso a mí me han enseñado una fotografía de Dios, y me han dicho mira Candico, este fulano es Dios?”.³⁵¹

³⁴⁵ Melgar, Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, p. 7.

³⁴⁶ Aubes, Françoise, op. cit., nota 38, p. 4.

³⁴⁷ Melgar Bao, Ricardo, op. cit., nota 49, p. 3.

³⁴⁸ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 24.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 43.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 44.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 77.

Como se puede observar en las citas anteriores, Candelario, mediante el humor y el sentido común, cuestiona los dogmas cristianos impuestos por la cultura dominante en los que la población marginada está "obligada" a creer a pesar de sus contradicciones. Por lo tanto, el humor funciona en el caso de la religiosidad como una forma de resistencia cultural donde los valores externos son cuestionados y a partir de esto permite que los valores afroestizos tengan una mayor trascendencia en la visión de mundo del protagonista (más adelante se ampliará el tema).

La voz de Candelario también ha sido considerada como un medio con el cual se rompen las normas de urbanidad, los protocolos y convenciones, la moral tradicional, el respeto, el orden y la hipocresía que son las bases de sustentación del dominio de los blancos;³⁵² como ejemplo de estas rupturas podemos encontrar la comida y la sexualidad.

La alimentación de Candelario rompe completamente con las normas impuestas por la cultura dominante, él come casi todo tipo de animal. Por ejemplo, con humor describe cómo se va a comer su mula:

la mula siendo mula tiene mejor carne, por eso el día que la mía se descuide la mato para comérmela, no ves que ya está vieja y es lerdá y sí uno la apura se echa en el suelo y no quiere moverse aunque le rompan las costillas, en una olla bien se le quita esa maña aunque voy a necesitar para que se cocine toda la leña de Montegrando. Solamente cuando me quede sin muelas seguro que voy a tener reparos, en ese caso aunque sea sapo y gusano que son blanditos comeré.³⁵³

Respecto al burro y el mito de comérselo Candelario afirma: "toda la gente que iba a mi casa o la de mi compadre Melesio Siancas ha comido burro y ninguno rebuzna ni es orejudo más allá de lo que parió su madre".³⁵⁴

El comer también se relaciona para Candelario con el acto sexual, esto se puede constatar cuando habla de lo que escribe en su cuadernillo: "aquí estoy asentando todas las mujeres que me voy comiendo".³⁵⁵

La sexualidad también, en varias ocasiones, es descrita por Candelario con humor y aparece como una forma de transgresión de los cánones morales de la cultura dominante:

³⁵² Cfr. Vidal, Luis Fernando, op. cit., nota 83, p. 165.

³⁵³ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 26 y 27.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 28.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 59.

Todas las momias no son iguales, algunas tienen el cutis sanito, amarillo y pegadito como el biscocho [...] en Estanquería encontré una momia de mujer que no solamente estaba sanita sino que tenía la jeta de la chucha bien cosida con espina [...] y como estaba enterita la pusimos ahí para que la viera el doctor Tello y la gente de la cuadrilla se jugaba, agarramos al más cojudo, a Crisóstomo, y le decíamos, ve carajo [...] llévatela a la aguada y déjala remojándola toda la noche, si mañana amanece blandita le sacas las espinas y títatela carajo, después nos avisas para dir también.³⁵⁶

El humor en la novela también responde a la perspectiva militante a los sectores populares del autor Gregorio Martínez. La materia narrada no es pesimista ni mucho menos derrotista, sino la representación de un humor y de una fantasía realmente refrescantes, que hace de la burla y el escarnio sus armas predilectas.³⁵⁷

En la novela, Candelario confronta al poder desde el humor, denuncia de manera incontestable, desnuda la realidad a través de éste.³⁵⁸ El humor para Candelario resulta así un terreno incuestionable de la irreverencia, es mecanismo de denuncia social y política.³⁵⁹ Es decir, que existe una confrontación del poder de la cultura dominante desde el humor y se presenta como “una protesta [...] burlando a sus causantes o por lo menos a quienes representan el poder, el sistema abusivo [...] principal causa del sufrimiento”.³⁶⁰

Candelario cuando era pequeño muchas veces tenía que llevar a Félix Denegri agua, quien lo trataba de un modo despectivo:

tan arriba se ponía para hablarle a uno escribía en un papel y lo botaba, lo tiraba al suelo, y entonces lueguito tenía uno que agacharse y recogerlo y después hacerlo venias, humilde tenía que ir a traer la garrafa con agua, un agua pura y cristalina que solamente él tomaba y que siempre estaba filtrándose en una piedra fría y porosa [...] Un día me decido y agarro, me lavo bien la pichula, y voy sin el menor remordimiento, y la meto en la garrafa de agua y la dejo un rato remojándose [...] Mientras subía al torreón [...] sentí un enorme alivio, una pausa grande dentro del corazón, y desde entonces cada que don Félix Denegri tiraba el papel con la orden que deseaba el agua, con gusto le alcanzaba agua de pichula.³⁶¹

³⁵⁶ Ibid., pp. 125 y 126.

³⁵⁷ Cfr. Vidal, Luis Fernando, op. cit., nota 85, pp. 165 y 166.

³⁵⁸ Wilson Osorio, Óscar, “El humor y la acción, dos formas de confrontación al poder en La guerra silenciosa, Una lectura estructural de los personajes como funcionamientos textuales y su dimensión ideológica”, en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/OWOScorza/OWO_Scorza0.html.

³⁵⁹ Cfr. idem.

³⁶⁰ Ángeles, César, op. cit., nota 337.

³⁶¹ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 73 y 74.

Como se puede ver en la cita anterior, el humor también tiene la función de denunciar la actitud despectiva y de discriminación de Félix Denegri frente a sus trabajadores. El modo en que trata a Candelario, hace que éste busque vengarse, como una manifestación de resistencia, con la cual se libera de la frustración ocasionada por el terrateniente. Este episodio es un pequeño ejemplo en el que se denuncia la forma en que han sido tratados los africanos y sus descendientes como “seres inferiores” por las culturas dominantes.

Otra de las formas en que Gregorio Martínez se burla, en voz de Candelario, de los Denegri es con Marcela, hija de don Félix, quien llevaba al río a Candelario cuando era un niño para que la ayude a enjabonarse. Gregorio Martínez parafrasea un romance de Federico García Lorca, “De la casada infiel”, y mediante la métrica de éste construye epígrafes con diferente léxico, con los cuales refuerza la trama erótica³⁶² y va interrumpiendo la narración. Cuando describe cómo lo llevaba al río intercala este epígrafe: “y ella que me llevó al río / creyendo que era consuelo / pero tenía trapío”.³⁶³ Al pedirle que se desnude y talle su cuerpo a pesar de la vergüenza de Candelario, parodia: “y ella que me llevó al río / creyendo que era consuelo / pero tenía trapío”.³⁶⁴ Al final, cuando regresan, uno de los trabajadores del almanaque tenía la costumbre de pedir a Candelario que le contara lo que hacía con Marcela. Éste le aconseja que se le “suba” aunque le cueste trabajo, alterna con: “y que ella me llevé al río / creyendo que era cachuelo / pero lo tenía mordido”.³⁶⁵

El humor en este caso tiene la función de denunciar cómo la clase dominante trata a sus sirvientes no como seres humanos sino como “cosas” que pueden ser utilizadas como instrumentos de placer. En el ejemplo se puede observar cómo de lo cómico surge el sentimiento contrario lo trágico y se convierte en una denuncia.

En síntesis, el humor en *Canto de sirena* tiene la función de ser un aparato de resistencia cultural frente a la cultura dominante, el cual se manifiesta de distintas formas: en la religiosidad, se presenta como una resistencia frente a los dogmas cristianos; en la sexualidad y la alimentación, aparece como una forma de transgresión de los cánones

³⁶² Cfr. Puente Baldoceba, Blas, op. cit., nota 3, pp. 196 y 197.

³⁶³ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 193.

³⁶⁴ Ídem.

³⁶⁵ Ídem.

morales impuestos; y frente a los representantes de la oligarquía, Marcela y Félix Denegri, es una forma de denuncia del trato despectivo que ha sufrido la cultura dominada.

Capítulo tercero: La oralidad en *Canto de sirena*

En este capítulo se abordará la definición y principales características de la oralidad y las comunidades que la utilizan como forma de mediación, así como las principales diferencias con la mediación escrita. Por otra parte, se analizará cómo ha sido abordada la oralidad por la literatura. Después se hará un breve recorrido sobre cómo la crítica ha considerado la ficcionalización de la oralidad en *Canto de sirena*, así como los puntos con los que difiere y con los que coincide. Y finalmente, pretendo hacer el análisis de la ficcionalización de la oralidad desde las perspectivas del narrador oral, la visión de mundo en la oralidad, la relación entre la memoria y la estructura, para concluir con el conflicto existente entre la oralidad y la escritura ficcionalizado en el protagonista Candelario Navarro.

I. Definición y características de la oralidad

El estudio de la oralidad se ha realizado desde muchas perspectivas: la literatura, la antropología, la sociología de los medios, entre otros. La oralidad ha sido considerada por Walter J. Ong como una mediación humana fundamental.³⁶⁶ Él crea un análisis de la oralidad que llama “psicodinámica de la oralidad” en la que la considera como la forma de mediación más significativa. Para el autor existen tres tipos de mediación, la oral, la escritural y la electrónica.

La primera forma de mediación o de cultura como sentido ordenado de la vida colectiva en sus formas particulares y generales es la oral.³⁶⁷ La segunda forma de mediación, la escritural o letrada, es considerada una de las más costosas socialmente hablando debido a su infraestructura escolar y la capacidad económica de mantener a todos los niños en las aulas.³⁶⁸ La tercera forma, la mediación electrónica, abarca principalmente la televisión y la radio, Jesús Galindo incluye dentro de esta última mediación a la

³⁶⁶ Cfr. Argueta, Jermán, “Las pulsaciones de la oralidad. De cuenteros, escritores, encantamientos y otras variaciones. La espera del siglo XXI”, en *Oralidad y cultura. La identidad, la memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994, p. 19.

³⁶⁷ Cfr. Galindo Cáceres, Jesús, “Expresión, memoria y reconstrucción reflexiva”, en *Oralidad y cultura. La identidad, la memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994, p. 43.

³⁶⁸ Cfr. Argueta, Jermán, op. cit., nota 366, p. 22.

informática,³⁶⁹ en éstas la configuración de la memoria se da mediante la representación icónica, la imagen.³⁷⁰

También es importante señalar que, desde mi perspectiva, la oralidad no sólo es un medio de comunicación, sino que va más allá, debido a que la oralidad en las comunidades donde impera, imprime ciertas características que difieren de la mediación escrita o letrada y, por mucho, de la mediación electrónica, por ejemplo, en una cultura oral la importancia que se da a la comunidad es grande ya que de ésta depende que el conocimiento se preserve, a diferencia de una sociedad letrada que tiende a ser individualista.

Para Walter J. Ong una comunidad con oralidad primaria se da cuando las personas que conforman una sociedad desconocen por completo la escritura:

llamo "oralidad primaria" a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es "primaria" por el contraste con la "oralidad secundaria" de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión, y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión.³⁷¹

Por otra parte, el hecho de que una sociedad tenga un medio predominante no implica que no pueda tener otros tipos de mediaciones. Por ejemplo, en la mediación escritural la comunicación oral sigue siendo indispensable, sólo que no tiene la misma carga para preservar su conocimiento, su memoria, ésta se registra mediante la escritura.

Podemos definir a la oralidad como la primera mediación humana del hombre que caracteriza a las comunidades no solamente en su forma de comunicación, sino también en su visión de mundo y la forma de sus relaciones culturales.

El conocimiento en una sociedad oral es el resultado de la experiencia personal y la enseñanza práctica directa: "Tiende a ser factual y casi siempre reacia a la abstracción teórica".³⁷² Pacheco afirma que los procesos lógicos en un contexto de oralidad implican un considerable apoyo factual y siguen etapas graduales que una persona letrada consideraría muy lenta e incluso torpe:³⁷³

³⁶⁹ Cfr. Galindo Cáceres, Jesús, op. cit., nota 367, p. 44.

³⁷⁰ Cfr. Argueta, Germán, op. cit., nota 366, p. 23.

³⁷¹ Ong, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, F.C.E., 1996, p. 20.

³⁷² Pacheco, Carlos, op. cit., nota 168, p. 40 y 41.

³⁷³ Cfr. ídem.

cuando se realizan operaciones para clasificar o estructurar la realidad, este ejercicio no suele ser entendido y valorado en sí mismo, sino sólo en función de sus posibles repeticiones prácticas. Tal modo de pensamiento puede entonces verse como un proceso agregativo, integrativo, que parece orientarse siempre hacia la síntesis.³⁷⁴

Como explica Pacheco, es un proceso donde tanto el sujeto como el objeto de conocimiento se funden indiferenciadamente. Por esta razón, es que existe en este tipo de culturas una menor individualización y cada persona se percibe como parte de la comunidad y de la naturaleza.³⁷⁵

El papel que juega la memoria en cualquier tipo de mediación es fundamental, ya que ésta es la que preservará el conocimiento, la visión de mundo, las características del grupo social. Existen diversos mecanismos para preservar estos conocimientos en las comunidades, en la mediación escrita la memoria se conserva en documentos o libros; en una cultura oral el conocimiento circula a través de los miembros de la comunidad mediante el recuento oral ante el grupo y la transmisión de generación en generación.³⁷⁶

Walter J. Ong menciona que la forma en que se retiene y recobra el pensamiento —la memoria— en la oralidad, se da mediante pausas mnemotécnicas que se formulan por la propia repetición oral:

El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes [...] proverbios que todo el mundo escuche, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica.³⁷⁷

Pacheco menciona que, en contraste con el carácter relativamente fijo y permanente del texto escrito, la palabra oral es evanescente. El discurso oral sólo puede ser registrado en la memoria, por lo tanto, tanto emisores como la audiencia están apoyados por diversos recursos mnemotécnicos como el desarrollo de una trama narrativa, patrones fonéticos, sintácticos, melódicos, rítmicos, lugares comunes, entre otros.³⁷⁸ Esto ocasiona que el pensamiento oral aunque no sea en verso formal sea rítmico, ya que ayuda a la preservación

³⁷⁴ *Ídem.*

³⁷⁵ *Ídem.*

³⁷⁶ Cfr. Rivera, Ligia, "La transmisión del saber sagrado a través de la oralidad", en *Oralidad y cultura. La identidad, la memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994, p. 51.

³⁷⁷ Ong, Walter J., *op. cit.*, nota 371, p. 41.

³⁷⁸ Cfr. Pacheco, Carlos, *op. cit.*, nota 168, p. 40.

de la memoria. Y cuanto más complicado sea el pensamiento oralmente se caracterizará por tener expresiones fijas de la comunidad.³⁷⁹

El uso de la oralidad o el predominio de ésta sobre otros tipos de mediación, tiene un gran impacto sobre las comunidades:

como instrumento de producción, difusión y preservación del conocimiento vital para la comunidad tiene implicaciones psicológicas, sociales, políticas y económicas de considerable magnitud, al punto de incidir en la formación de sistemas culturales peculiares, diferentes de aquellos desarrollados bajo el influjo predominante de la escritura, la imprenta o la tecnología electrónica.³⁸⁰

La oralidad, en el desarrollo de la historia de la comunicación humana, ha demostrado tener importante resistencia, debido a que, a pesar de que existan siglos desde el primer contacto y difusión de la escritura, suelen permanecer características de ésta activas en la producción cultural de sociedades cada vez más influidas por la escritura o la imprenta. Estos residuos pueden aparecer no solamente en la escritura sino que se ven presentes en las actividades humanas, tanto en sus formas de pensamiento, expresión, comercio, toma de decisiones, creencias, prácticas religiosas, educación, y en la medicina tradicional, entre otros.³⁸¹

Entre una situación de oralidad absoluta y la mediación letrada de las culturas occidentales, existe una amplia gama de contextos intermedios llamados: oralidad parcial o restringida. En este tipo de situaciones por razones técnicas, sociales, religiosas o políticas, la lectura y la escritura están reducidas a la práctica de ciertas actividades o a los miembros de profesiones o grupos sociales determinados, mientras el grueso de la población permanece, en gran medida, dentro de una economía cultural de oralidad.³⁸²

Numerosas comunidades en nuestro continente son predominantemente orales a pesar de que la mayoría ya han tenido contacto con la escritura y sus diversas implicaciones. Sin embargo, el carácter oral de éstas es fundamental para preservar el tejido social y cultural de las comunidades,³⁸³ ya que "la existencia de una escuela rural elemental o el eventual acceso de algunos miembros al periódico, al catecismo o a las órdenes escritas

³⁷⁹ Cfr. Ong, Walter J., op. cit., nota 371, p. 41.

³⁸⁰ Pacheco, Carlos, op. cit., nota 168, p. 35.

³⁸¹ Cfr. *ibid.*, pp. 36-37.

³⁸² Cfr. *ibid.*, p. 36.

³⁸³ Cfr. *ibid.*, p. 20.

de la autoridad local no alteran fundamentalmente el predominio de lo que se ha llamado matriz de oralidad”.³⁸⁴

Estas comunidades son relativamente independientes a la escritura porque han tenido escaso contacto con ella y no es fundamental para ellas. La oralidad ha sido persistente en ellas ya que es “un elemento axial en la conformación de su contextura cultural”.³⁸⁵

Es necesario para el análisis del lenguaje de *Canto de sirena* tomar en cuenta como punto de partida que los negros perdieron sus lenguas como resultado de la desculturación de la esclavitud y aprendieron la lengua de la cultura dominante. El conjunto de dialectos que se desarrolla en América padece la misma discriminación que los dialectos indígenas:

La visión etnocéntrica sustentada en la reproducción internacional del capital no repara en la calidad de diferencias lingüísticas existentes para reforzar el binarismo blanco/no blanco. [...] Es sabido que el binarismo blanco/no blanco deviene en función de la polaridad cultura dominante/cultura popular que afecta la jerarquía de estratos lingüísticos en toda sociedad de clases más allá de las diferencias étnicas, por lo que toda valoración de una lengua de base étnica oprimida, reivindica la cultura popular si comparte el mismo eje de clase.³⁸⁶

El análisis en *Canto de sirena* de la oralidad se hará tomando a esta como una estructura homóloga a la oralidad representada en la novela, se verá en qué momentos coinciden las características de la oralidad en la novela con el lenguaje utilizado, con la estructura, con la visión de mundo y finalmente cómo se manifiesta el dualismo del negro y el blanco en el lenguaje. La mediación que existe en *Canto de sirena* es una oralidad parcial o restringida, es decir, que predomina la mentalidad de la oralidad a pesar de que existe un contacto con la escritura. Candelario Navarro se caracteriza por tener una mentalidad oral, sin embargo, como se observa en la novela, tiene diversos contactos con la escritura.

II. La literatura y la oralidad

A finales del siglo XX y principios de éste ha existido una revaloración cultural de la oralidad, del lenguaje, como de los narradores orales que cuentan sus sucesos, mitos, leyendas y cuentos.³⁸⁷

³⁸⁴ *Ibíd.*, p. 37.

³⁸⁵ *Ibíd.*, p. 64.

³⁸⁶ Duchesne, Juan, op. cit., nota 38, p. 204.

³⁸⁷ Cfr. Argueta, Jermán, op. cit., nota 366, p. 13.

Pacheco indica que durante el proceso histórico latinoamericano muchos de los textos se han nutrido de la "cultura popular", uno de estos estudios ha sido la "literatura testimonial", cuyos autores se basan en el testimonio de informantes calificados y a menudo tratan de preservar en la obra resultante, la estructura narrativa y el estilo peculiar de su fuente oral popular; también se ha hecho el análisis de las diversas formas de apropiación y elaboración estética de fuentes míticas indígenas o africanas; y de las diversas soluciones aportadas por algunos escritores al problema del bilingüismo y la diglosia.³⁸⁸

Raymundo Mier señala que este tipo de relatos reclaman una atención distinta, es decir, existe una inscripción del "otro" que permite apreciar los distintos horizontes de las culturas populares. El relato se construye como la voluntad de hacer legible una realidad distinta a la dominante.³⁸⁹

Pacheco menciona que la base de esta narrativa se ubica en aquellas regiones relativamente aisladas de nuestros países, en las "trastierras", generalmente alejadas del activo flujo e intercambio de información y bienes que caracterizan a las ciudades grandes. Estas regiones por lo común tienen escasa población y han sido ajenas por largo tiempo a las innovaciones de la modernidad.³⁹⁰

Estos relatos, llamados por Pacheco "transculturadores", rompen con la tradición de la gramática tradicional, la ética, el aparato ideológico y cultural general, y buscan una representación de las peculiaridades del universo regional seleccionado.³⁹¹ Martín Lienhard considera que estos escritores tratan de romper el enclaustramiento cultural de la literatura "oficial" apropiándose de una serie de elementos semióticos de origen oral popular o acogiendo directamente la palabra de los sectores marginados.³⁹²

³⁸⁸ Cfr. Pacheco, Carlos, op. cit., nota 166, pp. 19 y 20. La diglosia es una situación lingüística en la que uno de los idiomas tiene un "status" privilegiado, frente al otro, que es minoritario. Una persona es diglósica cuando no tiene la misma facilidad para expresarse en los dos idiomas. El individuo puede tomar actitudes tales como: aceptar que las dos lenguas tienen funciones sociales distintas, intentar identificarse con el grupo lingüístico preponderante y tratar de asumir esa lengua preponderante (su segunda lengua o la lengua de la comunidad en la que vive por las circunstancias que sean, o la lengua ajena o cercana a él por razones familiares, etc.) como si fuera su primera lengua; mantenerse fiel a su primera lengua; o ambigüedad entre las actitudes acabadas de mencionar. Cfr. <http://mural.uv.es/silplama/diglosia.htm>

³⁸⁹ Cfr. Mier, Raymundo, "El apego a lo efímero. Estética de la creación verbal" en *Oralidad y cultura. La identidad, la memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994, pp. 68 y 69.

³⁹⁰ Cfr. Pacheco, Carlos, op. cit., nota 166, pp. 62 y 63.

³⁹¹ Cfr. *ibíd.*, p. 60.

³⁹² Cfr. Lienhard, Martín, *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América latina (1942-1988)*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1990, p. 169.

Esta literatura explora las potencialidades de la lengua y sus estructuras, así como también sus procedimientos narrativos; en muchos casos existen rupturas drásticas con las normas y los códigos de la cultura dominante para ficcionalizar el universo rural popular. La práctica literaria se convierte así en una búsqueda de la comunicación verbal que juega a su conveniencia, pero dentro de límites que se relacionan con las realidades idiomáticas que dependen del contexto lingüístico y de la cultura a representar.³⁹³

Como la oralidad en estas comunidades es un elemento fundamental, ha sido considerada por estos escritores un factor clave en el esfuerzo por ficcionalizar estas regiones. Este fenómeno cultural ha sido abordado por los distintos escritores en diversas formas, una de ellas es la representación fonética del habla popular. Las características de la oralidad también pueden formar parte del diseño de la estructura y estrategia narrativa del a misma forma que ejerce una fuerte influencia en la conformación de la visión del mundo de los escritores, vista a través de los relatos de estas culturas populares.³⁹⁴ La ficcionalización de la oralidad busca manifestar los deseos y necesidades de los sujetos orales y de problematizar la identidad de éstos.³⁹⁵

Estos textos, en general, se caracterizan por una doble determinación, la primera responde al depositario de la memoria oral, que es una instancia colectiva dueña del saber contenido en el texto y factor activo de ciertas particularidades del discurso literario; la segunda, es el autor del texto en su conjunto que controla la producción del sentido.³⁹⁶

A este tipo de literatura que representa el discurso oral también se le ha llamado "literatura oral", pero como lo han señalado algunos críticos como Walter J. Ong, éste es un término contradictorio.³⁹⁷ Ya que la literatura al estar escrita no puede ser oral y lo oral al escribirse no puede conservar sus características fundamentales.

La literatura que busca representar la oralidad rompe con las normas convencionales de la escritura para crear una ilusión de oralidad. Jorge Marcone señala que la escritura que más se "acerca" a la oralidad es aquella que toma como modelo la comunicación oral: "la mejor cita del discurso oral será la que respete el contenido proposicional de los enunciados

³⁹³ Cfr. *ibid.*, p. 149.

³⁹⁴ Cfr. Pacheco, Carlos, *op. cit.*, nota 166, p. 64.

³⁹⁵ Cfr. Marcone, Jorge, *op. cit.*, nota 186, p.144.

³⁹⁶ Cfr. Lienhard, Martín, *op. cit.*, nota 392, p. 170.

³⁹⁷ Cfr. Ong, Walter J., *op. cit.*, nota 371, p. 32.

y cree un efecto de ilusión de oralidad”.³⁹⁸ La mejor alternativa para el autor es aquella que recrea la experiencia de la comunicación oral: “‘leer’ puede hacerse ‘escuchar’ aunque la transcripción de un discurso oral no sea ‘transparente’ a éste”.³⁹⁹ Este tipo de discurso debe ser percibido por el lector como un discurso ajeno a su habla.⁴⁰⁰

III. La oralidad en la novela

Es importante señalar que la oralidad, como la transculturación, responde a la inquietud del autor, Gregorio Martínez, por retratar una visión afroestiza, explícita no sólo en las actitudes del personaje, sino también en la lengua. *Canto de sirena* logra reconstruir la voz silenciada y marginada —el discurso oral— de la cultura popular, este rol tiene gran importancia para la conformación de la novela.⁴⁰¹

Ya se ha mencionado que el lenguaje en *Canto de sirena* manifiesta la inquietud del autor de mostrar el falso mito de que las culturas populares poseen un lenguaje pobre, por esto, el texto está lleno de cultismos, arcaísmos y neologismos, entre otros. También tiene una función reivindicadora, la lengua es utilizada por Gregorio Martínez como una forma de transgresión que arremete el orden establecido y las buenas costumbres de la cultura dominante. Esto implica un rechazo de la lengua “cultura” y una estrategia que busca la revalorización del dialecto afroestizo que surge por la pérdida de las lenguas africanas en un proceso de desculturación por parte de la cultura dominante, pero que a la larga se ha ido caracterizando de acuerdo a la cultura marginada.⁴⁰²

El material lingüístico que proporciona el testigo, que pertenece a la mediación oral, es sometido a un proceso de estilización por parte del autor, quien lo recrea y hace la representación ficticia de éste. Aubes Françoise considera que en manos de Gregorio Martínez la lengua se convierte en un elemento que permite una manifestación subversiva de la cultura relegada a la que pertenece el testimonio; el autor de *Canto de sirena* recrea

³⁹⁸ Marcone, Jorge, op. cit., nota 186, p. 20.

³⁹⁹ Ibid., p. 21.

⁴⁰⁰ Cfr. ibid., p. 80.

⁴⁰¹ Cfr. Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, p. 313.

⁴⁰² Cfr. ibid., p. 165. La cita de Martínez en: *La imagen, de La prensa*, 22 de mayo, 1977.

ese español elaborado a lo largo de los siglos como una estrategia de supervivencia en un español en ruptura total con la norma académica.⁴⁰³

Blas Puente Baldoceca advierte que en la novela existe una confrontación de dos discursos: el de la novela, que responde a la cultura popular, y el de la literatura culta u “oficial”, que responde a estratos sociales de la cultura dominante. Esta confrontación tiene la función de “socavar lingüística, narrativa e ideológicamente a la hegemonía de la literatura culta y oficial de la cultura dominante y, al mismo tiempo, reconstruir la voz silenciada y marginada de los discursos orales de la cultura popular”.⁴⁰⁴

Candelario Navarro ha sido considerado por la crítica como un personaje narrador que al apelar a la memoria se convierte en un informante de historias, cuentos, recuerdos, estas características permiten que exista una frontera tenue entre la narración y una visión etnográfica del personaje.⁴⁰⁵ Éste, como veremos más adelante, cumple la función de ser un narrador oral. Sus recuerdos y la forma en que éstos se estructuran en la novela se corresponden con las diferentes características de la oralidad como la cercanía del mundo vital, la homeostaticidad, la repetición, entre otras.

Por otra parte, se ha considerado que el tiempo en *Canto de sirena* tiene características similares a relatos medievales que contienen estructuras como la “caja china”⁴⁰⁶ ya que el tiempo no es cronológico, sino que una historia da pie a que se cuente otra sin importar si existe o no una temporalidad lineal. Algunos críticos como Juan Duchesne⁴⁰⁷ han considerado que el hecho de que la novela tenga una composición temporal no lineal, aunque tenga un relato de vida, hace que ésta se aleje del género etnográfico, como de las formas de la historiografía oral, sin embargo, como se verá en el análisis, considero que esta estructura temporal no lineal revela la inquietud del autor, Gregorio Martínez, de representar en el personaje la memoria que tiene un papel fundamental en la mediación oral, como también, otras características de ésta. Por esto,

⁴⁰³ Cfr. Aubes, Françoise, op. cit., nota 38, p. 4.

⁴⁰⁴ Puente Baldoceca, op. cit., nota 3, p. 332.

⁴⁰⁵ Cfr. Aubes, Françoise, op. cit., nota 38, p. 4.

⁴⁰⁶ Cfr. Vidal, Luis Fernando, op. cit., nota 85, p. 166.

⁴⁰⁷ Cfr. Duchesne, op. cit., nota 48, pp. 192 y 193.

repito con Luis Fernando Vidal que el tiempo tiene la función de vislumbrar a Candelario Navarro como un viejo solitario que rememora su vida desordenadamente.⁴⁰⁸

Blas Puente Baldoceca considera que existen varias voces en la novela, la primera responde al discurso del testimoniante, el discurso afroestizado de Candelario, y la segunda, a Gregorio Martínez, quien reflexiona a partir de la voz del protagonista.⁴⁰⁹ Ambas voces para el crítico se complementan. Coincido con el crítico, en la primera parte, sin embargo, la segunda voz responde, según mi criterio, a que el personaje, al no encontrarse por completo en una mediación oral primaria tiene características de la mediación letrada, como es la individualización en momentos reflexivos.

Se ha mencionado que existe un dualismo cultural en *Canto de sirena* de los negros con los blancos, la cultura dominante *versus* la cultura dominada. El crítico anterior, señala que existe un proyecto de transculturación hacia las comunidades negras donde se propicia el mestizaje. En defensa de estas culturas marginadas surge este tipo de literatura donde se ve la aparición de nuevos rasgos culturales de la negritud, en especial en el arte de narrar y en el discurso literario de raigambre popular, los cuales promueven la identidad y la liberación cultural, socavan el canon estético de la literatura de la cultura dominante,⁴¹⁰ y se encuentran íntimamente relacionados con la oralidad. Por ejemplo, en *Canto de sirena* la denuncia de la opresión respecto a los negros y las formas de defensa físicas y culturales manifestadas por Candelario Navarro, como depositario de la cultura oral, promueven la identidad afroestizada y la liberación de la cultura dominante; por otra parte, el lenguaje en que fue escrita la novela rompe con los cánones estéticos de la literatura de la cultura dominante, al transgredir la sintaxis tradicional buscando hacer una representación ficticia de la oralidad, además de que hace una revaloración de la lengua hablada por los sectores populares, en este caso, el afroestizado.

La oralidad aparece como una capacidad de creatividad lingüística por parte de la cultura popular en la novela.⁴¹¹ *Canto de sirena* contribuye a la realización de un nuevo lenguaje literario enraizado en las virtudes orales del habla y las estructuras del narrar popular que recrea la realidad latinoamericana mediante la reelaboración estética del

⁴⁰⁸ Cfr. Vidal, Luis Fernando, op. cit., nota 85, p. 166.

⁴⁰⁹ Cfr. Puente Baldoceca, Blas, op. cit., nota 3, p. 262.

⁴¹⁰ Cfr. *ibíd.*, p. 186.

⁴¹¹ Cfr. *ibíd.*, pp. 277 y 278.

habla y la sabiduría de los marginados.⁴¹² Juan Dúchesne considera que Gregorio Martínez reproduce la sintaxis y el léxico característico del discurso popular con un marcado efecto de oralidad, lo cual es logrado por el escritor con un alto número de redundancias, onomatopeyas, abrupciones, interjecciones y digresiones por asociación, además del léxico popular, que son características de la oralidad.⁴¹³

Se puede apreciar, en la novela, la preocupación de Gregorio Martínez sobre la dialéctica de la oralidad y la escritura; este conflicto que se deriva de ambas, encarna simbólicamente en el personaje.⁴¹⁴

En resumen, la ficcionalización de la oralidad en la novela, según la crítica, responde a la reconstrucción de la voz silenciada y marginada de la cultura afroperuana, representada por el personaje de Candelario Navarro, como una forma de reivindicación de la lengua, la cual es también una forma de transgresión del orden establecido por la literatura de la cultura dominante. Por otra parte, la representación del habla popular está vinculada a la oralidad tanto en su forma de expresión como en la memoria oral, que se relaciona en la estructura de la novela con el tiempo no lineal. Este tipo de literatura surge, también, como una forma de defensa frente al proceso de desculturación impuesto por la cultura dominante a la cultura afroperuana, en la que se da una apropiación de los rasgos culturales de la negritud, se promueve la identidad cultural y la liberación de la cultura. En el análisis pertinente se verá cómo las principales características de la oralidad tienen contacto directo con las particulares del protagonista en su forma de narrar o de recordar, en las actitudes y visión de mundo, y también cómo en él se encarna la dialéctica entre la oralidad y la escritura.

IV. Ficcionalización narrativa de la oralidad en *Canto de sirena*

La cultura afroperuana del Perú, ficcionalizada en la novela, pertenece a las comunidades predominantemente orales que, a pesar de haber tenido contacto con la mediación letrada, conservan la mentalidad de una cultura oral. El discurso oral, por lo tanto, constituye una base fundamental en su estructura social y cultural.

⁴¹² Cfr. *ibid.*, p. 224.

⁴¹³ Cfr. Dúchesne, Juan, *op. cit.*, nota 38, p. 194.

⁴¹⁴ Cfr. Puente Baldoceña, Blas, *op. cit.*, nota 3, p. 80.

La oralidad no se puede concebir únicamente como el predominio de una modalidad comunicacional o como un uso restringido de la memoria o como un atraso cultural, sino que la oralidad es una auténtica economía cultural, relativamente autónoma, que implica peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos peculiares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio, y ciertos productos culturales con características específicas que difieren en mayor o menor grado, pero de manera siempre significativa de sus equivalentes en culturas dominadas por la escritura, la imprenta o los medios electrónicos.⁴¹⁵

Entre las principales características que existen en la ficcionalización de *Canto de sirena* se encuentra el marcado efecto de oralidad en el texto. Sin embargo, la oralidad que se presenta en voz de Candelario Navarro es una oralidad parcial, ya que en él predomina la mentalidad oral sobre la letrada aunque haya tenido contacto con la última.

Los primeros elementos que anuncian, en la novela, la presencia de la ficcionalización de la oralidad son el título *Canto de sirena* y el epígrafe: "Esto no es una historia, es un canto: en octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas".⁴¹⁶

En el título, según Roland Forgues, la sirena en la mitología de la costa peruana representa un símbolo de libertad por excelencia "Si se ha dicho siempre que su canto era engañoso y perdía a quien lo escuchaba, es porque precisamente ese canto es un llamamiento a la liberación de los pueblos, porque va contra el orden establecido".⁴¹⁷ Sin embargo, es necesario agregar que éste también se puede relacionar con la ficcionalización de la oralidad en la novela asociada a la palabra "canto" y al "ritmo" de los relatos orales.

El epígrafe tiene la función de anunciar ciertas características como el contenido étnico y la oralidad. Marcone Flores señala que "La importancia de éste para el libro se encuentra en la propuesta de una poética asociada con el discurso oral que tiene múltiples consecuencias tanto para la imagen del informante y del autor".⁴¹⁸ El relato para el crítico no debe entenderse como una transcripción echa al pie de la letra ni como el relato fiel de

⁴¹⁵ Cfr. Pacheco, Carlos, op. cit., nota 166, p. 35.

⁴¹⁶ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 11.

⁴¹⁷ Roland, Forgues, *Perú, entre el desafío de la violencia y el sueño de lo posible*, Barcelona, Puvill, 1987, p. 91, citado por Puente Baldoceada, Blas, op. cit., nota 3, p. 231.

⁴¹⁸ Marcone, Jorge, op. cit., nota 186, p. 91.

unos hechos, sino que es la narrativización de la experiencia de Candelario Navarro a través del escritor.⁴¹⁹

La repetición o reproducción del discurso oral en la escritura es imposible en términos lingüísticos, lo que habitualmente aceptamos como la “repetición” de un discurso es una acción basada en “ciertas convenciones discursivas generales y en otras particularmente asociadas con ciertos géneros de escritura como el periodismo o la transcripción etnográfica”.⁴²⁰

Transcribir un discurso oral a la escritura implica que se atiendan las peculiaridades fonéticas y gramaticales que dependen de la imagen que quiere proyectar el autor de la actuación verbal del testigo. El discurso del informante es parafraseado pero buscando conservar, en lo posible, los rasgos dialectales o idiolectales del testigo.⁴²¹

En la creación de *Canto de sirena* Gregorio Martínez recoge el discurso de Candelario Navarro mediante ciertas entrevistas y es transmitido por el autor en la escritura con tanta fidelidad como es posible para conservar su autenticidad.

Existen determinados rasgos fónicos, léxicos y sintácticos que se pueden relacionar con el sustrato oral.⁴²² Entre los rasgos fónicos que imprimen fluidez oral al ritmo prosódico están las onomatopeyas: “que hasta enciende la mecha, ¡chas!, y entonces en adelante no hay, no existe sujetadero”,⁴²³ las exclamaciones: “vino la angina de mala entraña y lo jodió para siempre porque mansito y desprevenido lo agarró y ¡juácate! En un decir Jesús lo mandó para la otra”,⁴²⁴ y las interjecciones: “una vez que se llenó el buche, se limpió el pico en el suelo, ¡tras tras!, y se fue a retozar en un peñasco”,⁴²⁵ las aliteraciones vocálicas y consonánticas como en las siguientes frases “acero curado de pura”, “fierro corriente”, “estuviera escarbando en un vaciadero de basura”, “comino partido”,⁴²⁶ asonancias fonéticas, para crear en algunas ocasiones neologismos, y la puntuación fónica, en la que se eliminan los signos de puntuación para crear la ilusión de fluidez oral:

⁴¹⁹ Cfr. *idem*.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁴²¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 21, 28 y 50.

⁴²² Este tema únicamente lo menciono, ya que es uno de los que ha sido más investigados en la novela, entre los autores que lo mencionan se encuentran, Juan Dúchesne, Blas Puente Baldoceda y Jorge Marcone, en los respectivos libros citados con anterioridad.

⁴²³ Martínez, Gregorio, *op. cit.*, nota 1, p. 17.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 30.

“cuarentona ona y alcoholada un poco parduzca uzca alta eso sí y con buena anca la encontré que estaba amarrando ando su vaca en el carrizal de la lorna de Papagayo ayo y casi en juego le dije ije que se me hacía agua y me contestó aguadija ija y yo le digo verija pija y así empezó todo”.⁴²⁷ Finalmente, los rasgos sintácticos que se registran son la violación del orden regular de la sintaxis: “ella cerraba los ojos y yo la jabonaba suavcito, primero la espalda ancha y lechosa, después las nalgas, amasándoselas, metiendo mis manos en los pliegues de su entrepierna peluda, despacio, hasta que formaba una espuma abundante”,⁴²⁸ en esta cita la variación sintáctica se manifiesta en las modificaciones del verbo “jabonar” mediante los adverbios de modo “suavcito y despacio”, y las cláusulas subordinadas adverbiales de modo encabezadas por los gerundios “amasándoselas, metiendo”; la repetición de sintagmas sinónimos: “la manía de la escribidera, de llevar apunte”,⁴²⁹ la anáfora: “rumiando con rabia inagotable mi propia amargura cuyo origen no entiendo, porque nunca he comprendido de dónde me brota el desencanto”,⁴³⁰ las enumeraciones sinonímicas: “la ruina, el cataclismo”,⁴³¹ el polisíndeton: “el vicio y la testarudez y se avenían a la lectura”,⁴³² entre otros.

1. El narrador oral

La función que tiene Candelario en la novela es ser un personaje testigo narrador quien relata sus experiencias, reflexiones e historia de su pueblo. Desde las primeras líneas señala los papeles que manejará en la novela: “Esta dichosa villa que dicen que fue lugar de escarnio tenía y yo lo vide y me consta uno de los mejores vinos”.⁴³³ Al señalar Candelario “que dicen” existe una connotación de la memoria popular de su pueblo, transmitida a través de la oralidad la cual está rememorando. Su papel de testigo y narrador destaca cuando menciona “yo lo vide” y “me consta”; otros ejemplos los podemos encontrar en frases como “déjenme explicarles”, “les decía yo”, “que aquí dice”, entre otras.⁴³⁴ Candelario Navarro, como narrador oral, cuenta su historia, se convierte en una voz que

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 49.

⁴³² *Ibid.*, p. 48.

⁴³³ Cfr. Martínez, Gregorio, *op. cit.*, nota 1, p. 13.

⁴³⁴ Martínez, Gregorio, *op. cit.*, nota 1, p. 99.

habla también de sus raíces, basado en la cultura popular retoma la memoria para hablar de la identidad afroestiza.⁴³⁵

Además de estas funciones Candelario cumple otras como la comunicativa, en la que se dirige al escritor testimoniante, Gregorio Martínez, la cual se puede distinguir en expresiones como “no ves” que aparecen varias veces en el texto; la explicativa, en la que detalla el contexto geográfico y social en el que se desarrollan las acciones; y la evaluativa, en la que Candelario manifiesta la opinión de lo que narra.

El discurso de Candelario, ficcionalizado por Gregorio Martínez, tiene similitudes en la forma en que se articula con el pensamiento de condición oral como tender a ser acumulativo, redundante, conservador y tradicionalista, cercano al mundo vital, sitúa al hombre en un contexto de lucha, es empático y homeoestático.⁴³⁶

Una cultura oral tiende a ser acumulativa antes que subordinada.⁴³⁷

la dichosa villa que dicen que fue de escarnio y padecimiento gentes comedidas de paz y negocios porque yo las vide cómo venían río abajo con sus piaras de llamas trayendo toda clase de bastimientos comestibles especialmente quesos y cachipas y charqui y chuño y habas tostadas y maíz pelado con ceniza y al regreso se llevaban de acá odres de aguardiente y vino y sal y azúcar y género negro.⁴³⁸

Como se puede ver en la cita anterior, donde Candelario rememora la época de la esclavitud, la forma en que éste articula su discurso es mediante oraciones coordinadas y enumeraciones unidas mediante la conjunción “y”, además de que no existe una especial atención en la gramática y sintaxis que se realizaría en una condición escritural que considera que el uso de las oraciones subordinadas es preferible, ya que refleja madurez sintáctica.

El pensamiento oral tiende a ser redundante, copioso,⁴³⁹ es decir, que repite lo anteriormente dicho con las mismas palabras o con algo equivalente: “La plaza continuaba igual de árido y seco”,⁴⁴⁰ o, “mientras estaba sumido en un sueño pesado y profundo”,⁴⁴¹ o

⁴³⁵ Acerca de la función de los narradores orales cfr. Argueta, Jermán, op. cit., nota 366, p. 11.

⁴³⁶ Cfr. Ong, Walter J., op. cit., nota 371, pp. 44-52.

⁴³⁷ Cfr. ibíd., p. 44.

⁴³⁸ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 13 y 14.

⁴³⁹ Cfr. Ong, Walter J., op. cit., nota 371, p. 46.

⁴⁴⁰ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 16.

⁴⁴¹ Ibíd., p. 23.

“La manía de la escribidera, de llevar apunte”.⁴⁴² En las citas anteriores, se encuentran expresiones equivalentes como “árido” y “seco”; “pesado” y “profundo”; “escribidera” y “llevar apunte” que permiten observar esta redundancia característica de la oralidad.

Las culturas orales tienden a ser conservadoras y tradicionalistas,⁴⁴³ una y otra vez repiten a través de los siglos sus mitos, ritos y variantes de éstos. En *Canto de sirena* a través de la voz de Candelario se puede constatar cómo mitos y ritos que provienen de sus antepasados africanos, a pesar de la influencia transculturadora de la cultura dominante, se siguen conservando, como el mito de las dominaciones, el de la madre tierra, el del género, así como algunos ritos de fertilidad y la escritura de dios.⁴⁴⁴

El pensamiento oral es cercano al mundo vital, es decir, que conceptualiza y expresa en forma verbal todos sus conocimientos con referencia más o menos estrecha con el mundo vital humano.⁴⁴⁵ Cuando los pobladores ven el pasto en las lomas de Pongo, que es el único recurso de los pobres que no tienen tierras para alimentar a sus animales, comenta Candelario:

en cuanto vieron allá encima la mancha verde de pasto dijeron: ¿quién ha puesto ese pasto en el cerro?, entonces don Juan Garlázquez [...] aclaró con sabiduría que todo era obra de natura y que había que aprovechar esa bendición porque el tiempo no estaba para tener adornos en el cerro y entonces sin hablar más empezaron a arrear a sus animales en recua.⁴⁴⁶

El pasto en las lomas se relaciona de manera cercana al mundo vital humano no sólo por proveer alimento a los animales de los pobres, sino también, los habitantes, y Candelario⁴⁴⁷ lo ven como una bendición, es decir, como una hierofanía relacionada con una parte importante del mundo vital humano, el sagrado.

Otra característica del pensamiento oral es que al mantener incrustado el conocimiento en el mundo vital humano, la oralidad sitúa al hombre en un contexto de lucha:⁴⁴⁸ “Antes que sea tarde deberíamos juntarnos todos los que no tenemos a dónde caernos muertos y de un empujón arrimar a los cogotudos que se han hecho dueños de

⁴⁴² *Ibid.*, p. 58.

⁴⁴³ Cfr. Ong, Walter J., *op. cit.*, nota 371, p. 48.

⁴⁴⁴ Véase el apartado de religiosidad africana para los mitos y el apartado de erotismo sobre los rituales de fertilidad.

⁴⁴⁵ Cfr. Ong, Walter J., *op. cit.*, nota 371, p. 48.

⁴⁴⁶ Gregorio Martínez, *op. cit.*, nota 1, p. 21.

⁴⁴⁷ Véase el apartado de religiosidad africana.

⁴⁴⁸ Cfr. Ong, Walter J. Ong, *op. cit.*, nota 371, pp. 49 y 50.

cuanto hay en el mundo y decirles eso se acabó ahora a romperse el lomo para que aprendan a ganarse el bitute y que sus hijos les tengan respeto.⁴⁴⁹

Las culturas orales tienden a ser empáticas antes que objetivamente apartadas, es decir, que para ellas saber o aprender significa lograr una identificación comunitaria empática y estrecha con lo sabido.⁴⁵⁰ Para Candelario el viaje a la Luna no tiene tanto mérito como ha sido considerado porque los científicos se ocupan de cosas que en realidad no son prioritarias para la gente.⁴⁵¹

El día que vayan y hagan pueblo allá y pueda ir gente a vivir, entonces sí, me quito el sombrero, pero conforme veo ahora las cosas, no le encuentro mérito, porque yo estoy viendo a diario aquí en Coyungo, en Lacra, en Chiquerillo, en Tambo de Perro, en Estudiante, pura miseria, pura necesidad, negrito anémico, cholito llagoso, hombres tísicos que siguen lampeando para engordar a otros, no hay justicia, no hay justicia.⁴⁵²

Los científicos encuentran sus prioridades distantes a las necesidades de la gente, no la ayudan a salir de la miseria en la que viven, es decir, que no existe en ellas una relación directa con la comunidad: "En lugar de la diversidad de inventos inútiles que sólo sirven para matar gente y sembrar hambruna, deberían dedicarse a inventar comida aunque sea de la hierba que abunda por gusto en el monte".⁴⁵³

Las sociedades orales son también homeostáticas, es decir, que viven intensamente en un presente que guarda un equilibrio, desprendiéndose de los recuerdos que no tienen pertinencia actual.⁴⁵⁴ Esta característica se puede ver en la visión que tiene Candelario de la historia sagrada cristiana en los distintos elementos con los que no está de acuerdo, como la virginidad de María, que todas las razas humanas hayan surgido de ella, el fuego en el infierno, entre otros. Candelario rechaza estas concepciones ya que le son incoherentes, sin embargo, no deja de considerar a Jesús como el regente de la dominación actual. Esta concepción la preserva, ya que no se contrapone con su visión de mundo.⁴⁵⁵

La crítica también ha señalado que el discurso de Candelario se caracteriza por tener varias voces, algunos afirman que la primera pertenece al protagonista y se define por ser

⁴⁴⁹ Gregorio Martínez, op. cit., nota 1, p. 37.

⁴⁵⁰ Cfr. Ong, Walter J., op. cit., nota 371, pp. 49 y 50.

⁴⁵¹ Cfr. ibíd., p. 51.

⁴⁵² Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 144.

⁴⁵³ Ibíd., p. 145.

⁴⁵⁴ Cfr. Ong, Walter J., op. cit., nota 371, p. 52.

⁴⁵⁵ Véase el apartado de la religiosidad cristiana.

más coloquial: “La manteca misma que bota el chicharrón de burro es fina, medio celeste, con ese potaje nos hemos banquetesado en santo, en fiesta, que bajada de reyes, que la crucecita de mayo, que el bautizo de la muñeca”.⁴⁵⁶

La segunda, según la crítica⁴⁵⁷ pertenece a Gregorio Martínez quien en voz del personaje reflexiona acerca de las malas condiciones en que se encuentra el campesinado negro. Sin embargo, no considero que pertenezca únicamente a Gregorio Martínez; coincido con Juan Dúchesne en que es “una voz narrativa imaginada en la escritura que tiende a desprenderse del personaje”,⁴⁵⁸ pero que también, se encuentra basada en el testigo, Candelario Navarro, ya que, como se analizó con anterioridad, el pensamiento de una cultura oral se encuentra vinculado el conocimiento con el mundo vital humano en un contexto de lucha, además de que la experiencia de Candelario, a lo largo de su vida, lo ha hecho tener contacto con distintos sectores que tienen una mejor condición económica como los anticuarios, el gobierno y los terratenientes, entre otros, lo cual le permite hacer un análisis, en los últimos años de su vida de las condiciones extremas en las que vive él y campesinado negro, como se puede ver en las palabras con las que finaliza la novela:

Pero ahora el tiempo se ha ido, ha pasado por encima de nosotros como una mala sombra, y aquí, entre nosotros, ha quedado solamente la roña, la destrucción y la cantaleta del radio que sigue hablando de justicia, de sacrificio, eso es lo que ha quedado de ese entusiasmo montarás que nos brotó solito cuando nos amontonamos en el pampón de La Plaza a derribar los horcones con la campana. No quiero cerrar los ojos y por eso digo que no queda nada, desde aquí, desde estos troncos viejos carcomidos por la carcoma, yo veo que solo queda huella del desengaño, lo veo con claridad en el rencor que crece en los ojos de la gente que pasa en silencio, pateando las piedras, arrastrando pesadamente una decisión que tiene que reventar.⁴⁵⁹

También es necesario señalar, que el tono narrativo, melancólico y de rencor, no podría ser reflejado en el coloquialismo con el que narra Candelario comúnmente, ya que perdería credibilidad. La voz socarrona de Candelario se tiene que apagar en estos momentos para dar lugar a la voz de indignación causada por las pésimas condiciones en que vive la cultura afroperuana.

⁴⁵⁶ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 28.

⁴⁵⁷ Cfr. Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, pp. 273 y 274.

⁴⁵⁸ Dúchesne, Juan, op. cit., nota 38, p. 193.

⁴⁵⁹ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 153.

2. Visión del mundo en la oralidad

Entre una sociedad letrada y una sociedad oral existen muchas diferencias que radican no sólo en la forma en la que se comunican, sino que, también, la mediación que utilizan tiene influencia en su visión de mundo. La visión de mundo de la mediación oral es compartida por Candelario en sus reflexiones en diversos puntos en la novela.

El uso exclusivo o el predominio de la oralidad como instrumento de producción, difusión y preservación del conocimiento para la comunidad, como ya se ha mencionado, tiene implicaciones psicológicas, sociales, políticas y económicas, al punto de que incide en la formación de sistemas culturales peculiares diferentes de aquellos desarrollados bajo el influjo predominante de la escritura, la imprenta o la tecnología electrónica.⁴⁶⁰

Una comunidad oral manifiesta a través de sus relatos su sociolecto y su visión de mundo. Éstos permiten a la comunidad relacionar significantes y significados de los diversos aspectos de su cultura ya que la tradición oral proyecta las valoraciones positivas y negativas sobre los distintos procesos, hechos, actitudes y, con ello, modela las prácticas culturales de una comunidad.⁴⁶¹ Como se puede observar en la novela, algunos mitos regionales proyectan la visión de mundo del pueblo afroestizo:

Cundió el miedo. Más era el temor porque hacía veinte años efectivamente llovió un rescoldo que parecía que lo estaban aventando de algún horno. Esa maldición llegó por culpa de doña Inés Casalino, La Viuda, que se acostaba con el mayor de sus hijos [...] Miraban el toro negro dibujado en el cerro negro que domina Acari y les entraba un temblor en el cuerpo, a nosotros los muchachos, que al principio lo llevábamos todo a la risa, también [...] para nosotros el miedo era el toro negro que mugía día y noche.

En una cultura oral la fenomenología del sentido penetra profundamente en la experiencia que tienen los seres humanos de la existencia, la manera como se experimenta la palabra es siempre trascendental en la vida psíquica.⁴⁶² Candelario refiriéndose a la doctrina cristiana afirma: “la doctrina llega hasta aquí nomás, la realidad es otro cantar, nadie las confunde, ni el cura, él no espera milagro, menos todavía la voluntad de la gente,

⁴⁶⁰ Cfr. Pacheco, Carlos, op. cit., nota 166, p. 35.

⁴⁶¹ Castillo Rojas, Alma, “La tradición oral como medio de interpretación. Manipulación y sanción de otras manifestaciones culturales” en *Oralidad y cultura. La identidad, la memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994, p. 37.

⁴⁶² Cfr. Ong, Walter J., op. cit., nota 371, p. 76.

por eso cuando le piden que haga una misa, antes de comprometerse, advierte: vale tanto si es así y tanto más si es asá".⁴⁶³ Como se puede constatar, para el protagonista los milagros, no son más que palabrería, ya que existe una frontera entre la doctrina y la realidad, donde los milagros no tienen valor porque son mentiras; sin embargo, si recordamos el mito de la escritura de dios en la carcoma y en los testículos de algunos animales, es notorio que Candelario observa en esta hierofanía un principio importante que afecta su vida a pesar de que él no lo pueda descifrar.⁴⁶⁴ Para éste, la palabra tiene mucha importancia y debe ser congruente con lo que sucede. Los mitos cristianos, son cuestionables, ya que la palabra por lo general no concuerda con el sentido común y con la forma en que se manifiesta la naturaleza.

Una sociedad oral invierte mucho tiempo y esfuerzo en la definición y práctica de la comunidad, por lo tanto, los derechos tienden a ser comunales y no individuales; la individualidad es típica de la mediación letrada que tiene instituciones, donde sus principios están escritos en códigos, constituciones o los derechos humanos:⁴⁶⁵

Así era la mayoría de esos blancos mandones, presumían y hacían distinción, cholo, negro, para ellos no era gente, mejor dicho el pobre no era gente, ellos sí, por eso solos formaban su gremio, su sociedad, se enorgullecían de su supuesto linaje y para ello únicamente existía la decencia, la caballerosidad, los pobres éramos unos ordinarios que no teníamos cabida donde estaba la gente.⁴⁶⁶

Como se puede ver, Candelario señala la discriminación de que ha sido objeto el pueblo afro mestizo. Al denunciar este trato, permite constatar cómo los derechos de su pueblo han sido pisoteados y han sido sustituidos por derechos individuales, como los que poseen los blancos únicamente por ser blancos. Sin embargo, cuando Candelario se queja sobre esta discriminación no lo hace sólo para su propio beneficio sino también repara por su gente, los pobres. Una persona con mentalidad oral, como Candelario, manifiesta su idiosincrasia dentro y en relación con su comunidad.⁴⁶⁷

La cultura oral mantiene entre sus conocimientos los saberes sagrados en mitos, relatos, cuentos y leyendas, lo cual permite mantener unida a la comunidad y participar en

⁴⁶³ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 78.

⁴⁶⁴ *Ibíd.*, p. 24.

⁴⁶⁵ Cfr. Argueta, Jermán, op. cit., nota 366, p. 22.

⁴⁶⁶ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 137.

⁴⁶⁷ Cfr. Argueta, Jermán, op. cit., nota 366, p. 22

una cosmovisión semejante, la cohesión a partir de ello, permite compartir un aspecto de la identidad del grupo.⁴⁶⁸ Candelario preserva mitos africanos en los cuales se refleja la cosmovisión afroestiza que perdura en la costa sur peruana, ficcionalizada en la novela, lo cual permite observar al lector la identidad de este pueblo.

Por otra parte, también se puede ver el reflejo de la sabiduría popular que se transmite mediante la oralidad, por ejemplo, en la creencia de que los chinos son conocedores de las áreas culinarias o curanderos, como se demuestra su conocimiento de las víboras: "Los chinos así como se ve son cosa seria, [...] le sacan los colmillos con un alicante fino y luego la meten enterita con tripa y todo, en un frasco de aguardiente, entonces el que está tísico va y compra todos los días en la mañanita una copa de ese compuesto para sanar la tísiquez y efectivamente ya no se muere."⁴⁶⁹

En las sociedades orales la interacción directa de los individuos es predominante. Los miembros de una sociedad oral no conciben la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como una acción. Con ciertas condiciones, llegan a atribuirle una especial función preformativa, un poder efectivo de transformar la realidad que nombra, tanto en el interior como en el exterior del ser humano.⁴⁷⁰ Esto se puede ver claramente cuando Candelario utiliza la palabra para conquistar a las mujeres, él sabe que la palabra es un medio por el cual puede transformar su realidad y obtener lo que desea:

¿qué cuesta hablar?, claro que hay que darse el trabajo de acomodar las palabras, de dir apilándolas en orden, igualito que una ruma de ladrillos que no es la champa sino un trabajo que necesita cabeza y paciencia, así mismo, igual es, por eso yo dejaba de su cuenta los ladrillos y me ponía a esperarla con los cinco sentidos puestos en lo que iba a decirle.⁴⁷¹

Los muchachos han perdido parte de la enseñanza de sus antepasados, en este caso, la basada en las palabras, que bien utilizada puede ayudarles a conseguir lo que desean: "pero aquí veo que los muchachos no tienen palabra, les falta desenvoltura [...] porque a las mujeres les gusta que les calienten el oído [...] la malcrianza les ha pasmado el urdidero".⁴⁷²

⁴⁶⁸ Cfr. Rivera, Ligia, op. cit., nota 376, pp. 52, 55 y 56.

⁴⁶⁹ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 27.

⁴⁷⁰ Cfr. Pacheco, Carlos, op. cit., nota 166, p. 39.

⁴⁷¹ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 134.

⁴⁷² *Ibid.*, pp. 118 y 119.

La palabra para Candelario no es sólo una forma de comunicación, también es una forma en la que se puede cambiar el entorno, como en este caso, obtener el favor de alguna mujer.

Otra característica de una cultura oral tradicional es su tendencia hacia una actitud más conservadora que innovadora. Su corpus de conocimiento no es, por supuesto, una masa fija e invariable. Sino es más bien cautelosa de las transformaciones y los experimentos. Su héroe cultural característico es el anciano sabio que representa la memoria colectiva oficial. La tradición se sacraliza para protegerse, para perpetuarse:⁴⁷³

porque toda relación debe tener un significado, una explicación, como cuando veo que aparece el chiringo y escucho a decir a la gente que dice que ya no tarda en llegar el agua nueva, y entonces yo no sé, hasta que viene un viejo y rapidito me saca de dudas, en menos de lo que demoro para acomodarme y escucharlo ya me sacó de la ignorancia: ¡cómo carajo!, me dirá, ¿no sabes que esa calor que brota de la tierra cuando ya se acerca el agua nueva hace salir de sus madrigueras a los chiringos?, y efectivamente tiene razón, solo que unos tenemos la cabeza únicamente para criar piojos.⁴⁷⁴

El valor que es otorgado al testimonio oral es muy significativo ya que de éste depende el futuro de la comunidad, al preservar el conocimiento, la historia, el modo de vida y las tradiciones,⁴⁷⁵ como se puede observar, el valor que da Candelario al discurso del viejo es importante ya que en él se conserva una parte importante de la tradición de su pueblo, incluso al compararse con el anciano considera que es inferior a él en conocimiento, lo cual demuestra al decir que su cabeza sólo sirve para sacar piojos.

3. Memoria y estructura

Una cultura oral retiene y recobra el pensamiento a partir de la memoria. Ésta en *Canto de sirena* es un factor indispensable, ya que Candelario Navarro es caracterizado por Gregorio Martínez como un viejo cercano a los 82 años que rememora su vida y la de sus congéneres, así como los procesos económicos y sociales por los que ha pasado la costa sur peruana.

En la mediación oral para lograr que la memoria se preserve en un grupo social es necesario que ésta sea presencial, es decir, que la comunicación se dé con otro u otros

⁴⁷³ Cfr. Pacheco, Carlos, op. cit., nota 166, pp. 41 y 42.

⁴⁷⁴ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 78 y 79.

⁴⁷⁵ Cfr. Pacheco, Carlos, op. cit., nota 166, p. 41.

individuos, ya que es imposible que pueda ocurrir a distancia.⁴⁷⁶ Un ejemplo de este rasgo en la ficcionalización de la novela se da cuando Candelario marca constantemente su presencia como testigo y como aquel que enuncia la historia a otro, es decir, que se conserva en la ficcionalización el registro del diálogo que manejó con Gregorio Martínez durante las entrevistas, en frases como “no ves”.

Las situaciones del habla son variadas y diversas, tanto como el horizonte de la acción social para el cual el lenguaje es un medio. De entre todas las situaciones hay un tipo que se caracteriza por su valor ritual simbólico, la acción verbal de la memoria, del recuerdo, de la intención de vencer el tiempo, de recuperar lo irrecuperable, de alcanzar lo perdido por medios accesibles a las pruebas de sentido.⁴⁷⁷ Candelario como protagonista vence el tiempo mediante su memoria, recupera su historia y la historia de la costa sur peruana, así como mitos de sus antepasados, sus concepciones y visión de mundo. Los recuerdos de Candelario no se prestan sólo para contar una historia de vida, sino también aborda temas que son fundamentales en la concepción que éste, como representante de la cultura afromestiza, tiene del mundo: habla de la visión sacralizada que tiene del mundo en mitos, rituales y también manifiesta cómo la gente afromestiza ha cambiado sus antiguas tradiciones culturales por influencia de la cultura dominante.

En el lenguaje oral se conjugan anticipación y memoria, expectación y adivinación, evocación y reconstrucción.⁴⁷⁸ Entre los rasgos que Candelario conserva del lenguaje oral, se pueden ver diversas características que se asocian con la estructura, en *Canto de sirena*. Como se puede observar en uno de los temas recurrentes en la novela, la historia de Coyungo, es retomada varias veces a lo largo del relato y con distintas connotaciones. En ésta se puede apreciar cómo en el tiempo no lineal se funden varias de las características del lenguaje oral. Al principio de la novela, cuando Candelario rememora a Coyungo, anticipa algunas cosas: “El año 46 que ahora se me hace una bola de ceniza en la garganta, llegué a Coyungo, ¡Coyuuuugo!, como se dice, solo, solito y mi alma [...] Vine a huaquear a desenterrar de la tierra lo que mi madre no había puesto ahí”.⁴⁷⁹ Candelario anticipa con la

⁴⁷⁶ Cfr. Argueta, Jermán, op. cit., nota 366, p. 22.

⁴⁷⁷ Cfr. Galindo, Jesús, op. cit., nota 367, p. 42.

⁴⁷⁸ Cfr. Mier, Raymundo, op. cit., nota 389, pp. 68 y 69.

⁴⁷⁹ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 15.

“bola de ceniza en la garganta” que regresa a Coyungo con algún malestar y anuncia también el oficio de la huaquería, episodios que a lo largo de la lectura se irán descifrando.

El hecho de que Candelario retome la historia de Coyungo y su propia historia fragmentariamente, va creando en el lector cierta expectación ante lo leído y que éste haga un juego de adivinación sobre lo que deparará en la narración. Es decir, que Candelario al evocar su pasado fragmentariamente reconstruye su historia y la historia de Coyungo, entre otras, pero también alude al otro, al pueblo afro mestizo y a las condiciones en las que han vivido como se ha visto a lo largo del análisis.

El orden en que los parlamentos, como menciona Jorge Marcone, han sido dispuestos en el texto no es cronológico, sino que sugieren algunas veces el orden en que las enunciaciones se llevan a cabo y, en otras ocasiones, una disposición poética introducida por el autor. Esta organización, común en la narración oral, rechaza estructura lineal de las narraciones escritas presente en otras novelas testimoniales y se encuentra también en el discurso mismo de Candelario. Lo relatado unifica en estas imágenes dispersas la cotidianidad del personaje central. En el texto existe la intención de que el lector construya la vida, el modo de existencia y la imagen de la realidad del personaje Candelario Navarro.⁴⁸⁰

Lo contado en la narración oral está siempre orientado al estremecimiento, a la sorpresa, pero éste no surge de la novedad, del episodio extravagante, del sacudimiento de lo inaudito, sino del estremecimiento ante la fuerza de la memoria y la fuerza de su capacidad de reinvencción de la experiencia pasada.⁴⁸¹ La historia de Coyungo, entre otras, tiene esta característica, Candelario desde su llegada con el Volantecacas hasta su regreso va completando cierta parte de la historia para configurar el relato cabal de Coyungo. Es decir, que el relato de la vida de Candelario aparece fraccionado en episodios de orden aleatorio que ofrecen uno que otro indicio conducente a una interpretación temporal posterior por parte del lector que a la larga completará la historia.⁴⁸² Esta forma narrativa creada por Gregorio Martínez tiene también la función de reflejar la mentalidad oral.

⁴⁸⁰ Cfr. Marcone, Jorge, op. cit., nota 186, p. 93.

⁴⁸¹ Cfr. Mier, Raymundo, op. cit., nota 389, p. 74

⁴⁸² Cfr. Marcone, Jorge, op. cit., nota 186, pp. 92 y 93.

4. Oralidad y escritura. El dualismo negro-blanco en el lenguaje

La principal característica del mundo de Candelario Navarro, revelado a través de *Canto de sirena*, es que no es un estado primitivo del mundo moderno sino que se constituye en el sincretismo de éste con otras tradiciones culturales.⁴⁸³ Suceso que se ve también reflejado en concatenación de la mediación oral y la letrada; el hecho de que una sociedad tenga una mediación predominante, como se mencionó anteriormente, no excluye que tenga procesos o momentos que se puedan identificar con otra mediación. Como se puede constatar en la novela, Candelario, a pesar de que su mentalidad sea predominantemente oral, tiene un contacto importante con la escritura. En él se manifiesta el proceso de transculturación que sufre el sector afroestizo de la mediación escritural.

La oralidad aparece en la novela como una experiencia sociocultural étnica afroestiza al reivindicar la voz de este sector popular, pero también narra los conflictos que existen por la influencia de la mediación escrita, así como los cambios que se empiezan a gestar en la mentalidad del pueblo afroestizo, representado por Candelario, a partir de este contacto.

En Candelario se encarna y amalgama el conflicto que existe entre la escritura y la oralidad. Es caracterizado como un personaje que sufre una fascinación por la escritura, los libros y las bibliotecas. Busca descifrar la escritura de dios en los troncos y las criadillas, lleva un cuaderno de notas, busca los libros con que se educó en la juventud, reconoce la legalidad de los documentos escritos y considera la escritura como un medio de imponer orden y coherencia a un mundo caótico y confuso.

Candelario explora las posibilidades de la escritura en "Diario de viajes".⁴⁸⁴ El propósito de la escritura en el personaje es llevar el registro de sus prácticas amorosas: "llevo nota del goce carnal, un apunte minucioso de todas las mujeres que se avienen al entrevero y se acuestan conmigo".⁴⁸⁵ Este testimonio estaba escrito en muchos cuadernillos, sin embargo, han sufrido distintas desgracias por las cuales los ha perdido y sólo conserva uno:

Mi primer cuaderno lo echó a la candela mi mujer en el año 28. Otro se quemó en Manchaverde donde estuve quemando carbón [...] Otro lo quemé yo mismo en un arranque

⁴⁸³ Cfr. *ibid.*, p. 98.

⁴⁸⁴ Martínez, Gregorio, *op. cit.*, nota 1, pp. 58-63.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 59.

de cólera para ver si les ardía el culo a las mujeres que estaban allí sentadas [...] A este que es el único que me queda le arranqué varias páginas porque la gringa María Gu tenía que limpiarse el trasero y solamente había hoja y piedra de higuera, pero para muestra es suficiente.⁴⁸⁶

El espacio de la escritura para Candelario es el de la intimidad individual: “cuando la gente me pregunta, ¿qué anota allí que todos los días lo vemos escribiendo?, yo les digo, ah, aquí llevo la cuenta de los viajes de agua que me trae Facundo”.⁴⁸⁷ Candelario no está interesado en que sus cuadernillos pasen a la posteridad ni que la gente conozca su obra, sino que para él son una forma de desfogar sus sentimientos:

tengo la impresión, que escribiendo a uno se le desatan las ideas que tiene en la cabeza bien amarradas, formando un embrollo con mil nudos que estando en ese retén forzoso cualquier rato revientan y de ese alboroto le brota a uno la chifladura, de manera que es más positivo que tengan un desfogadero.⁴⁸⁸

La escritura personal para Candelario no tiene la función de preservar la memoria como ocurre en la mediación letrada. Para Candelario es una forma en que desahoga sus malestares. Escribir para él es un modo de ordenar la confusión reinante en el cerebro humano que si no se libera mediante la escritura puede conducir a la locura.

Los textos de Candelario no se acomodan a su discurso interior sino que sigue el modelo del lenguaje formulaico de los registros legales o los atestados policiales a través de los cuales se da testimonio; a pesar de esta vinculación a un modo de escritura particular, la de Candelario se aparta de las convenciones generales de escritura y se vuelve una composición musical que se organiza de acuerdo a un patrón rítmico.⁴⁸⁹ “Erlinda Moyano A. Ojona ona y alta [...] y para mayor garantía Pongo mi firma y mi rúbrica como testimonio y fe”.⁴⁹⁰ La escritura de Candelario Navarro, sigue el modelo de la escritura que maneja Gregorio Martínez, combina el género testimonial con estrategias discursivas orales.⁴⁹¹

El proceso a través del cual Candelario va aprendiendo de otros mundos exóticos y fascinantes, a través de sus lecturas, y el valor que le atribuye a ciertos textos, como al libro

⁴⁸⁶ Ídem.

⁴⁸⁷ Ídem.

⁴⁸⁸ Ídem.

⁴⁸⁹ Cfr. Marcone, Jorge, op. cit., nota 186, p. 90.

⁴⁹⁰ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 60.

⁴⁹¹ Cfr. Marcone, Jorge, op. cit., nota 186, p. 91.

de urbanidad de Luis Astete o el rezo en quechua con letras pergamino: “De ese autor es que ahora necesito tener ahora sus escrituras. Me acuerdo que en sus libros todo aparecía con su dicho y su antedicho [...] Ese contrapunteo me despertaba algo que yo tenía adentro dormido [...] para no cometer más burradas y convencer a tanto porfiado, quiero conseguir esos libros”,⁴⁹² reproduce inversamente y parodia, el comportamiento occidental de tratar de comprender una cultura oral desde otra fundamentalmente letrada. Candelario busca con desesperación sus libros favoritos:⁴⁹³ “yo necesito la antigua, de ese Luis Astete, pago aunque sea mil soles por una urbanidad de Astete y encima otros mil por un catecismo de rezo en quechua, vendo mi mula y pago, así me quede en pie y sin nada de comer”.⁴⁹⁴

La fascinación de Candelario por las bibliotecas y los libros, permite observar también cómo los valores de éste entran en un proceso de neoculturación, donde el protagonista, coloca valores de la cultura a la que pertenece en elementos de la cultura dominante, como los libros cuyos contenidos, antes solamente correspondían a la oralidad. Por ejemplo, la sacralidad de la palabra, encontrada en los libros por Candelario, se relaciona con un mito originario de la cultura ancestral africana, el mito de las dominaciones:

desde el Arca y mucho más atrás todavía, tiene sus principios en los libros y en la historia está escrito y allí explica, paso a paso, cómo es que ha sido el mundo, la creación, desde sus orígenes hasta la actualidad de hoy día que estamos aquí, viviendo, pisando este suelo, lo malo es que una vida no alcanza para revisarlo todo, ni diez vidas tampoco, ni cien.⁴⁹⁵

Como se puede observar, para Candelario el mito de las dominaciones dentro de su visión de mundo se explica no sólo desde la oralidad y su pensamiento, sino que encuentra también lugar en la mediación letrada, en los libros.

Por otra parte, la mediación letrada, al promover el registro y la memoria sobre códigos fijos, hace que el control aumente como posibilidad y como hecho, al tiempo que el lenguaje se forma como un instrumento superior de dominio, forma sofisticada y necesaria

⁴⁹² Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 48 y 49.

⁴⁹³ Cf. Marcone, Jorge, op. cit., nota 186, p. 99.

⁴⁹⁴ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, p. 45.

⁴⁹⁵ Ídem.

del poder.⁴⁹⁶ Suceso ficcionalizado en la novela en la “partida” de nacimiento de Candelario.

El problema con que se encuentra Candelario y la mediación escrita se da con su nombre, como afirma Marcone, el mundo de la escritura siempre será incapaz de entender al otro si insiste en tomarlo todo “al pie de la letra”:⁴⁹⁷

Ellos fueron así, tanto mi padre, don Manuel Ramos, que así era como yo lo llamaba, don, por respeto, como mi madre, doña María Ester. Ella era Arenaza y mi padre Navarro, Ramos era sólo su segundo nombre porque había nacido un Domingo de Ramos, y como los viejos de antes eran pegados al santoral, a la doctrina, lo bautizaron Ramos, después con los años, la ignorancia de los señores que me empadronaron para la reforma vino a confundirme la vida, a amargarme la existencia, de la noche a la mañana salieron con que yo no era Navarro sino Ramos, déjenme explicarles, les decía yo, pero ellos se cerraban y querían anular todos mis papeles, se mataban con que aquí dice, carajo, y tenía que decir porque así lo bautizaron a él, a mi padre. Si no les meto el ajo no se les enderezaba el entendimiento, luego después les hice comprender pucho por pucho que mi padre era Ramos de nombre, no de apellido.⁴⁹⁸

El pasaje, con tono humorístico, sirve para denunciar las consecuencias del poder y control de la mediación escrita en manos de unos cuantos —la cultura dominante—, que se aprovechan de aquellos que no tienen la partida de nacimiento, el registro por escrito de su identidad y existencia. Este poder se ve reflejado en la discriminación hacia los pobres:

Ahora que tengo mi partida estoy más tranquilo, me he quitado un peso de encima, una preocupación que desde muchacho me tenía jodido, claro que siempre yo decía, sí, tengo, está guardada en mi casa, no ves que yo ya sabía qué le pasaba al que cojudamente dice, no tengo, me he venido chiquito de mi tierra, no tener un documento era motivo suficiente para que lo trataran a uno como si fuera un estropajo, esa orden que hay aquí, hay también más y siempre sirve para joder al pobre, al humilde, por eso muchacho todavía fui donde el Mono Zender que era el amanuense de un capitán y le dije, señor, quiero una libreta de conserito, aquí está la plata, apenas vio la plata me dice, dame tu partida, le digo que no tengo, pero que sé la fecha de mi nacimiento y todos mis datos, me mira así, cojudo, me dice, y se para rascándose los sobacos, tienes que traer tu partida.⁴⁹⁹

La dialéctica que es manejada por Candelario a lo largo de la novela entre la oralidad y la escritura responde a la preocupación de Gregorio Martínez por ésta y se

⁴⁹⁶ Cfr. Galindo, Jesús, op. cit., nota 367, p. 43

⁴⁹⁷ Cfr. Marcone, Jorge, op. cit., nota 186, p. 99.

⁴⁹⁸ Martínez, Gregorio, op. cit., nota 1, pp. 50 y 51.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, pp. 148 y 149.

encarna simbólicamente en el personaje,⁵⁰⁰ pero también es una forma en la que el autor refleja el conflicto que existe en el proceso de desculturación por parte de la mediación escrita sobre la cultura predominantemente oral afroperuana.

En resumen, el predominio de la oralidad y el coloquialismo en *Canto de sirena* resulta un instrumento ideológico estético de Gregorio Martínez, que en su propuesta, muestra una literatura popular opuesta a la literatura que representa a los intereses de la cultura dominante peruana.⁵⁰¹ La lengua aparece en la novela como la manifestación subversiva de la cultura relegada, la cultura afroperuana. Gregorio Martínez rehabilita un español elaborado a lo largo de los siglos como una estrategia de supervivencia, lleno de neologismos, arcaizante, deformado, en ruptura total con la lengua académica.⁵⁰²

La transgresión en el habla de Candelario no es solamente una mera reproducción estética de la lengua oral de los sectores sociales populares y marginados, sino que se logra a través de la ruptura de las normas tradicionales del lenguaje establecidas por la clase dominante que controla la cultura. En el discurso éstas se ven en la violación de la sintaxis convencional, la incorporación de arcaísmos y neologismos, la deformación fonética y semántica de ciertas palabras, los juegos de grafía y puntuación, entre otros.⁵⁰³

Estas rupturas de las normas lingüísticas, implican también una transgresión del orden establecido.⁵⁰⁴ Reconstruyen una realidad en la que el lector se confronta con una visión de la otredad, la cual expresa la inagotable riqueza de la cultura popular tanto en su visión de mundo como en su lengua.

⁵⁰⁰ Cfr. Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, p. 280.

⁵⁰¹ Cfr. *Ibid.*, pp. 224 y 225.

⁵⁰² Cfr. Aube, op. cit., nota 38, p. 4.

⁵⁰³ Cfr. Puente Baldoceña, Blas, op. cit., nota 3, p. 252.

⁵⁰⁴ Cfr. *idem.*

Conclusiones

La frase: “El aullido de las zorras en celo que vagan sin descanso en las noches de octubre no deja escuchar el canto de las sirenas que brota de la mar”,⁵⁰⁵ tomada del epílogo con que cierra la obra, nos deja apreciar cómo la visión de mundo popular permanece y continúa en la cultura afrorestiza, la cual ficcionalizada en la novela, permite que en sus relatos se hable de la “otredad”, del mundo de los marginados que se escapa de la cotidianidad del mundo letrado y académico. Los afrorestizos representados en la novela por Candelario Navarro, narran su historia, los procesos socioeconómicos por los que han tenido que pasar, pero más allá de esto, permiten que el lector se adentre en su visión de mundo, en sus costumbres, tradiciones culturales, reflexiones e inquietudes.

A lo largo del análisis pude demostrar la primera hipótesis en la que sostengo que la novela, *Canto de sirena*, tiene relación directa con el referente afrorestizo, es decir, con una estructura colectiva, a la cual pertenecen tanto el autor, Gregorio Martínez, como Candelario Navarro, testigo-protagonista. Al relacionarse la novela con dicha estructura, ésta refleja en la ficcionalización el proceso de transculturación que ha existido entre la cultura dominante blanca y la cultura negra. En este proceso, como se señaló, los valores culturales se encuentran en constante pugna, tanto en los caracteres africanos de la cultura originaria como en los caracteres españoles impuestos, dando como resultado la cultura afrorestiza que toma valores de ambas, pero concede un mayor peso a los elementos de sus ancestros africanos.

Por otra parte, la segunda hipótesis también fue demostrada, ya que en la oralidad se puede observar cómo en la cultura afrorestiza (estructura colectiva ficcionalizada en la novela) se da un mayor peso a los valores de los ancestros africanos. Sin embargo, en el proceso de transculturación que sufren los afrorestizos se empieza a ver la influencia de la cultura escrita, encarnándose este conflicto en Candelario Navarro, protagonista de la novela.

Con relación a la religiosidad en *Canto de sirena* vemos cómo, en el proceso de transculturación, entran en pugna los valores religiosos ancestrales africanos con los valores religiosos cristianos. En este conflicto, los valores africanos trascienden en la visión de

⁵⁰⁵ Gregorio Martínez, op. cit., nota 1, p. 159.

Candelario Navarro, representante de la cultura afroestiza en la novela, a pesar del proceso de transculturación, como una forma de resistencia, e incluso, pueden ser considerados como una transgresión de los valores impuestos por la cultura dominante.

La huaquería, actividad en que participa el personaje, es un tema que Candelario Navarro aprovecha para denunciar la corrupción y tráfico de "huacos" (piezas precolombinas). No obstante, el oficio de huaquero para Candelario Navarro, resulta una forma en la que amplía su cosmovisión, al vincular los nuevos conocimientos que adquiere con el arqueólogo Julio C. Tello a concepciones que hereda de sus ancestros africanos, y finalmente, el contacto con él le permite tener un mayor acercamiento a los libros y a la escritura. Por otro lado, es una forma en la cual el protagonista hace una revaloración de una parte del proceso histórico del Perú, el de la cultura indígena, como un rescate de la memoria histórica y las tradiciones andinas no ajenas a la heterogénea realidad peruana.

La ficcionalización del erotismo en la novela, con Candelario Navarro, es una forma de resistencia de la cultura afroestiza, donde en contraposición con la moral cristiana de la cultura dominante, existe una valoración de la sexualidad y el erotismo muy distinta, ya que ésta es concebida como algo natural e incluso se encuentra vinculada a principios religiosos heredados de sus ancestros africanos. Sin embargo, esta visión al sufrir el proceso de transculturación ha ido perdiendo sus características y, cada vez, se irá asimilando más a las concepciones cristianas, tal como observa Candelario Navarro en los jóvenes. El erotismo y la sexualidad son también una forma de transgresión de los valores morales cristianos de la cultura dominante en la que también se hace una denuncia de las atrocidades que cometen los blancos con los afroestizos por considerarse superiores.

A través del humor, el personaje Candelario Navarro, denuncia algunos atropellos ocasionados por los individuos de la cultura dominante como el mal trato por considerarlos inferiores; es una forma de resistencia cultural de los marginados, que se manifiesta en distintos temas como la sexualidad, la religiosidad, la alimentación, y es, también, una forma de transgresión de los cánones morales impuestos por la cultura dominante en la novela.

Candelario Navarro es un personaje testigo narrador que relata los acontecimientos, su historia, la historia del pueblo afroestizo, visión de mundo y el contexto histórico. Las voces del protagonista responden, en un primer momento a una voz coloquial que imita a

un testigo, en un segundo plano es una voz que reflexiona sobre sus condiciones sociales y las del pueblo afroestizo, creada por Gregorio Martínez y está basada en un testigo.

La ficcionalización de la oralidad en la novela no responde sólo a la imitación de la lengua hablada de Candelario Navarro (lograda con distintos recursos estilísticos), sino que también se vincula con la mentalidad o pensamiento de una cultura oral.

La memoria oral, en *Canto de sirena*, no sólo es una forma en la que rememora Candelario Navarro, sino que está asociada con la transfiguración de los acontecimientos y la estructura de la novela, es decir, que el autor construye el tiempo no lineal en la novela con el fin de que ésta se relacione con la forma y características con las que se conserva el conocimiento, las tradiciones, la visión de mundo, la historia, entre otros, en las culturas orales.

En el proceso de transculturación reflejado en la novela, se puede ver cómo la cultura afroestiza, representada por Candelario Navarro, tradicionalmente oral, comienza a tener un contacto importante con la mediación escrita, sin embargo, todavía encarna valores que pueden ser considerados orales.

A pesar de que *Canto de sirena* es una de las novelas más representativas de la cultura afroestiza en el Perú, los estudios que se han realizado en torno a ésta son escasos en comparación con otras obras que abordan temas afines. Es el caso, por ejemplo, de las culturas indígenas; ambas temáticas, tienen la misma importancia dentro de la literatura, a pesar de que la población negra en Latinoamérica sea mucho menor.

Entre los temas que faltan por abordar en el estudio de *Canto de sirena* se encuentran: la musicalidad del texto, la problemática de las relaciones de poder, la identidad, la ideología de Gregorio Martínez, la función de los personajes femeninos, los tipos de humor manejados en la novela, entre otros.

Finalmente, es preciso señalar que se debe incrementar la difusión de *Canto de sirena* ya que es poco conocida fuera de su país de origen, el Perú. La novela por sus características es representante fidedigna de cierto sector de la población peruana, el afroestizo, que junto con la multiplicidad de comunidades existentes en nuestro continente, han conformado la identidad latinoamericana a partir de las distintas manifestaciones de nuestras razas, visiones de mundo y expresiones culturales, tan distintas

y a la vez afines, debido a los distintos procesos sociales, políticos y económicos por los que han tenido que pasar en cada país.

México, D. F, marzo de 2005.

Bibliografía

- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, *El proceso de aculturación*, México, UNAM, 1957.
- AGUIRRE GAMIO, Hernando, *El proceso peruano. Cómo, por qué, hacia dónde*. México, Ediciones El Caballito, 1974.
- ARGUETA, Jermán, "Las pulsaciones de la oralidad. De cuenteros, escritores, encantamientos y otras variaciones. La espera del siglo XXI" en *Oralidad y cultura. La identidad, la memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994.
- ARIAS, Juan Jesús, *Mito, sentido y significado de la vida*, México, Anagrama, 1998.
- BARTHES, Roland, *et al.*, "El estructuralismo genético en sociología de la literatura", *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, España, Gregorio Martínez Roca, 1969.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets Editores, México, 1997.
- BORRICAUD, François, *Poder y sociedad en el Perú contemporáneo*, Buenos Aires, Sur, 1967.
- PORRAS BERRENECHEA, Raúl, *Mito, tradición e historia del Perú*, 3ª ed., Lima, UNMSM, 973.
- CASTILLO ROJAS, Alma Yolanda, "La tradición oral como medio de interpretación. Manipulación y sanción de otras manifestaciones culturales" en *Oralidad y cultura. La identidad, la memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994.
- COLOMBRES, Adolfo, *La colonización cultural de la América Indígena*, 3ª edición, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1991.
- CORNEJO POLAR, Antonio, *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de estudios y publicaciones, 1989.
- , "Literatura peruana, totalidad contradictoria", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año IX, Lima, 2º semestre, 1983, pp. 37-50.
- CUCHE, Denys, *Poder blanco y resistencia negra en el Perú*, Lima, Instituto Nacional de la Cultura, 1975.
- CLIFFORD, Reginald, "La mediación crítica" en *Oralidad y cultura. La identidad, la*

- memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994.
- CROS, Edmond, *Literatura, ideología y sociedad*, España, Gredos, 1986.
- DÍAZ CABALLERO, Jesús, "La transculturación en la novela regionalista: el caso sur andino peruano y la obra de Arguedas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIII, no. 25, Lima, 1er semestre de 1987, pp. 155-172.
- DÚCHENSE, Juan, "Etnopoética y estrategias discursivas en Canto de Sirena", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año X, no. 20, Lima, 2º semestre 1984.
- ELIADE, Mircea, *La búsqueda*, Argentina, Magápolis, 1971.
- , *Lo sagrado y lo profano*, 2ª ed., Madrid, Guadarrama, 1973.
- , *Tratado de historia de las religiones*, 3ª ed., México, Era, 1979.
- ESCARPIT, Robert, *Sociología de la literatura*, Argentina, Los libros del Mirasol, 1962.
- ESCOBAR M., Gabriel, *Organización social y cultural del sur del Perú*, México, Instituto indigenista interamericano, 1967.
- FORGUES, Roland, *Perú, entre el desafío de la violencia y el sueño de lo posible*, Barcelona, Pullvill, 1987
- FREUD, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- GALINDO CÁCERES, Jesús, "Expresión. Memoria y reconstrucción reflexiva." en *Oralidad y cultura. La identidad, la memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994.
- GOLDMANN, Lucien, *Para una sociología de la novela*, 2ª ed., Madrid, Ayuso, 1975.
- JESI, Furio, *Mito*, Barcelona, Labor, 1976.
- KIRK, G. S., *El mito, su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona, Barral Editores, 1973.
- KOLAKOWSKI, Leszec, *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1973.
- LIENHARD, Martín, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América latina (1942-1988)*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1990.
- LOCKHART, James, *El mundo hispanoperuano*, México, FCE, 1982.
- MARCONE FLORES, Jorge, *La oralidad y discurso oral en "Canto de sirena"*, "El hablado" y "La última mudanza de Felipe Carrillo", Texas, Austin Texas University, 1993.

- , *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- MARCHI, Luigi de, *De la crisis de la sexofobia a la reforma sexual*, Buenos Aires, Editores Helios, 1961.
- MARIÁTEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Era, 1979.
- MARTÍNEZ, Gregorio, *Canto de sirena*, 2ª ed., Perú, Mosca Azul Editores, 1979.
- MATOS MAR, José, *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*, 6ª ed., Perú, Instituto de estudios peruanos, 1987.
- MIER, Raymundo, "El apego a lo efímero. Estética de la creación verbal" en *Oralidad y cultura. La identidad, la memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994.
- MUNTU JANHEINZ, Jahn, *Las culturas neoafricanas*, México, FCE, 1963.
- NÚÑEZ, Estuardo, *La imagen del mundo en la literatura peruana*, México, FCE, 1971.
- ONG, Walter J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, F.C.E., 1996.
- ORTEGA, Julio, *La cultura peruana. Experiencia y conciencia*, México, FCE, 1978.
- PACHECO, Carlos, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, La casa de Bello, 1992.
- , "Trastierra y oralidad en la fioción de los transculturadores", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XV, no. 29, Lima, 1er semestre de 1989; pp. 25-38.
- PUENTE BALDOCEDA, Blas, *Narrativa, lenguaje e ideología en la literatura neoindigenista y la literatura de la negritud del Perú: Manuel Scorza y Gregorio Martínez*, Texas, Austin Texas University, 1989.
- PORRAS BERRENECHEA, Raúl, *Mito, tradición e historia del Perú*, 3ª ed., Lima, UNMSM, Retablo de papel, 1973.
- RALUY POUDEVIDA, Antonio, *Diccionario Porrúa de la Lengua Española*, 20ª ed., México, Porrúa, 1981.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- REYES, Graciela, *Polifonía textual: la citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.
- RIVERA DOMÍNGUEZ, Ligia "La transmisión del saber sagrado a través de la oralidad" en

- Oralidad y cultura. La identidad, la memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994.
- SAGRERA, Martín, *Mitos y sociedad*, Barcelona, Labor, 1969.
- SALAZAR BONDY, Sebastián, *Lima la horrible*, 3ª ed., México, Era, 1968.
- SALGADO, Enrique, *Erotismo y sociedad de consumo*, Barcelona, Ediciones 29, 1971.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto, *El Perú: retrato de un país adolescente*, 2ª ed., Lima, Universidad Nacional Mayor de San Carlos, 1963.
- TAIPE CAMPOS, Néstor, *Dos soles y lluvia de fuego en los andes: estudio de los valores sociales en los mitos andinos*, México, Escuela Nacional de Antropología, Tesis.
- TELLO, Julio. C., *Páginas escogidas*. Selección y prólogo de Toribio Mejía, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Carlos, 1967.
- TORRES, Carmen, *La cuentística de Virgilio Piñera. Estrategias humorísticas*, Madrid, Pliegos, 1989.
- URTADO, Saúl, *Por las tierras de Ilom: el realismo mágico en Hombres de maíz*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.
- VIDAL, Luis Fernando, "Martínez Gregorio: Canto de sirena", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 6, 2º semestre, año III, 1977.
- YÁNEZ LOBATO, Gloria, "Cosmovisión. Manejo del lenguaje en un relato oral: Los encantos" en *Oralidad y cultura. La identidad, la memoria, lo estético y lo maravilloso*, México, Colectivo Memoria y Vida Cotidiana, 1994.
- ZEA, Leopoldo, *Latinoamérica entre el Mediterráneo y el Báltico*, México, FCE, 1980.

Otras fuentes:

- ÁNGELES, César, "César Vallejo y el humor", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1999, véase:
http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/c_vallej.html.
- AUBES, Françoise, "La emergencia de una palabra negra", *Novela peruana contemporánea*, Lima, 15 de abril, 2002, véase:

- www.editoraperu.com.pe/edc/02/04/1503-05.pdg
- CASARIEGO VÁZQUEZ, Rocío, "Oralidad, literatura y educación indígena" (ponencia presentada en el II Foro Internacional de Oralidad y Cultura de México) en:
<http://www.veneno.com/1997/v-9/roci-09.html>
- CASTRILLÓN, Carlos A., "El Humor Alucinante de Reinaldo Arenas", 1999,
en: <http://www.geocities.com/SoHo/Village/4759/rarenas.html>
- GONZÁLEZ CHÁVEZ, José Ramón, "Lo sagrado y lo profano en el mundo moderno", en:
http://mosquera.tripod.com.co/sagrado_profano.htm
- "Historia del movimiento negro Francisco Congo" en:
<http://www.minedu.gob.pe/proyectos/worldlink/worldperu/c99/aac/miweb/costa.html>
- "Hipertexto y carnaval" en:
http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/relatodigital/r_digital/teoria/carnaval.html#.
- "La experiencia de lo sagrado" en:
<http://www.dominicos.org/estudiar/esrel1/cur1/tema1.htm>.
- "La población afroperuana. Contexto y análisis de la situación", en:
<http://www.afrosenandes.org/peru/poblacionafroperuana.html>
- "Los africanos. Tercer ingrediente de la peruanidad" en:
<http://boards1.melodysoft.com/app?ID=afroamerica&msg=8#71>
- MARCONE, Jorge, "La oralidad escrita. Sobre la inscripción literaria del discurso oral",
en: http://www.roi.rutgers.edu/~jmarcone/oe_intro.htm
- MELGAR BAO, Ricardo, "La etnoliteratura entre dos mundos imaginados: de las cenizas de la tradición afroperuana a las mieles de la novela. Acerca de *Canto de sirena*, novela señera de Gregorio Martínez", en:
www.andes.missouri.edu/andes/17nov2002/especiales/ensayos.html
- OJEDA, Martha, "Introducción a *Nicomedes Santa Cruz: ecos de África*" en:
www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/aq_padrinazgo.html.
- "Oro negro. Los afrodescendientes de África". Fundación de afrodescendientes de Chile,
en: <http://usuarios.lycos.es/oronegro/descendientes.htm>.
- WILSON OSORIO, Óscar, *El humor y la acción, dos formas de confrontación al poder en La*

guerra silenciosa. *Una lectura estructural de los personajes como funcionamientos textuales y su dimensión ideológica*, en:

http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/OWOScorza/OWO_Scorza0.html

“Palenque ‘Congo’. Manual para líderes y lideresas afroperuanas”, en:

<http://www.afrosenandes.org/peru/palenquecongo.html>

QUINTANILLA, Alfredo, “Entre le padrinazgo y la democracia”, en:

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

QUIROZ MIRANDA, Sergio, “Hacia el nuevo paradigma. Las corrientes metodológicas no marxistas del análisis social”, en:

http://mx.geocities.com/cuadernos_de_marxismo/articulo1.htm

REYNOSO MEDINA, Araceli, “Pueblos de América, Los afromestizos de América”, en:

http://www.worldvillages.net/re_l_negamerica.htm.

UGARTECHE, Óscar, “La pirámide de la sociedad peruana” en:

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

CHALENA VÁZQUEZ, “Costa. Presencia africana en la costa peruana, relación de géneros, danzas e instrumentos musicales”, en:

<http://www.pucp.edu.pe/~cemduc/mcosta1.htm>

XIRAU, Ramón, “Lo sagrado”, en: <http://www.hemerodigital.unam.mx/anúies>