

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Novelar es una travesía**

crónica de músicos y diablos o la gesta del migrante

TESIS

para obtener el título profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Daniel Andrés Carrillo Jara

**Lima –Perú**

**2010**

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN_____	5
CAPÍTULO I	
METACRÍTICA DE LA NARRATIVA DE GREGORIO Martínez_____	13
1.1. Aproximaciones a <i>Crónica de músicos y diablos</i> _____	14
1.2. Aproximaciones a la narrativa de Gregorio Martínez_____	25
1.3. Contexto metacrítico_____	50
CAPÍTULO II	
ANTONIO Cornejo Polar	
Y EL ESBOZO DE UNA LITERATURA MIGRANTE_____	53
2.1. Antonio Cornejo Polar y la teoría del conflicto_____	56
2.1.1. Totalidad contradictoria_____	56
2.1.2. Heterogeneidad literaria_____	60
2.1.3. Heterogeneidad cultural_____	65
2.2. Literatura y migración_____	76
2.2.1. Migración y migrancia:	
Una realidad socio-histórica_____	76
2.2.2. Producción literaria migrante:	
Antonio Cornejo Polar y el análisis del sujeto migrante_____	83
2.2.2.1. Ortodoxia:	
Sujeto migrante según Antonio Cornejo Polar_____	83

2.2.2.2. Heterodoxia:	
Restricciones y ampliaciones_____	89
2.3. Hacia una literatura migrante_____	98
2.3.1. Sujeto migrante_____	101
2.3.2. Lenguaje migrante_____	102
2.3.3. Representación migrante_____	103

### CAPÍTULO III

#### *CRÓNICA DE MÚSICOS Y DIABLOS*

O LA EXPLOSIÓN DEL MIGRANTE_____	106
3.1. La literatura migrante de Gregorio Martínez_____	108
3.1.1. Consideraciones generales_____	108
3.1.1.1. Sujeto migrante_____	110
3.1.1.2. Lenguaje migrante_____	111
3.1.1.3. Representación migrante_____	112
3.1.2. Etapas de la producción literaria de Gregorio Martínez_____	114
3.1.2.1. Etapa de la búsqueda formal o temática_____	114
3.1.2.2. Etapa de la migración interna y sus consecuencias_	116
3.1.2.2.1. Migración interna explícita_____	117
3.1.2.2.2. Migración interna implícita_____	120
3.1.2.3. Etapa de la migración externa o de globalización__	123
3.2. <i>Crónica de músicos y diablos</i> : la gesta del migrante_____	126
3.2.1. Representación migrante:	
Una novela y una historia alternativas_____	127
3.2.2. Lenguaje migrante:	

La falaz armonía del lenguaje_____	133
3.2.3. Sujeto migrante:	
Una identidad en movimiento_____	138
3.2.3.1. Experiencia de viaje_____	138
3.2.3.2. Encuentro con Lima_____	143
3.2.3.3. Aprendizaje musical_____	145
3.2.4. Una suerte de poética_____	150
CONCLUSIONES_____	154
BIBLIOGRAFÍA_____	159

## INTRODUCCIÓN

El migrante es definitivamente el protagonista de los fenómenos sociales de las últimas décadas, es responsable de la reconstitución social de la ciudad de Lima y del surgimiento de sistemas alternativos en la economía, la política, el lenguaje, y en la cultura. Es decir: no se puede negar la importancia de la migración en la reconstitución de la sociedad peruana:

La centralidad de la inmigración en los procesos de modernización resulta, al pensarse en América Latina, casi obvia. Su contribución es, incluso mensurable, desde lo demográfico, hasta lo económico (dinamizador de mercados en su doble carácter de productor y consumidor), lo político (introducción de ideologías de cambio y prácticas democráticas), lo social (hábitos, costumbres, formas de relación diferentes), lo religioso (diversidad de creencias y la consecuente secularización del Estado), lo lingüístico, lo cultural (Trigo 1997b: 285).

El fenómeno de la migración está “vinculado al desarrollo socio-económico desigual entre distintas regiones del mundo entrabadas en complejos regímenes de expulsión y de atracción” (Trigo 2003: 37) y, para el caso peruano, Jürgen Golte y José Matos Mar (quienes han desarrollado más extensa y minuciosamente el tema de la migración a Lima) coinciden en señalar la década del 50 como el momento en que la sociedad se reconstituye de forma más intensa por la migración de provincianos a la capital (Golte 107; Matos Mar 33). Es importante señalar que se ha empezado a problematizar este aspecto al proponer un desarrollo anterior del proceso: “Los estudiosos han bautizado este fenómeno como el «desborde popular», pero lo han

delimitado, incorrectamente a mi parecer, a partir de la segunda mitad del siglo XX, es decir, un siglo después de haberse iniciado” (Ragas 22); o:

[...] la explosión de la migración a la costa de la sierra no está limitada a la segunda parte del siglo XX (sería otro el caso para la migración al extranjero). Durante el régimen de Augusto Leguía desde 1919 a 1930, por ejemplo, la población de Lima aumentó desde 200,000 a 375,000 (Coronado 392).

En todo caso creemos que la migración es un proceso constante y perenne en la sociedad peruana pero sus consecuencias más obvias y capitales se dan, definitivamente, a partir de 1950.

No se puede soslayar el proceso de doble filiación que es resultado del desplazamiento migratorio y que se hace evidente tanto en aquello que se conserva del hogar natal, como en aquello que se adquiere en el nuevo hogar o en el aprendizaje de nuevos conocimientos; es decir, el migrante se ve identificado tanto con un pasado que añora como con un presente que vive. A este proceso menos físico, histórico y social que psicológico se ha venido a denominar migrancia<sup>1</sup>:

Un individuo que permanezca toda su vida en el mismo pueblo, viviendo en la misma casa familiar y practicando las mismas tradiciones locales mostrará, por regla general, un alto índice de identificación con dichas coordenadas tempo-espaciales; es decir, presentará una identidad sólida, estable, conformada por, conforme a y conformante de una realidad social con visos de

---

<sup>1</sup> Aunque ya existe una suerte de consenso entre algunos autores que analizan el tema (Trigo, Cornejo Polar, Mazzoti; recordemos también que aquellos autores cuyos textos son anteriores a la década del 90 prefieren solo hablar de migración: Golte, Matos Mar, Martínez) aún no se ha diferenciado la migración y la migrancia con una suficiente base teórica.

inmutable (su *lugar* es allí; su *tiempo-tempo* es ese). Pero en cuanto ese individuo viaje fuera de su pueblo o su provincia, experimentará un doble desplazamiento en el tiempo y en el espacio que le demandará alguna forma de negociación. La identidad con la totalidad tempoespacial de la sociedad de origen se verá escindida entre el *aquí-ahora* de la nueva realidad cotidiana y en el *entonces-allá* confinado a la memoria (su lugar quedo allá, su tiempo-tempo es el entonces). Todo viaje implica ese doble desplazamiento (Trigo 1997b: 282).

La importancia de la migración y su carácter reconstituyente se hace evidente en que, por ejemplo, “Los migrantes empezaron a generar un tipo de economía a partir de sus propias reglas, en parte reproduciendo formas de capitalismo temprano, aparentemente arcaicas, tanto en la organización de la producción como en sus procedimientos técnicos” (Golte [y] Adams 74) o en el crecimiento horizontal de Lima debido a la invasión de terrenos. Es por eso que con justicia los logros de la migración se los ha denominado la gesta del migrante o la historia de los invasores vencedores.

Nuestro interés radica justamente en determinar cómo el sistema literario, de la misma forma que la economía, la sociedad, la cultura, ha sido modificado o reestructurado por la migración. Mejor dicho, deseamos explorar la posibilidad de una literatura migrante. Para tal objetivo nos resultan esenciales dos autores peruanos: Antonio Cornejo Polar y Gregorio Martínez. El primero, desde el ámbito de la crítica literaria, plantea un primer acercamiento al problema de las relaciones entre la migración y la literatura; en tanto que el segundo, desde el ámbito de la creación literaria, evidencia los conflictos y logros de los migrantes. Nos centraremos especialmente en Gregorio Martínez, cuya importancia va más allá de ser, junto con Antonio

Gálvez Ronceros, uno de los primeros en mostrar una imagen más genuina de la identidad afroperuana; y que, por lo tanto, merece mayor atención por parte de la crítica peruana. Específicamente nos centraremos en su novela *Crónica de músicos y diablos*<sup>2</sup>; así, la hipótesis central en la que se basa este trabajo de investigación es:

*Crónica de músicos y diablos* es una novela paradigmática de la literatura migrante al desarrollar tres ejes fundamentales: sujeto migrante, lenguaje migrante y representación migrante. Además, al evidenciar procesos de apropiación y transgresión de elementos de otros sistemas culturales como base de la creación artística, constituye el arte poética de Gregorio Martínez.

Para demostrar lo anterior hemos estructurado la tesis en tres capítulos. El primero propone una revisión de los diferentes acercamientos críticos a nuestro objeto de estudio: *Crónica de músicos y diablos*; sin embargo, considerando el reducido número de trabajos que analizan esta novela, también nos interesan aquellos cuyos planteamientos nos permitan discutir aspectos importantes de la narrativa de Gregorio Martínez, aunque centren su análisis en otros libros suyos. Esta suerte de exploración crítica nos permitirá determinar cuáles son aquellos temas que constantemente se plantean como esenciales en la obra del autor peruano, así como establecer cuáles han sido

---

<sup>2</sup> Aunque hemos empleado la edición de PEISA de 1991, no olvidemos que la edición original de esta novela se realizó en Estados Unidos y en el mismo año de 1991 por Ediciones del Norte. La única diferencia sustancial entre ambas ediciones son las carátulas: mientras que en la edición estadounidense se puede apreciar un abigarrado y colorido (también hermoso) dibujo de los músicos de Cahuachi con Bartola Avilés montada en un burro en primer plano; en la edición peruana solo se encuentran dibujados una trompeta y un par de ojos.



los principales errores y falencias en esos planteamientos. Pero sobre todo evidenciará cómo la migración, a pesar de constituir un tema detectado y analizado dentro de la obra literaria de Martínez, ha sido considerado un tema tangencial. Es claro entonces que el propósito del primer capítulo es determinar en qué medida esta investigación constituye un aporte original dentro de la tradición crítica.

En el segundo capítulo podemos encontrar tres apartados: primero revisamos críticamente los principales aportes de Antonio Cornejo Polar al campo de los estudios literarios (totalidad contradictoria, heterogeneidad literaria, heterogeneidad cultural); luego analizamos la relación entre la migración y la literatura, por lo que revisamos también el planteamiento del sujeto migrante; finalmente, teniendo como base los dos apartados anteriores, proponemos el concepto de literatura migrante. En este capítulo nos anima el propósito de demostrar como el último planteamiento del crítico peruano funciona como el desarrollo ulterior de la heterogeneidad y, así, constituiría el aporte más pertinente para el análisis de ciertas tendencias de la literatura peruana actual. Además, y este es seguramente el objetivo fundamental de este capítulo, nos interesa desarrollar una categoría hermenéutica: la literatura migrante, que, se hace evidente, es el resultado de la revisión, ampliación y replanteamiento del sujeto migrante de Cornejo Polar.

Debido a la naturaleza de nuestra investigación, solo estamos interesados en las manifestaciones literarias de la migración, aunque

justamente esa haya sido una de las críticas a la propuesta de Cornejo Polar: “constreñir los discursos del migrante a lo meramente lingüístico y aun a lo exclusivamente literario” (Bueno 54). Esto quiere decir que, aunque aceptamos también que es necesario “poner el énfasis en la noción amplia de discurso [...] para caracterizar al sujeto migrante como un sujeto performativo (y no sólo lingüístico)” (Bueno 54-55), desarrollamos exclusivamente la influencia de la migración en la literatura. Determinamos así que esta literatura migrante está delimitada por tres ejes:

1. Sujeto migrante: sujeto capaz de emplear símbolos de dos o más sistemas culturales debido al movimiento geográfico.
2. Lenguaje migrante: empleo de dos o más sistemas lingüísticos que conservan su autonomía en el discurso.
3. Representación migrante: uso de elementos del sistema literario para transgredir el canon de la literatura oficial peruana.

Es así que el segundo capítulo constituye la formulación de ciertas herramientas teóricas que, basándose en los planteamientos de Antonio Cornejo Polar y su propuesta del sujeto migrante, permitirán el análisis minucioso de los textos.

Si el segundo capítulo se divide en tres apartados, el tercer capítulo se construye como una suerte de díptico ya que primero evidencia la estrecha relación entre las obras de Gregorio Martínez y la migración, de tal forma que

esta última constituye un eje estructural que permite dividir dicho corpus literario en tres etapas<sup>3</sup>, correspondientes a cómo se representa la migración o cuánto influye en el proceso de producción:

1. Etapa de la búsqueda formal y temática: *Tierra de caléndula*.
2. Etapa de la migración interna y sus consecuencias: *Canto de sirena, La gloria del piturrín y otros embrujos de amor, Crónica de músicos y diablos, Biblia de guarango*.
3. Etapa de la migración externa o de globalización: *Libro de los espejos, Cuatro cuentos eróticos de Acarí, Diccionario abracadabra*.

Luego de este acercamiento general a la obra de Gregorio Martínez, se realiza un análisis de *Crónica de músicos y diablos* que permite demostrar cómo esta novela desarrolla cada uno de los ejes de la literatura migrante: con su viaje de Cahuachi a Lima y su aprendizaje musical, los Guzmán constituyen un claro ejemplo de sujeto migrante; el lenguaje migrante se hace evidente en la recreación de la oralidad y el uso de arcaísmos, neologismos, cultismos; y se vincula con la representación migrante al alejarse del canon de la literatura oficial y al proponer un discurso histórico popular. Además, este análisis permite vincular la estética migrante con el propio quehacer literario de Gregorio Martínez: así, para el autor peruano, la creación literaria consiste en apropiarse de elementos de otros sistemas culturales para luego transgredirlos

---

<sup>3</sup> En esta sistematización de la obra de Gregorio Martínez no incluimos *Cajón de sastre: entre pornógrafos y alta costura* ya que, en palabras del propio autor, es un libro especialísimo de una sola edición y de un solo ejemplar (comunicación escrita y personal con Gregorio Martínez). Es por esta razón que ha sido imposible consultarlo.

Subyacente a todo este planteamiento esta la idea de formular un pensamiento crítico sobre y desde Latinoamérica:

¿qué tan importante es desarrollar una teoría de la literatura hispanoamericana? Es enormemente importante, porque de otra manera no se podrá apreciar y justificar debidamente sus excelencias, pues se las juzgará siempre a partir de categorías elaboradas sobre la base de un corpus ajeno: el occidental (Sobrevilla 30).

Un requerimiento que ya había formulado Cornejo Polar y que, aunque ya no desde los campos de la crítica sino de la creación literaria, propone también Gregorio Martínez, evidente por ejemplo en su reivindicación de las culturas populares. Así, este trabajo de investigación es también un ensayo de crítica literaria plenamente latinoamericana, una suerte de defensa de nuestra peculiaridad identitaria y cultural, tantas veces reclamada por Cornejo Polar y Martínez, y que ahora nosotros nos proponemos también defender.

## CAPITULO I

### METACRÍTICA DE LA NARRATIVA DE GREGORIO Martínez

Revisar y analizar los diferentes acercamientos críticos sobre el texto, discurso o corpus, que constituye el objeto de estudio, resulta esencial en cualquier investigación que pretenda obtener resultados precisos y esclarecedores. Es lo que se puede llamar, simplificando, el estado de la cuestión. Los beneficios de este primer capítulo pueden entenderse de dos formas: una primera de alcance general y la segunda de alcance particular. Por un lado, una revisión minuciosa de los textos críticos permite determinar una agenda de temas problemáticos sobre el objeto de estudio, que resulta menos beneficioso para la propia investigación que para otras que se desprendan de la misma: es decir, se trazan posibles temas de investigación que pueden ser desarrollados en otros trabajos interesados en el tema. De forma menos general, también resulta útil para nuestros propósitos porque permite sustentar o reforzar los planteamientos con las ideas de otros autores y, también, ayuda a determinar lo original de este trabajo: una revisión crítica de la propia crítica visualiza las falencias y omisiones de la misma, lo que lógicamente influye en el investigador. Justamente, desde nuestro punto de vista, lo que determina cuán valioso es el aporte de un trabajo hermenéutico es cómo éste se relaciona con las falencias mencionadas: ¿las repite o las corrige?

En todo caso, respecto a nuestro tema de investigación, la situación resulta complicada ya que los trabajos críticos sobre *Crónica de músicos y diablos* son escasos. Por esa misma razón, creemos conveniente revisar también aquellos textos que aborden en general la narrativa de Gregorio Martínez o que, en todo caso, analizando un solo texto, lleguen a conclusiones generales y beneficiosas para nuestro trabajo. En todo caso, ese mismo corpus crítico sobre la narrativa del autor peruano no es muy extenso, pero aún así decidimos omitir algunos textos que, como las reseñas, solo ofrecen una descripción de los libros sin ningún tipo de aporte explicativo. Evidentemente, ese aspecto es algo que debe evitarse: sin importar cuáles sean los propósitos, toda revisión de textos merece un trabajo menos descriptivo que crítico.

### 1.1. Aproximaciones a *Crónica de músicos y diablos*

El primer acercamiento a *Crónica de músicos y diablos* es una reseña escrita por Jesús Díaz Caballero. Su naturaleza informativa e inmediata no permite un análisis minucioso, sino una enumeración de los hechos narrados en la novela; sin embargo, constituye un acierto del autor el enfatizar que el objetivo fundamental del texto es oponerse al discurso histórico y transgredirlo para construir un discurso popular verdadero sobre la comunidad negra (aunque es un desacierto que sólo enfatice este aspecto de la novela): “A través de la ironía, el erotismo, la parodia, el humor y lo grotesco se restablece la verdad histórica sobre la integración de este grupo racial en la historia peruana” (91).

Aunque se refiere muy brevemente a ella, Peter Elmore es quien crítica con más dureza la novela. Reconoce que a Gregorio Martínez le interesa reivindicar la figura del negro oponiéndose a los prejuicios y estereotipos que se han trazado desde la Colonia sobre su identidad; pero afirma que el lenguaje narrativo (“esa farragosa exuberancia” - 138) del autor peruano no se lo permite: “Esa vacua grandilocuencia no alcanza a ser graciosa y, lo que es peor, impide comprender el pensamiento y el estado de ánimo de los personajes” (138). Es así que puede concluirse que “entre el proyecto y su realización se abre un abismo” (139). Desde nuestro punto de vista, lo que Elmore denomina grandilocuente o exuberante, es más bien un lenguaje aglutinante de distintos registros lingüísticos que, como demostraremos más adelante, constituye una característica formal que coincide con los rasgos temáticos totalizadores de la novela.

Ismael Márquez plantea que en *Crónica de músicos y diablos* se construye una metáfora de la escritura por la evidente y constante intertextualidad que se encuentra en el texto. Para el autor, intertextualidad “implica que un texto [...] no puede existir como una entidad autosuficiente y hermética, y por lo tanto no funciona como un sistema cerrado” (56); entonces puede argumentar que:

*Crónica de músicos y diablos* es una caja de resonancia en la que se funden ecos de las más variadas procedencias literarias. Así encontramos entretelados la evocativa filigrana de Ricardo Palma, la exuberancia lingüística de García Márquez, el diálogo crítico con los

procesos históricos de Vargas Llosa, la poética de la rebelión de José María Arguedas, el cuestionamiento de la historiografía de Guamán Poma, el anacrónico barroquismo de Espinosa Medrano, el lunarejo, y la vena humorística de Cabrera Infante (54).

Más adelante el autor demuestra la intertextualidad que subyace en la novela de Martínez y que se relaciona con la producción literaria de Ricardo Palma, Mario Vargas Llosa, Felipe Guamán Poma de Ayala y José María Arguedas; excluyendo el análisis para los otros tres nombres mencionados (Gabriel García Márquez, Juan Espinosa Medrano y Guillermo Cabrera Infante). Esto último nos lleva a pensar que el autor, tal vez, esté confundiendo intertextualidad con similitudes narrativas. Además anotemos que aquellos casos intertextuales demostrados se vinculan ya que todos refieren a la clara intención de subvertir el canon de la literatura oficial.

Esta aglomeración de elementos intertextuales (o influencias), que finalmente lleguen a formar un solo texto narrativo, es lo que permite al autor afirmar que el proceso de destilación empleado por Miguelillo Avilés para crear el pisco -como se afirma en la novela- es una metáfora de la escritura: “igualada metafóricamente el complejo quehacer de la escritura a un intrincado proceso de destilación similar al utilizado al producir buen aguardiente” (58).

Para María Rita Corticelli *Crónica de músicos y diablos* es una novela que desarrolla conjuntamente cuatro historias: la historia de la familia Guzmán, una rebelión de esclavos negros durante la colonia, la creación del pisco por Miguelillo Avilés y los enfrentamientos sociales en Parcona (afirma con certitud



que “El hilo conductor de las distintas narraciones es el constante y dramático enfrentamiento entre explotados y explotadores, entre la defensa de privilegios y la proclamación de derechos para la búsqueda de una identidad cultural y social” –14). Básicamente el artículo desarrolla tres aspectos de la novela: los viajes, la música y el sexo. Con respecto a este último punto, Corticelli, cometiendo un error usual en las aproximaciones críticas a la narrativa de Gregorio Martínez, se equivoca al no desmontar la maniquea división entre la práctica sexual de las clases dominantes y populares:

En su precedente novela *Canto de sirena* (1977), ya había planteado una total diferencia en la forma de vivir la experiencia sexual entre el grupo dominante y los marginados. [...] En *Crónicas de músicos y diablos* el autor sigue proponiendo diferentes caras de la sexualidad: más humana y natural en las clases populares, deshumanizada en la clase dominante que le concede rasgos hiperbólicos a la sexualidad de negros y mulatos [...] (Corticelli 15).

Si bien la autora identifica el estereotipo sexual del negro en la novela (“rasgos hiperbólicos”), aunque originado desde los personajes y no desde el autor de la misma, no reconoce los matices que abarca la división entre los distintos tipos de sexualidades.

Por otro lado, la autora otorga mucha importancia a la migración dentro de la novela (aunque ella nunca la llama de esa forma sino, siempre, los viajes). Así se enfoca en los dos viajes que marcan la historia de la familia Guzmán: el primero realizado por Pedro Guzmán, antepasado fundador de la familia, constituye “un viaje físico y metafórico que da comienzo al sincretismo racial y cultural, eje central de toda la narración” (14); mientras el segundo es

realizado por la familia Guzmán en pleno -buscando el dinero que supuestamente entregaría el gobierno a las familias con muchos hijos- y significaría “la recuperación de una parte de su sangre [la de los Guzmán], la europea/blanca perdida en el vórtice de las generaciones” (14). Creemos que en este último aspecto se equivoca Corticelli: se trata menos de una recuperación que de una búsqueda, en este caso particular ese viaje constituiría la migración de un sistema cultural a otro (lo que involucra el correspondiente acceso a la tecnología cultural del sistema culto). Nuestra propuesta se confirmaría con el tercer aspecto que se desarrolla: la música, que constituiría una especie de comunión entre el hombre y la naturaleza (como sucedía en la obra de Arguedas) y que se manifiesta en los instrumentos musicales que los Guzmán adquieren. En el texto se afirma que este acceso a los instrumentos no significa la “idealización del elemento popular adaptando su estética original a los cánones europeos” (15); al contrario, se estaría “restituyendo a la creatividad indígena su propia estética y con ella su potencialidad de afirmación que no puede sino asustar a los detentores del poder” (15). Esto quiere decir que los Guzmán no emplean los objetos de la otra cultura para amoldarse a ellos sino para reafirmar su propia identidad cultural: metáfora del acceso de las clases populares a la escritura e, incluso, a la creación literaria.

Finalmente, Corticelli afirma que “en Martínez la fuerza de la música se desplaza en todo el territorio peruano en un viaje circular desde la provincia de Cahuachi hasta la capital” (16). Si la música constituiría un producto cultural

obtenido en base a dos sistemas culturales (mediados por un sujeto que migra entre ellos), su posterior desplazamiento confirmaría la propia migración del producto.

Al plantear una aproximación a *Crónica de músicos y diablos*, Roland Forgues plantea tres ejes en la novela: dos de ellos se pueden aplicar a toda la producción de Gregorio Martínez (la sexualidad y el lenguaje), pero el otro surge de la particularidad estructural de la novela que se analiza (la historia popular). Lo primero que señala el crítico francés es que en este nuevo libro Martínez amplía su registro lingüístico, ya no se trata solo de representar y recrear estéticamente la oralidad, sino de manejar diferentes niveles de lenguaje y reunirlos en una mezcla barroca:

En esta nueva novela, de prosa frondosa y limpia al mismo tiempo, pulcramente escrita y amorosamente pulida, una prosa de largo y amplio aliento narrativo sostenido por una escritora vigorosa, la variedad y plasticidad de las imágenes se desarrolla a partir de distintos registros lingüísticos y de diferentes niveles de expresión que pueden ir del hábil manejo del trillado coloquialismo popular, sin que se caiga nunca en lo gratuitamente grosero o provocador, a la selección del término literario más rebuscado (Forgues 2009: 128-129).

Este peculiar aspecto de la novela (que representaría un quiebre con la producción anterior de Martínez) se relaciona con el propósito histórico, llamémosle así, de *Crónica de músico y diablos* porque si, lingüísticamente, se decide abarcar una totalidad de registros (y no restringirse al habla popular), también, históricamente se trata de abarcar la totalidad de la historia (y no restringirse a la historia oficial). Es por eso que el texto se propone

explícitamente como una “desmitificación de la historia oficial del Perú” (134) al representar cómo los sectores populares perciben (cuentan, interpretan) cierto momento histórico (oponiéndose a lo que oficialmente se afirma que ocurrió). Acierto del crítico de señalar esta continuidad entre el fondo (la historia popular) y la forma (el lenguaje): “Así es como la historia que, según sugiere el arcaísmo, hunde sus raíces en el pasado, y tiende a proyectarse hacia el futuro mediante el neologismo, es vista como un *continuum*” (127).

A diferencia de *Canto de sirena*, sí se puede afirmar que en *Crónica de músicos y diablos* el sexo tiene un papel reivindicador del sector popular<sup>4</sup>, e incluso que funciona como “un elemento transformador de la realidad y, en el caso presente, un medio de afirmar valores claramente antipatriarcales y antimachistas” (133). Justamente esto último se relaciona con que en la novela, otra vez diferenciándose del rol subordinado y complaciente que *Canto de sirena* le otorga, se muestra a la mujer como un sujeto importante y de constante participación activa en la lucha popular. Incluso el autor no solo enfoca este aspecto en la mujer negra sino también en la mujer blanca, demostrando que ella (refiriéndose a Epifanía del Carmen) se aleja de su rol subordinado:

Primero en tanto que mujer que vive en parte al margen de los valores aristocráticos de los cuales se supone es depositaria; luego, en tanto que mujer dueña de una hacienda que asume un rol social tradicionalmente reservado al varón; y, por fin, en tanto que mujer que, en clara oposición a los valores cristianos, asume

---

<sup>4</sup>Roland Forgues había señalado, en un artículo anterior sobre *Canto de sirena*, como la novela reivindica a los sectores populares a través del sexo, pero en realidad lo que se percibe es una oposición maniquea de roles sexuales, un machismo descarnado y la pervivencia de prejuicios coloniales.

la sexualidad como goce y con gentes que no son de su condición (131).

Así, Forgues enfatiza que, al menos en el caso de esta novela, a Gregorio Martínez le interesa tanto la reivindicación étnica como la reivindicación de género, aspecto que también es señalado por otros autores.

Junto con Roland Forgues, Milagros Carazas<sup>5</sup> es quien más se ha dedicado al análisis de la narrativa de Gregorio Martínez y, también, a la literatura vinculada con la cultura afroperuana. Evidentemente nos interesa su acercamiento crítico a *Crónica de músicos y diablos*: ubica, primero, la novela dentro de aquellas que representan al sujeto afroperuano con su propia cultura, lenguaje y cosmovisión. Luego, ampliando su campo de estudio, divide la narrativa de Martínez en dos periodos: en una etapa inicial “que se caracteriza por la búsqueda de un lenguaje y mundo propios” (aquí se agrupan los dos primeros libros: *Tierra de caléndula* y *Canto de sirena*. Carazas 2005: 68) y otra posterior que busca “rescatar toda la riqueza del lenguaje popular y la sabiduría ancestral de los pobladores de la costa sur” (se incluyen *La gloria del Piturrín* y *otros embrujos de amor*, *Crónica de músicos y diablos* y *Biblia de Guarango* - 68)<sup>6</sup>. Lo primero que debemos preguntarnos es si *Canto de sirena* constituye

---

<sup>5</sup> El artículo revisado es una reelaboración del quinto capítulo de un trabajo de investigación en el que la autora se propone identificar las diferentes formas como se construye la identidad negra en *Matalaché* de Enrique López Albújar, *Conversación en La Catedral* de Mario Vargas Llosa y *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez (Carazas 2004).

<sup>6</sup>No olvidemos que esta clasificación no incluye, porque no habían sido publicados todavía: *Cuatro cuentos eróticos de Acarí*, *Libro de los espejos*, *7 ensayos a filo de catre* y *Diccionario abracadabra*. *Ensayos de abecedario* (pero sí no incluye *Cajón de sastre: entre pornógrafos y alta costura*, publicado en 1999, ya que es un libro de una sola edición y un solo ejemplar). Mencionamos esto muy aparte de si concordamos o no con la división por etapas, nos parece importante resaltar estas ausencias porque toda nueva publicación puede cambiar la visión e interpretación del corpus del autor: en este caso tenemos que

realmente una novela de búsqueda: ¿estamos frente a una novela que aún no encuentra su lenguaje particular o ante una novela con un lenguaje propio? Creemos que el texto es ya una novela con un lenguaje y mundo definidos y que constituiría el resultado de la búsqueda temática y formal de *Tierra de caléndula*<sup>7</sup>. Aun si aceptamos que estos dos libros son intentos de encontrar un estilo de narrar, podemos todavía preguntarnos: una vez que se determina que el lenguaje narrativo recreará estéticamente la oralidad ¿por qué abandonar ese planteamiento en el libro inmediatamente posterior (y nos referimos a *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* que prefiere un lenguaje narrativo tradicional, incluso, en *Crónica de músicos y diablos*, el lenguaje narrativo se amplía por una mezcla barroca de diferentes registros lingüísticos)? Más adelante propondremos una clasificación y sistematización que incluya los últimos libros del autor peruano.

Siguiendo en su análisis de *Crónica de músicos y diablos*, Milagros Carazas propone como hipótesis central que la novela de Martínez:

propone una relectura cuestionadora y paródica del pasado histórico (la colonia y la república) y construye una innovadora imagen del sujeto afro-peruano al afirmar su identidad. Pero, además, representa con mucho humor e ironía los conflictos interraciales y sociales así como el proceso de mestizaje en la sociedad peruana, que es vista bajo la metáfora de un mosaico pluricultural y étnico (68).

---

se han publicado tres libros de Gregorio Martínez, por lo tanto creemos que esa clasificación debe ser replanteada.

<sup>7</sup>Esa búsqueda es bien explicada en Gutiérrez 1988.

Así la autora relaciona dos conceptos centrales de la novela, por un lado la construcción de una verdad histórica subalterna y la de una identidad afroperuana alejada de los prejuicios y estereotipos (ambos, por supuesto, se homologan porque surgen como oposición a lo hegemónico). Se crea así “una nueva imagen de la mujer afro-peruana que deja atrás los estereotipos [...] y los roles en lo que generalmente aparecía descrita” (72). Ambos aspectos de la novela se combinan en un personaje: Miguelillo Avilés, que al producir artesanalmente, y por primera vez, el Pisco se configura como un sujeto subalterno que logra influir en la cultura, costumbres e historia de la nación y, al mismo tiempo, remarca su identidad marginal pero creadora, alejada de la imagen degenerada con que suele representarse a la etnia negra (72).

Carazas también le da una importancia esencial a la migración en la novela: incluso afirma que *Crónica de músicos y diablos* “puede ser entendida como una novela de espacio” (74) debido a que los protagonistas (la familia Guzmán) configuran su identidad a través de la migración por la sierra y la costa. Es en ese ir y venir que los Guzmán aprenden el oficio del músico con instrumentos ajenos a su sistema cultural, es así que estos personajes “subvierten el orden de lo establecido con su música” (77)<sup>8</sup>. Justamente, los cimarrones de la colonia al oponerse al orden establecido a través del pillaje también buscan una subversión de lo hegemónico y, aún más, toda la novela, a través de la construcción de una historia e identidad negra, constituye un manifiesto de rebeldía cultural.

---

<sup>8</sup> Según la autora, la música constituiría “una metáfora de la rebelión” (Carazas 2005: 76). No coincidimos con la autora: la música es menos rebelde que creativa, es menos opositora que constructiva (explicaremos estas ideas más adelante).

Aunque Françoise Aubes está más interesado en mostrar como en el contexto del grupo Narración surge una nueva forma de representar a la comunidad afroperuana que rompe la continuidad exotista y prejuiciosa típica de nuestra literatura (es decir, nos introduce en la cultura de ese grupo social); también es cierto que, en su análisis de la narrativa de Gregorio Martínez y Antonio Gálvez Ronceros, propone algunos conceptos importantes y útiles para nuestro propósito. Para el autor, *Canto de sirena* podría reducirse a la máxima “alejarse de la norma”<sup>9</sup>: ya sea a través de un lenguaje particular (“un español arcaizante, deformado, lleno de neologismos, en ruptura total con la lengua académica” -116), o a través de la negativa a adoptar un género específico (“El rechazo a inscribir la obra con el seno de una filiación genérica clara, neta, reconocida” -115), o, incluso, en la representación exagerada de la sexualidad que constituye “una forma de resistir, de imponer su palabra, de estar vivo” (117). Notemos como Aubes enfatiza los temas usuales que la crítica ha encontrado frecuentemente en la novela de Martínez, aunque esta vez el autor decide englobar todos esos factores dentro del alejamiento de las reglas o normas (incluso, podría haberse preguntado ¿a qué se debe ese alejamiento? ¿La novela evidencia por qué se rechaza la norma? Pero el análisis se “estanca” en el planteamiento de la categoría y no en la explicación del origen de la misma).

---

<sup>9</sup>“Gregorio Martínez y Antonio Gálvez Ronceros reivindican de entrada su filiación popular. El deseo de romper con la norma dictado por un cierto intelectualismo se afirma como manifiesto” (Aubes 115).



Por otro lado, Aubes también se aproxima a *Crónica de músicos y diablos* para confirmar la idea de que esa novela de Martínez constituye un reclamo popular a la historia oficial o, mejor aún, una reconstrucción de la historia desde la visión de los vencidos, ya que “llena los silencios de la historia oficial” (119). Este conjunto de afirmaciones (junto con las planteadas en el acercamiento a la narrativa de Gálvez Ronceros) conducen a plantear el surgimiento de una literatura subversiva que reivindica lo subordinado a través de elementos hegemónicos: es decir, lo popular se apropia de elementos de otros sistemas para expresar su historia, su cultura (premisa que probablemente sirva para explicar el conjunto de libros de Gregorio Martínez).

## 1.2. Aproximaciones a la narrativa de Gregorio Martínez

En el prólogo del primer libro de Gregorio Martínez, Miguel Gutiérrez<sup>10</sup> supo diferenciar desde muy temprano características del autor de *Tierra de caléndula* que acompañarían toda su obra posterior. Primero Gutiérrez identifica la clara filiación popular del libro de cuentos de Martínez, “de modo que sin caer en el etnografismo recibimos una serie de informaciones [...] que entrañan una visión y una cultura popular” (13-14), para luego relacionar esa representación con la de “un universo fundado en estructura caducas y sojuzgado por turbios poderes” (18). Finalmente, esa lógica lo lleva a afirmar que los cuentos muestran una determinada “posición de clase”. Lamentablemente, guiado por una interpretación marxista, no solo de los

---

<sup>10</sup>La primera edición de *Tierra de caléndula* corresponde al año 1975.

cuentos sino también de los objetivos de los mismos, Gutiérrez no llega a entender que una reivindicación popular, al menos en este caso, no debe pasar necesariamente por la denuncia explícita (como sí ocurrirá con otros textos de Gregorio Martínez).

Otro aspecto que se destaca de los cuentos es su representación estética de la oralidad popular, que se conjuga con una adecuada construcción formal de los textos. Así, según Gutiérrez, *Tierra de caléndula* muestra claramente dos tipos de relatos: los que se preocupan por una construcción clásica del cuento y los que se preocupan por la representación formal del lenguaje popular, “Martínez aplica su oficio de escritor en dos direcciones: por un lado, en la arquitectura misma del cuento, y por otro en la experimentación con el habla popular”(14), aunque ambos tipos se preocupan por la representación de un mundo y una cultura populares. Es por esta razón que podemos afirmar que *Tierra de caléndula* constituye un libro de búsqueda formal: no solo por ser el primer libro del autor en publicarse, sino fundamentalmente por la evidente diferencia entre los cuentos que emplean el narrador y el lenguaje tradicional con los que rescatan el lenguaje popular: “Claro carajo que nadie quería exagerar ni cosa por el estilo pero quien innora que el humor del cristiano es el pior enemigo del mar y de la luna” (Martínez 1988: 22). Con la publicación de los libros posteriores, es fácil determinar que el autor prefirió justamente ésta último tipo de lenguaje, “que no se debe a un deseo de verismo naturalista [...] sino el afán de conferir al habla campesina esa dimensión estética que sin duda posee” (Gutiérrez 16).

Juan Dúchesne se preocupa en resaltar dos aspectos de *Canto de sirena*: el planteamiento de una etnopoética y las estrategias discursivas que alejan a esta novela del testimonio. Respecto a lo primero, el autor se pregunta qué relación se establece entre la reivindicación del sujeto negro, la que denomina negrigenismo para hacerlo coincidir con el indigenismo, y la larga tradición en la literatura peruana de ese mismo indigenismo. Su respuesta apunta a una coincidencia de ambas propuestas ya que, para Duchesne, ambas opciones, al valorar un sector específico y subordinado de la sociedad, reivindican al conjunto de los sectores no dominantes: así, la oposición central de la novela no sería blanco / negro, sino blanco / no blanco. Entendida de esta forma, la novela no solo busca indagar en la cultura popular, sino también cuestionar las relaciones de poder entre el sector hegemónico y el sector subordinado (sin distinciones raciales o étnicas). Todo lo anterior lleva al autor a proponer que “una etnopoética debe traducirse también en sociopoética de síntesis liberadora” (191), otorgando una clara intención social (que coincide con la intención de Gregorio Martínez) a las novelas que reivindican una determinada etnia, raza o cultura.

Además, Duchesne (creemos que) zanja la discusión acerca del género de *Canto de sirena* analizando todas aquellas técnicas o estrategias que hacen del libro de Gregorio Martínez una novela y no un testimonio (“análisis de los grados de modulación dialógica y transcodificante articulados por el texto, de su acronía fundada en mecanismos de narración natural, y del núcleo episódico

cíclico que informa la historia”, 203), resaltando la idea de que Candelario Navarro no se configuraría como un informante testimonial sino como un sujeto ficcional (Duchesne 192). Por último, el crítico señala que el tema que organiza toda la narración es el éxodo o exilio; relacionado, por supuesto, estrechamente con el movimiento físico o el viaje, que se vincula a su vez con una búsqueda de identidad: “la historia de un éxodo (en verdad anti-éxodo) físico y espiritual que contribuya a configurar toda la materia narrativa lingüística acopiada en una trama pasible de identidad unitaria”(196).

El gran aporte de Ricardo González Vigil al conjunto de planteamientos e hipótesis que intentan explicar la narrativa de Gregorio Martínez es remarcar el vínculo que el autor peruano establece con Juan Rulfo y William Faulkner (“estirpe «faulkneriana»” lo denomina el autor –González Vigil 2006: 219): es decir, enfatizan como Martínez crea un universo ficcional cuya base es una lógica autónoma (entiéndase una geografía, cultura, ideología, personajes particulares). Ese “mundo propio” tendría como centro Coyungo y, más ampliamente, lo que se denomina el Sur Chico. Es importante este aspecto ya que ningún otro crítico ha señalado este carácter omni-creador (por denominarlo de alguna forma) del autor peruano, característica que González Vigil ha enfatizado más de una vez<sup>11</sup>.

Para poder analizar *Cantodesirena*, Marina Gálvez propone primero un acercamiento al testimonio (aunque no se propone discutir acerca del género

---

<sup>11</sup>Tomemos como ejemplo la mención del “microcosmos [...] que ha erigido Gregorio Martínez desde su memorable primer libro” (González Vigil 2003: 12).

de este libro de Gregorio Martínez, este movimiento analítico evidencia que la autora considera que esta novela es una novela-testimonio). Así, según Gálvez habría cuatro características esenciales –que corresponden en realidad a las funciones del testimonio- que lo delimitarían: 1) denunciar, 2) pretender que se reconozcan los valores que identifican a cierto colectivo social, 3) reclamar un espacio propio dentro de lo nacional, y 4) comunicar el resultado de una experiencia frustrada de inclusión. Es justamente esta última la que le permite afirmar que “El reconocimiento de las contradicciones o errores de unas conductas individuales o trayectorias históricas lleva implícito una idea de ejemplaridad” (64). Y es este el planteamiento que constituye la base en la que se apoyan las afirmaciones de la autora y lo que le permite homologar la vida de Candelario Navarro con el destino del sector social al que pertenece: “Candico [...] sufre sin embargo las mismas contradicciones [sic] y vive en su historia personal el mismo proceso degradante que ha seguido la trayectoria histórica de su pueblo. Su vida se propone como símbolo del fracaso del colectivo al que pertenece y representa” (67); ya que esta analogía constituiría el procedimiento por el cual Martínez “pretende sacar conclusiones morales” (67) con esta novela al denunciar no solo el abuso que su pueblo sufre, sino también los errores que llevaron a ese grupo humano a su condición actual. Para Marina Gálvez, entonces, *Canto de sirena* es crítica del goce como fin supremo en una cultura que, irremediablemente, se verá conducida a la degradación: “Claro es que la trayectoria histórica degradada seguida por este pueblo, según su propio testimonio queda ahí como lección ejemplarizante de

un enajenante final al que parecen conducir unos valores hedonistas cuando se convierten en excluyentes” (71).

Además la autora también propone que “Gregorio Martínez [es] un miembro del colectivo o del grupo étnico al que pertenece el testimonio, por lo que se configura como uno más de los testimoniados de este texto. Circunstancia que anula en [sic] carácter heterogéneo de este género” (65); ignorando que la heterogeneidad se basa en el conflicto entre lo que se representa y cómo se representa, aunque más adelante sí menciona que el autor de *Canto de sirena* emplea técnicas de la cultura hegemónica.

Oponiéndose al planteamiento anterior, Amy Fass Emery propone que la primera novela de Gregorio Martínez es una parodia del género testimonial ya que, en primer lugar, Candelario Navarro no representa a un sector social porque es “an eccentric individual, doubly marginalized as a black man in a country whose culture is defined by the transculturation between the European and the indigenous” (130). En segundo lugar está el hecho de que el protagonista de *Canto de sirena* tampoco representa los conocimientos de la cultura popular debido a su aislamiento y a su carácter fronterizo que le permite emplear signos de dos o más sistemas culturales (131) (en este caso Emery parece confundir transculturación con aculturación). Un último aspecto se refiere a la relación que establece Candelario entre la seducción y la mentira que permite concluir que “Candelario’s strategy of seduction reflects back on

the problematic nature of the ethnographic interview and the tendency for the native informant to tell the anthropologist what he wants to hear” (134).

Definitivamente es Milagros Carazas quien ha publicado el análisis más completo de *Canto de sirena*<sup>12</sup> ya que propone cuatro aproximaciones críticas y una hipótesis interpretativa. Así la autora está interesada en criticar los vínculos estrechos que se han establecido entre la novela y el género testimonial: esta relación de alguna forma oculta la “experimentación formal, lingüística y técnica [que] no [tiene] precedentes en nuestra literatura” (Carazas 1998: 31). Serían tres los argumentos que demostrarían el carácter eminentemente novelístico de *Canto de sirena*: primero, Candelario Navarro se convierte en un personaje ficticio; segundo, Martínez reelabora el lenguaje para producir un efecto de oralidad; y, tercero, la novela recrea ficcionalmente la realidad (21-22). También plantea una detallada revisión de las técnicas empleadas por el autor peruano para la reelaboración estética del lenguaje debido a que en la novela “importa más el trabajo artístico con la materia verbal, sobre todo a partir de tres planos: lexical (arcaísmos, neologismos y topónimos), morfosintáctico (ruptura de la sintaxis convencional) y sonoro (un efecto de oralidad)” (40). La comparación entre este minucioso trabajo lingüístico y la historia narrada (sin un argumento contundente) demuestra la mayor elaboración del primero.

Además de este doble análisis formal (del género de la novela y de las diferentes técnicas empleadas), Carazas también propone que “la vida y el

---

<sup>12</sup> El libro que revisaremos es una reelaboración de Carazas 1997.

destino de Candico están fuertemente relacionados al espacio donde se desenvuelve” (57). Es por eso que se preocupa por describir cómo se representa la hacienda costeña y su composición social. Y también se preocupa en analizar al protagonista, Candelario Navarro, que se caracterizaría por su carácter migrante, “Es como si su vida quedase plasmada por estos términos, andar y desandar, que de otro modo se comprende como una movilidad hecha en dos sentidos opuestos” (75); y su capacidad especulativa, “Es como si él guardase distancia del mundo que lo rodea para observarlo con mayor detenimiento” (76). Ambas características conducen a la búsqueda personal de Candico (que explicaría su autoexilio): busca comprender su propia identidad y la realidad que lo rodea (82). Finalmente, la autora propone como hipótesis que Candelario Navarro es una expresión de la colectividad y que, por lo tanto, su monólogo es una suerte de discurso de liberación ideológica y cultural, o, mejor dicho, busca “expresar la necesidad de la reivindicación social de toda una colectividad, conformada por la población negro mestiza de la costa sur peruana” (86).

Carolina Ortiz no solo analiza la narrativa de Gregorio Martínez (en este caso *Canto de sirena*), sino también otras novelas. En líneas generales, creemos esa es la causa de que el análisis no sea ni exhaustivo ni minucioso; pero, finalmente, la conclusión de la autora es que “Los proyectos homegeneizadores planteados en *Aves sin nido* y en *Juyungo* por sujetos en apariencia centrados y definidos, se fracturan en *Ximena de dos caminos* y en *Canto de sirena*” (85). Esto se explica debido a que, si bien todas las novelas



presentan relaciones de subordinación, solo las dos primeras presentan proyectos sociales o políticos capaces de solucionar los mismos, en tanto las dos últimas nos muestran, en todo su desgarró y contradicción, las encrucijadas (ya sean sociales o individuales) de la subordinación. En el particular caso de *Canto de sirena*, la autora encuentra que el protagonista se interroga sobre “las relaciones de dominación entre el saber y el no saber, entre la oralidad y la escritura, entre el capital y el trabajo, entre los grupos sociales no negros y negros” (85); es justamente esa búsqueda inquisitiva lo que lo distingue de los demás sujetos de su grupo social, pero al mismo tiempo lo que lo convierte en un símbolo de la comunidad subordinada. Ambos procesos (que parecen alejarse pero que en realidad funcionan como la cara y el sello de una moneda: el sujeto que evidencia los problemas de la colectividad) tienen como base una experiencia idéntica: el viaje o migración<sup>13</sup>.

Se equivoca Ortiz al afirmar que esta experiencia puede ser denominada peregrinación y no migración, ya que “El viaje de Candelario Navarro por los recuerdos y la memoria revela cierta devoción”<sup>14</sup> (49): devoción que se menciona pero no se explica en el análisis. No impide este error a la autora señalar que es este viaje el que permite a Candico acceder a otro tipo de conocimiento, le permite, en otras palabras, migrar culturalmente: “El aprendizaje supone movimientos externos y en el pensamiento, se requiere migrar, explorar; es como un viaje de exploración” (57). Se entiende entonces

---

<sup>13</sup>“Como sujeto móvil busca nuevas experiencias y un lugar donde sentirse libre. En tanto tal representa a un sujeto colectivo que habría asumido ciertas formas de resistencia a las relaciones de explotación” (73).

<sup>14</sup> Acierta Ortiz al mencionar no un viaje geográfico sino mental: estamos ante una novela que enfoca menos la migración que el resultado de la misma.

que si Candico percibe la diferencia, o mejor aún, la desigualdad se debe a esa migración, tanto física como cultural; pero, al mismo tiempo, deviene en un sujeto descentrado, “escindido, plural e inconcluso” (73). Este sería el núcleo de la novela: un sujeto subordinado que, debido a la migración, es capaz de diferenciar entre culturas y sistemas, distinguir las relaciones desiguales y enjuiciarlas; por lo que la novela constituiría también un vehículo de rebelión contra ese sistema hegemónico o subordinante. Señala correctamente Ortiz aspectos descuidados generalmente en el análisis de la obra de Martínez: relaciones de subordinación y no ya la sensualidad, el lenguaje, el humor, etc.; además, enfoca un aspecto que, como veremos más adelante, resulta paradigmático en toda la narrativa del autor de *Canto de sirena*: “es posible seleccionar y resemantizar los productos simbólicos culturales de los grupos hegemónicos” (80).

Junto con la propuesta hermenéutica de Milagros Carazas, el libro de Blas Puentes-Baldoceda<sup>15</sup> constituye uno de los análisis más rigurosos de la primera novela de Gregorio Martínez. Para diferenciarla del testimonio, la biografía, la autobiografía; determina con claridad el carácter ficcional y novelístico de *Canto de sirena* al proponer el siguiente esquema (Puentes-Baldoceda 2002: 43):

---

<sup>15</sup> Un apretado resumen de los planteamientos del libro lo constituye Puentes-Baldoceda 2001.

Autor (diferente) Narrador

Autor (diferente) Protagonista

Narrador (igual) Protagonista

Esta conclusión se apoya también en el hecho de que la literariedad de la novela se hace evidente en “la representación ficticia del discurso oral de la narración natural mediante un proceso de reelaboración artística, vale decir, mediante el trabajo de estilización efectuado por el creador” (91). Justamente, un extenso análisis de las estrategias que logran representar la oralidad, le permite al autor proponer la aparición de un nuevo lenguaje literario resultante de la oralidad de Candelario Navarro y la recreación artística de Gregorio Martínez (109), y que, además, se opone al lenguaje literario canónico (113).

Además del análisis formal de la novela, Puente-Baldoceda también propone un acercamiento hermenéutico a *Canto de sirena* dividido en tres horizontes (consecutivos ya que cada uno propone una interpretación más amplia del texto). Así, mientras el primer horizonte plantea que la novela representa las contradicciones sociales, económicas y culturales de un determinado sector geográfico (146); el segundo nos explica que esa contradicción implica una inevitable lucha de clases y que, por eso, existe una ideología marxista subyacente (149). El tercer horizonte engloba los dos anteriores ya que determina que la lucha de clases se resolverá a través de una revolución cultural que se identifica con el propósito de la novela: la reivindicación de la cultura popular (154).

Analizando desde el paradigma antropológico, el artículo de Ricardo Melgar se propone revisar “la diferencialidad etnocultural” (174) en *Canto de sirena*, esto significa que concibe el texto como un espacio de tensión donde se entrecruzan diferentes sistemas culturales. Así, frente al problema de si enfrentamos a una novela o a un testimonio, el autor concluye que se trata menos de una apropiación desde la literatura (o rescate) del testimonio que de intentar mostrar el cruce (lingüístico, cultural, ideológico) de culturas o “los flujos diferenciados y cruzados de comunicación intercultural” (175). También, respecto a la relación de saberes (por ejemplo al comparar la versión bíblica del origen del mundo con el punto de vista del grupo social negro), se afirma que el texto funciona como “un campo transcultural con una relativa tensión” (Melgar 176). Es evidente que el autor no está interesado en el humor, el sexo o el uso del lenguaje (tópicos usuales en el análisis de la narrativa de Martínez), más bien aprovecha la novela como expresión o símbolo de la realidad sociocultural de un determinado espacio geográfico. No solo se aleja de la crítica rutinaria sobre *Canto de sirena* omitiendo los ya mencionados temas, además propone un análisis completamente novedoso y que, incluso, se aleja de un paradigma en la crítica literaria peruana: relaciona y analiza no solo la relación oralidad y escritura dentro de la novela, sino agrega un tercer aspecto, la imagen (en este caso el dibujo de una sirena que se encuentra en la portada y que fue realizado por Tilsa Tsuchiya)<sup>16</sup>. Ese análisis confirma la

---

<sup>16</sup>Es usual, en la crítica peruana heredera de Cornejo Polar y su *Escribir en el aire*, reducir los análisis a la dicotomía oralidad –escritura (que se explica por el mismo carácter del objeto estético literario); pero, desde los estudios culturales, debería superarse ya esta dualidad -supuestamente estructural de la realidad nacional- por un triángulo al cual se agregaría el vértice de la imagen (que se explica por la globalización

hipótesis inicial de Melgar: estamos ante un texto que funciona como campo de cruce de culturas y, en este caso particular, como “intersección de tres modos de comunicación cultural: oralidad, escritura e imagen” (178). Finalmente, es justamente ese análisis lo que le permite aducir que es la sirena el símbolo de la oralidad afromestiza (179).

Como se deja entrever desde el título, a Jorge Valenzuela<sup>17</sup> le interesa analizar la marginalidad en la novela, no solo manifiesta en el protagonista sino también en los lugares –Coyungo, por ejemplo. Para el autor ese no integrarse en su grupo social tiene una doble base: uno, la formación de una identidad confusa (por el acercamiento a la cultura de los blancos), y dos, un deseo egoísta de aislamiento<sup>18</sup>. Ambos originan el movimiento por el cual Candico se aleja de su grupo y entorno social: “Ese error continuado que es la vida de Candelario Navarro a lo largo de toda la novela, es expresión de referida marginalidad” (Valenzuela 2005: 28). Otra vez, como hemos estado observando al revisar los análisis acerca de la novela, es la migración (o el error) la que cobra un papel esencial, ya que si bien se origina en una individualidad egoísta y degenera, en cierto momento, en una difusión ideológica, también, y es esto lo fundamental, origina el cambio de Candico. Expliquémonos: en ese ir y venir por el territorio, en esa posibilidad abierta de comparar culturas, pensamientos, costumbres, es donde Candelario lograr

---

y el avance imparable de los medios audiovisuales que permite hablar más de cultura visual que de una cultura escrita).

<sup>17</sup> El artículo revisado constituye un capítulo de un trabajo de investigación más extenso (Valenzuela 1995).

<sup>18</sup>“En *Canto de sirena*, de Gregorio Martínez, la marginalidad del personaje principal, Candelario Navarro, supone, en un inicio, un alejamiento de su núcleo social de origen causado por un sentimiento egoísta, no solidario y profundamente individual” (26)

afianzar ciertos valores de su grupo social y pasa de comparar a oponer (saberes, ideas, etc.) para, finalmente, convertirse en la conciencia crítica de su clase social. Entonces, para Valenzuela, la novela evidencia un sujeto que evoluciona desde una posición marginal hasta una más solidaria con su grupo, pero que degenera en una “rencorosa frustración que supone la cancelación de la posibilidad de recuperar las tierras del pueblo” (33).

A diferencia de otros autores, que encuentran en la exaltación del sexo una forma de liberación popular, el autor critica la forma en que Martínez enfoca el tema. Si bien no desmonta la maniquea oposición sexual entre grupos sociales, si afirma que la novela refuerza ideas sexuales coloniales: primero a través del pensamiento machista que concibe a la mujer como objeto de complacencia del hombre y luego a través de la confirmación del estereotipo colonial del sujeto negro capaz de un exagerado goce sexual. Concluye que “Si la intención del autor fue mostrar en la práctica sexual de Candelario Navarro una vía para su liberación, consideramos que ésta no se produce” (29).

En el libro *Canto de sirena: oralidad y memoria*<sup>19</sup>, Gloria Macedo propone como hipótesis general que, a pesar de que la crítica ha señalado lo contrario, la primera novela de Gregorio Martínez constituye una ruptura con los planteamientos del grupo Narración. Incluso este alejamiento constituye una forma de organizar la narrativa de Martínez: “Si hubiese que hablar de etapas en la narrativa de Martínez podría decirse que la primera está marcada por las

---

<sup>19</sup> Este libro se basa, sin diferencias sustanciales, en la tesis *Representaciones de la oralidad y de la memoria en Canto de sirena de Gregorio Martínez* de Gloria Macedo.

premisas de Narración y luego inicia una segunda etapa más autónoma (susceptible de ser dividida)” (Macedo Janto2008: 15). Se deduce que esa primera etapa incluye solo a *Tierra de caléndula*<sup>20</sup>: creemos que el problema de esta división es que no encuentra un criterio capaz de caracterizar toda la narrativa de Gregorio Martínez (es por eso que la autora no analiza esa segunda etapa), es decir, las etapas de un corpus literario solo se aplican si se basan en un criterio totalizador de ese mismo corpus.

En el primer capítulo, Macedo revisa los diferentes acercamientos críticos a *Canto de sirena* y afirma que la gran parte de ellos han vinculado estrechamente (e incorrectamente) la novela con el compromiso social. Plantea que esto se debe a que Gregorio Martínez ha funcionado como una suerte de guía de esos análisis al hacer explícita en algunas entrevistas dicho vínculo. En el segundo capítulo, la autora analiza los planteamientos ideológicos y literarios del grupo Narración para así, luego, poder demostrar como Martínez se aleja de los mismos: de hecho, Gloria Macedo, al analizar algunos cuentos que aparecieron primero en *Narración* y luego en *Tierra de caléndula*, determina cómo estos fueron modificados de tal forma que la evidente denuncia social se perdió al pasar de la revista al libro de cuentos. De tal forma que se puede afirmar que:

solo los cuentos que aparecen en *Narración* están muy ligados a las propuestas de la revista. Y a partir de allí el autor se orienta por una línea de creación al margen, no de las preocupaciones sociales, pero sí de la crítica

---

<sup>20</sup> Recordemos que Milagros Carazas ya había propuesto una división en etapas en la cual la primera (caracterizada por la búsqueda de un lenguaje propio) incluía *Tierra de caléndula* y *Canto de sirena*.

explícita y el uso de la literatura como medio de lucha. Esto a pesar de sus propias declaraciones (48).

El análisis de la representación de la oralidad y la memoria en *Canto de sirena* (que se realiza en los capítulos tres y cuatro respectivamente) también enfatiza ese alejamiento: aunque ambas se vinculan con la reivindicación de los sectores marginales, característico del grupo Narración, no necesariamente resultan ser un efecto de los planteamientos del grupo: “La representación de lo afroperuano, en el caso de *Canto de sirena* está vinculada con su intención política, que podría provenir desde Narración, pero que no tiene relación con los logros técnicos y narrativos de la novela” (71). Se deriva de ese análisis la cuestionable idea de que:

Candelario habla como las demás personas de la costa sur del Perú -lo vimos en el léxico- y, en ese sentido, los representa. Pero no es la voz que ha decidido unificar el deseo de cambio y rechazo a las fuerzas que imponen el poder. Su reclamo, si bien atiende a una necesidad social, es siempre desde lo individual (73).

Cuestionable porque, incluso, más adelante surgen contradicciones al afirmar que el discurso de Candelario “intenta llamar la atención sobre el estado de su protagonista y de los que lo rodean” (88) y, también, “construye, la que podríamos llamar, la historia no oficial” (93). Es decir, dos formas en la que un discurso individual puede ampliar su alcance hasta convertirse en un discurso social.

Con respecto al tema que interesa a esta investigación, se menciona también que el viaje constituiría un elemento estructural de *Canto de*



*sirena*(sería así uno de los pocos casos de relato de viajes en nuestra literatura) que determina que el discurso de Candelario “emitido desde el presente se vuelca hacia atrás para traer ejemplos del pasado y con ello de los lugares por donde anduvo (73).

Aunque Roland Forgues ha escrito durante años sendos artículos acercándose a la narrativa de Gregorio Martínez, revisaremos solo su último libro ya que constituye una reunión, revisión y ampliación de aquellos<sup>21</sup>. Así la estructura de *Gregorio Martínez, danzante de tijera* nos presenta seis capítulos, el primero y el tercero (titulados respectivamente “*Tierra de caléndula y Canto de sirena: subversión y utopía*” y “*Canto de sirena, el arte de contar narración larga: escritura y oralidad*”) están dedicadas a la hermenéutica de *Canto de sirena*. Roland Forgues enfoca su análisis, principalmente, en lo que llamaremos la ruptura de normas: ya sea a través de infringir la norma lingüística (21), o alejándose de la norma a través de la locura (que sería otra forma de libertad) (26), o también enfatizando que la verdad se construye alejándose de lo oficial y establecido (29) (todos estos aspectos englobados bajo las perspectiva de una lucha ideológica cuyo norte es el marxismo: “una clara orientación revolucionaria” –16). Para el crítico francés, justamente, si se representa a un sector social excluido en todos los niveles es para denunciar

---

<sup>21</sup>Nos referimos a “La escritura subversiva de Gregorio Martínez y el renacer de los marginados”, en *El fetichismo y la letra. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Lima, Editorial Horizonte, 1986, pp. 87-107; “Los embrujos de un Piturrín ladino”, en *Tigre*, N° 3, 1986, pp. 153-162; “Compromiso y creación en «Cómo matar al lobo» de Gregorio Martínez”, en *La casa de cartón. Revista de cultura*, N° 22, 2001, pp. 10-12; “Gregorio Martínez: el espejo en que Narciso se mira y no se reconoce –acerca de *Biblia de Guaranguo y Libro de los espejos-*“, en *Escritura y Pensamiento*, N° 17, 2005, pp. 223-239; y “Entre diablos y músicos, el vals de la historia”, en Tenorio Requejo, Néstor. *El grupo narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*. Lima, Arteidea, 2006, pp. 221-226.

esa exclusión mostrando los falsos mitos de sus taras e incapacidades. De forma inversa, Gregorio Martínez demostraría además que su lenguaje, considerado pobre e incluso bárbaro por los sectores oficiales, posee riqueza y belleza, la misma que puede extenderse a sus costumbres, tradiciones y manifestaciones culturales. Al final, la representación de la oralidad, en la novela de Gregorio Martínez, tendría más que un objetivo estilístico, uno ideológico, al querer que ese lenguaje simbolice la reivindicación de los sectores populares que son representados por Candico Navarro:

la ruptura con la norma lingüística implica también conscientemente una ruptura con el orden establecido y, por consiguiente, abre paso a la construcción de una nueva realidad superior, su utopía de ciudadano y de escritor comprometido [se refiere a Gregorio Martínez] con la liberación de los pueblos y la libertad del ser humano (45).

Por otro lado, la sexualidad es otro aspecto que se resalta de *Canto de sirena*. Acierta Forgues al señalar que la sexualidad se percibe no como una simple manifestación de erotismo sino como una forma de rechazar las normas oficiales; también logra percibir, insisto: con acierto, la oposición que plantea la novela: a) clases dominantes: práctica sexual perversa, y b) clases populares: sexualidad saludable<sup>22</sup>. Pero se equivoca al solo mencionar esa oposición y no desmontar el maniqueísmo que encierra (y los matices que puede incluir). Incluso esa libertad sexual que propone Martínez puede relacionarse con la tradicional representación del sujeto negro como un ser con un poder de goce

---

<sup>22</sup> “Y por eso también a las prácticas sexuales «contranatura», zoofílicas, incestuosas o perversas de las clases dominantes, Gregorio Martínez opone las prácticas sexuales «naturales»” (38). Esta misma oposición es aplicable para la comida, según el autor: se puede hablar de una comida “natural” de las clases populares y una comida “cultural” -que se apropia de las técnicas de los sectores dominados- de las clases dominantes (83).

ilimitado (Velázquez Castro) o, como mencionamos páginas atrás, con la construcción de un estereotipo colonial (Valenzuela Garcés 2005: 29), e incluso -enfocando al protagonista- a una ausencia de autocrítica sobre su comportamiento sexual (Macedo Janto 2008: 66-67).

Teniendo como pretexto el análisis de un cuento de *Tierra de caléndula*, Roland Forgues (en el segundo capítulo titulado “*Tierra de caléndula*, el arte de escribir narración breve. Un caso ejemplar: «Cómo matar al lobo»”) llega a conclusiones que deben ser (re)consideradas. El autor propone un análisis minucioso del cuento “Cómo matar al lobo” -determina su argumento y estructura, además los elementos que emplea Martínez en su construcción para crear tensión, atmósfera, etc.- para proponer y comentar, luego, cuál sería el mensaje y contenido social del relato. Como habíamos determinado líneas más arriba, el crítico francés propone que la narrativa de Gregorio Martínez puede englobarse totalmente bajo la ideología marxista: eso resulta útil ya que el propio autor confirma esos postulados, “Creo en el concepto marxista-leninista del arte [...]” (Freire 34); sin embargo, también encierra el peligro de sobredimensionar las interpretaciones. Justamente, lo que pudo haber constituido un análisis si bien sucinto, también correcto del cuento, se convierte en una imposición de significados. Nos detendremos en este artículo porque nos parece sintomático de aquello que debe evitarse al interpretar la obra de Martínez. El relato básicamente nos habla de una venganza:

Amílcar Zorrilla, el protagonista central del relato, retorna en ómnibus al pueblo de La Guanera, en la costa sur del Perú,

donde se desempeñó durante varios años y en condiciones muy duras como obrero guaneo. El ómnibus llega a las once en punto en medio de un calor sofocante y Amílcar Zorrilla, tras pasar por una fonda para desayunar, se dirige con su maletín de lona en la mano a la bodega de su ex compañero Ancieta, ahora convertido en bodeguero, con quien años antes había formado un Comité de Trabajadores para levantar un pliego de reclamos ante la Compañía Administradora del Guano; hecho que le valió a él y a los demás cabecillas, con excepción de Ancieta, la prisión. Cumplida la visita, Amílcar Zorrilla antes de salir abandona el pucho encendido de su cigarrillo en el cenicero cerca de una caja humedecida por queroseno y, mientras el incendio de la lobería ilumina el cielo, nuestro personaje regresa tranquilamente a tomar el ómnibus que, como señalado por el chofer al llegar al pueblo, sale a las doce en punto para continuar su viaje (Forgues 2009: 48).

Resulta claro que el cuento nos involucra en una venganza y en su realización, pero también lo que oculta detrás de ese acto: “Martínez ha estructurado un cuento –“Cómo matar al lobo”- donde lo principal no es la venganza en sí misma, sino lo que queda detrás o aquello sugerido a través del diálogo denso y opresivo entre Amílcar Zorrilla y el traidor” (Gutiérrez 1988: 15). Martínez quiere mostrarnos también, demostrando su filiación popular y marxista, el duro trabajo y explotación de los trabajadores y su conflicto con la Compañía. Incluso, coincidimos con Forgues cuando afirma que “El relato no se sustenta en una simple venganza de un individuo contra otro, sino en una venganza contra una traición de clase” (53), pero el autor va más allá al mencionar que “El verdadero revolucionario, decía Mariátegui, no se detiene por el camino, y desde este punto de vista es muy reveladora la imagen final del protagonista que escucha a sus espaldas la voz quebrada de Ancieta, pero no se detiene” (55), y que “Gregorio Martínez no hace más que sugerir la marcha inexorable del proceso revolucionario que Amílcar Zorrilla ha iniciado en el pueblo de La Guanera” (Forgues 2009: 55). Un cuento de atmósfera muy

bien logrado, que nos muestra además no solo una venganza sino los conflictos entre clases sociales y sus causas, termina, por una rígida imposición de modelos ideológicos, sirviendo como vehículo de una revolución inexistente<sup>23</sup>; aunque, para Forgues, se evidencia una comunión de lo estético y lo ideológico: “Nunca expresado lo ideológico como tesis, sino hábilmente sugerido e indisolublemente unido a lo estético en una historia banal (59).

En el cuarto capítulo (“*La gloria del piturrín y otros embrujos de amor: victoria de Eros sobre Tanatos*”) Forgues analiza la tercera obra narrativa de Gregorio Martínez remarcando primero su carácter novedoso (por no decir inclasificable) respecto a los géneros: “Es una obra que, apartándose de los cánones de los géneros tradicionales del cuento, la novela y la poesía, explora formas originales de narrar y escribir” (97); y luego, su estructura binaria: divide acertadamente la obra en dos partes: una primera que consta de consejos o recomendaciones para lograr consumir el deseo erótico, y una segunda conformada por escritos variados genéricamente sobre temas también diversos (108). Justamente, ante esa división, el autor propone también una clara diferencia en el lenguaje: mientras en la primera parte Martínez emplea un lenguaje enraizado en la reconstrucción estética del lenguaje popular, en la segunda es usual el uso de un lenguaje estándar cercano al periodismo, “más universal” (107). A pesar de esa división estructural y lingüística cree reconocer

---

<sup>23</sup> Aspecto que ya ha sido señalado por Gloria Macedo al demostrar como los cuentos “Antes de las doce” y “El aeopuerto” (que ya habían aparecido en la revista *Narración* y los cuales evidenciaban en su estructura temática-formal un marcada denuncia social), al ser publicados en *Tierra de caléndula* son modificados de tal manera que todo contenido de crítica se difumina. Así, para el conjunto de la narrativa de Gregorio Martínez, podría afirmarse lo que para *Canto de sirena*: “un repaso por la crítica hecha sobre *Canto de sirena* [demuestra] cómo se ha privilegiado solo algunos aspectos que, tal vez, sin quererlo, delimitan el campo de significaciones de la novela” (Macedo Janto2008: 13).

un eje que unifica la obra: “todo el libro está enmarcado dentro del signo de Eros por el círculo que viene formando el tema del amor que inicia y concluye el relato” (98), aplicable a la primera parte únicamente (e incluso debería hablarse menos del amor que del deseo erótico como tema central de ese primer conjunto de textos), pero no a la segunda cuya variedad de temas impide encontrar una propuesta que articule ese conjunto<sup>24</sup>.

Por otra parte, también, como Martínez ya había planteado en su anterior novela, hay un marcado énfasis en la culinaria y sexualidad de la etnia negra para “afirmar la vigencia y validez de una cultura sojuzgada y amordazada por la cultura oficial impuesta por las clases dominante” (103). Pero un aspecto más importante, que señala Forgues, es lo que podríamos denominar un “ensanchamiento” de la narrativa del escritor peruano, esto es una ampliación de lo que el autor enfoca: ya no solo es Coyungo (aunque sigue siendo principalmente Coyungo) sino también, por ejemplo, Estados Unidos o Lima. Este aspecto se relaciona claramente con el empleo de un lenguaje más universal en la segunda parte de *La gloria del piturrín...*, pero nuevamente se equivoca Forgues al señalar que “en este nuevo libro se asiste a un ensanchamiento y sistematización del fenómeno [liberación de las clases marginadas] partiendo de un tema universal: el amor” (114). En realidad, nos encontramos ante la continuidad de un proyecto novelístico (como

---

<sup>24</sup>En una entrevista Forgues ha señalado que la utopía que se encuentra en la base de la narrativa de Gregorio Martínez es “El canto del piturrín y su convocatoria, o sea: el Amor como forma de plenitud humana” (Ayala). Es decir, no solo constituiría el eje de *La gloria del piturrín...* sino también de los demás libros: si bien el sexo (y no el amor) es una tema fundamental, no constituye (dista mucho de serlo) el proyecto de Martínez.

explicaremos más adelante) que se confirma con los libros posteriores de Martínez.

El último capítulo está dedicado a los que, hasta ese momento<sup>25</sup>, eran los dos últimos libros del autor peruano. Así como para *La gloria del piturrín...*, se destaca la peculiaridad respecto al género que muestran estas dos obras (y que en realidad puede aplicarse a todo el corpus textual de Martínez, exceptuando *Tierra de caléndula*): “Con estas obras que no son novelas, ni poesías, ni testimonios, ni crónicas, ni biografías, ni ensayos, estamos en la otra orilla de la creación [...]” (144). Este sexto capítulo<sup>26</sup> (“*Biblia de guarango y Libro de los espejos: en la otra orilla de la creación*”) también resulta importante porque propone dos ideas que, si bien no deben ser consideradas del todo novedosas, sí destacan dos aspectos que pocas veces son tomados en cuenta dentro de la narrativa de Gregorio Martínez. Refiriéndose específicamente a *Biblia de Guarango*, Forgues propone: “Se trata menos de una búsqueda identitaria que de la afirmación y valoración de una identidad negada por la práctica social dominante y por la historia oficial. Una identidad resueltamente moderna” (145). Lo que se propone es entonces que el libro está menos preocupado por contar una historia que por afirmar una posición dentro del sistema cultural, recurso al cual se ha llegado ya que los libros anteriores ya han planteado la búsqueda de identidad a través de sus personajes: una búsqueda que se identifica plenamente con el proceso de migración (pensemos sino en Candelario Navarro o en los protagonistas de *Crónica de músicos y*

---

<sup>25</sup>Este capítulo fue publicado por primera vez como reseña en el 2005.

<sup>26</sup>Revisamos el quinto capítulo en el apartado dedicado a los trabajos sobre *Crónica de músicos y diablos*.

*diablos*). Podemos relacionar lo anterior con el hecho de que Martínez propone “su propio glosario de algunas palabras que pertenecen al «ladino coyungano» de su escritura y al lenguaje popular de la gente del lugar y del Perú” (151), ya que al escapar de la típica asociación de la narrativa de Gregorio Martínez con el lenguaje de la costa sur (“lenguaje popular de la gente del lugar y del Perú”, hecho que exactamente ocurre en el libro a través de las secciones denominadas ‘Glosas Silenses’ y ‘Glosas Emilianenses’. Se representa entonces el lenguaje de un sector social ubicado no solo en un lugar determinado sino también ubicado en otras regiones), Forgues pone en evidencia el proceso que ha venido a culminar en ese libro: la expansión que ha sufrido la narrativa de Martínez al representar, primero, a un determinado sector social en una región específica, para más tarde venir a interesarse por la cultura de ese sector durante el proceso migratorio y su posterior transformación en cultura popular urbana (otro claro ejemplo sería algunas secciones de *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor*): “el espacio geográfico literario de estos nuevos libros se ve notablemente ampliado con la visión de una región del Perú dentro del país real, y del país real dentro del mundo” (145).

Ya que Carlos Orihuela no enfoca su análisis en un aspecto particular de *Canto de sirena*, su intención es explicar algunas características de la novela que el autor considera esenciales. Uno de los primeros aspectos que le interesa es la relación entre la historia y las estrategias que se emplean para contarla, es más, para Orihuela “*Canto de sirena* obedece a un plan estructural



cuyos detalles formales intervienen de manera calculada en la construcción de sus redes significativas” (58). Por ejemplo:

El hablante básico [...] nos proporciona un conjunto de confesiones, relatos, documentos y explicaciones que, en concordancia con los laberintos existenciales y sociales en los que se debate Candelario Navarro -y con él la comunidad afro-peruana- fluye abrupta y desafiante a la inteligencia hegemónica, que es el receptor al que primordialmente se dirige (68).

Continuando con el aspecto formal de la novela, y con respecto a la discusión sobre el género de *Canto de sirena*, para el autor es claro que esta novela no es un testimonio ya que “no se emparenta con los textos en los que el intelectual intermediario sigue un plan muy riguroso para que el sujeto subalterno pueda responder a cuestiones muy puntuales” (64) y porque Gregorio Martínez “no ejerce el rol del intermediario de sensibilidad social por un grupo del que se siente y es ajeno [sic]” (64). También coincide con otros críticos al recalcar la importancia de la recreación de la oralidad en la narrativa de Martínez (73) (y que, de hecho, sería otro forma de determinar que no estamos ante un testimonio ya que es evidente que el lenguaje usado no corresponde simplemente a la transcripción de una entrevista sino a la recreación estética de la oralidad).

En el plano temático, Orihuela afirma que “la soledad y desconcierto vividos por Candelario constituyen una alegoría de la soledad social e histórica de la periferia poscolonial” (74); una idea acertada pero que debería matizarse considerando, sobre todo, que no es lo mismo la soledad autoimpuesta (de Candelario) que la soledad derivada de la exclusión, el abuso y la marginación

(del grupo afroperuano). Con respecto a la sexualidad se plantea que “se configura a Candelario Navarro con una sexualidad hiperbólica y esperpéntica que satiriza y ridiculiza el modo con que se estereotipa al afro-peruano” (77): esto constituye una suerte de quiebre en como se había venido interpretando la sexualidad en *Canto de sirena* (ni se cae en oposiciones maniqueas ni se le considera reivindicadora de lo popular ni siquiera se considera que represente la sexualidad de cierto sector social, se trata entonces no de la representación de la imagen sexual del negro sino de la burla del estereotipo que desde la literatura se ha trazado de esa imagen). Por último, también propone que la novela ofrece “los testimonios de la resistencia y las señales de la toma de conciencia étnica con que el grupo protagonista va conquistando sus metas democráticas” (81)<sup>27</sup>.

### 1.3. Contexto metacrítico

Nuestro anterior análisis nos ha permitido determinar cuáles son los temas más usuales en los acercamientos críticos a la producción literaria de Gregorio Martínez:

---

<sup>27</sup>Debido a su inaccesibilidad se hizo imposible revisar *Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en Canto de sirena* de Sara Rondinel, aunque no constituye un análisis de nuestro objeto de estudio (*Crónica de músicos y diablos*) citamos, en toda su extensión dos breves reseñas: “Sara Rondinel (1993) elabora una tesis sobre CS. Partiendo de los postulados de Ángel Rama sobre la transculturación narrativa en América Latina y de Mijail Bajtin acerca de la carnavalización del relato popular, Rondinel intenta abordar su análisis. Imprecisiones teóricas, falta de información y conocimiento de las reflexiones del propio autor sobre su escritura son algunas de las carencias metodológicas de este esfuerzo” (Carazas 1998: 17) y “Sara Rondinel [...] aborda el libro desde una perspectiva historicista, resaltando el grado de representación de la realidad de la que proviene el autor y que manifiesta en el libro. Además, analiza al personaje y a su discurso como representantes de la cultura con una mirada transculturadora” (Macedo Janto 2008: 25).

- a) cuestión genérica (para el caso de *Canto de sirena*).
- b) empleo del humor.
- c) sexualidad y sensualidad.
- d) recreación de la oralidad.
- e) reivindicación de la cultura popular.

Si ya de por sí las revisiones críticas a los libros publicados por Gregorio Martínez no son numerosas (nótese que solo *Canto de sirena* y *Crónica de músicos y diablos* han sido objetos de más de una investigación, los otros textos no han sido estudiados adecuadamente); los artículos, ensayos, tesis u otros interesados en la segunda novela del autor peruano son más escasos. A pesar de eso queremos ser más minuciosos respecto a los temas que usualmente la crítica ha estudiado en *Crónica de músicos y diablos*:

	Díaz Caballero	Roland Forgues	Milagros Carazas	Francoise Aubes	María Rita Corticelli	Peter Elmore
Historia Popular	Sí	Sí	Sí	Sí		
Música		Sí	Sí		Sí	
Lenguaje Literario		Sí				Sí
Viajes			Sí		Sí	
Sexualidad		Sí			Sí	
Reivindicación de la mujer		Sí	Sí			

Un caso atípico lo constituye el artículo de Ismael P. Márquez que plantea dos temas que no han sido desarrollados posteriormente: la

intertextualidad en *Crónica de músicos y diablos* y su construcción como una metáfora de la escritura.

Esta suerte de recuento nos permite determinar los aportes y la originalidad de nuestra investigación. En un campo general (que abarca el conjunto de las obras literarias de Gregorio Martínez), planteamos como eje estructural y totalizador de ese conjunto de textos un tema frecuentado muy poco por la crítica: la migración, y que además permite dividir la producción literaria del escritor nacido en Coyungo en tres etapas bien diferenciadas. En un campo más específico, y centrándonos en *Crónica de músicos y diablos*, si bien analizaremos temas anteriormente señalados y enfatizados por otros críticos, proponemos englobar todos estos bajo el término de literatura migrante; ya que son la migración y la migrancia las que permiten explicar cada aspecto formal o temático de la novela y, además, proponer esa novela como una suerte de arte poética de toda la literatura de Gregorio Martínez.

## CAPÍTULO II

### ANTONIO Cornejo Polar Y EL ESBOZO DE UNA LITERATURA MIGRANTE

El anterior capítulo evidenció que, si bien ha sido analizado en algunos artículos, la migración no ha sido considerada como un eje articulador de la narrativa de Gregorio Martínez, sino como un aspecto tangencial. Rebatir esta idea no puede hacerse sin una adecuada teoría donde apoyar la hermenéutica de los textos: justamente en este capítulo plantearemos las categorías que nos permitirán el análisis de *Crónica de músicos y diablos* y así demostrar nuestra hipótesis.

Pasado ya la mitad del siglo anterior<sup>28</sup>, uno de los grandes propósitos de la crítica literaria latinoamericana fue determinar qué era lo específicamente particular de la literatura de nuestro continente (es decir, lo que la hacía diferente de la literatura europea o asiática, por ejemplo) y, también, construir una teoría y un método críticos adecuados a esa especificidad<sup>29</sup>. Esto resultó en una serie de categorías que se enmarcaban dentro de esa posibilidad; entre otras, las propuestas de Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar, y también la

---

<sup>28</sup> Sin embargo, pueden encontrarse algunos intentos anteriores de formalizar una teoría literaria latinoamericana, como es el caso de Alfonso Reyes; pero no hay duda que es a partir de los años 70 que se convierte en una especie de afán institucional.

<sup>29</sup> “En los últimos años, a medida que la literatura hispanoamericana encontraba acogida y reconocimiento internacional, se ha hecho cada vez más evidente la incongruencia de seguir abordándola con un aparato conceptual forjado a partir de otras literaturas” (Fernández Retamar 53).

literatura alternativa de Martín Lienhard o, con un objeto de estudio más amplio, las culturas híbridas de García Canclini. Sin olvidar aportes fundamentales como los sistemas literarios planteados por Antonio Cándido, el análisis de los narradores de la transculturación de Carlos Pacheco, las epistemologías fronterizas de Walter Mignolo, la modernidad periférica de Beatriz Sarlo, entre otros. Con más o menos suerte (y nos referimos al impacto en el campo intelectual que cada una de estas alternativas logró obtener), cada uno de éstos intentaba interpretar la complejidad de nuestra cultura y sus productos culturales, pero, por diversos motivos, siempre resultaban desfasados o incompletos. Esa inconclusión puede explicarse tanto por falencias de la propuesta como por el carácter cambiante y fugaz de su objeto de estudio, recordemos que “cualquier paradigma empleado para describir e interpretar los mecanismos que rigen una sociedad en el orden económico, político, social o cultural, no pasa de ser un intento más o menos vano para imponer un orden a un conjunto cuya realidad siempre evanescente lo va negando” (Lienhard 64). Un orden necesario, agregaríamos, pero que debe ir replanteándose constantemente.

Entre todas esas alternativas mencionadas, nos interesa sobre todo las propuestas de Cornejo Polar, sus planteamientos acerca de la heterogeneidad y cómo estos devienen hacia una teoría del sujeto migrante como productor de objetos culturales. Es por esa continuidad en el pensamiento crítico del autor peruano que decidimos desarrollar no solo su tardío planteamiento sobre la migración, sino otros conceptos como heterogeneidad, totalidad contradictoria y

sistema literario: sólo en el análisis de esas categorías puede entenderse los aportes de Cornejo Polar. Evidentemente, estas propuestas no podían escapar a aquella inconclusión de la que hablamos: nuestro propósito no solo es revisar aquellas sino también analizarlas, criticarlas y replantearlas en una estrategia que busca menos anular que ampliar. Si bien veremos en detalle aquello que del planteamiento del crítico peruano debe ser reelaborado; creemos que si alguna inconclusión se encuentra en su aparato crítico, esta radica en los vertiginosos cambios de su objeto de estudio: ya sea estudiando la literatura indigenista o la cultura andina, lamentablemente los aportes de Cornejo Polar no pudieron analizar las nuevas dinámicas en las que estas se enmarcan. Es decir, el motivo fundamental por el que debe revisarse cada uno de los postulados del crítico peruano son las modificaciones en las estructuras histórico-culturales, entiéndase globalización, impacto de medios audiovisuales, transnacionalización, etc. Acontecimientos que Cornejo Polar no pudo incluir en sus análisis (cambios que según algunos se iniciarían en 1982 -Moreiras 141- pero que definitivamente alcanzaron su clímax en las dos últimas décadas).

Todo esto nos lleva a revisar los planteamientos de Cornejo Polar para afinar o afilar una hermenéutica capaz de desentrañar productos culturales derivados de un nuevo contexto sociocultural: proponemos revisar sus postulados para luego desarrollar y sobre todo ampliar sus afirmaciones sobre la migración. Así podremos obtener una serie de paradigmas capaces de explicar el proceso y objetivo literarios de la narrativa de Gregorio Martínez.

## 2.1. Antonio Cornejo Polar y la teoría del conflicto

### 2.1.1. Totalidad contradictoria

Una de las grandes preocupaciones de Antonio Cornejo Polar era cómo relacionar los conceptos de nación y literatura; esto es, qué significaba o representaba la literatura nacional. Tarea harto difícil que intentó resolver con un texto leído en 1982 en el acto de su incorporación a la Academia Peruana de la Lengua, publicado ese mismo año<sup>30</sup>, y en donde analiza y crítica las diferentes formas como se entendió (y, en algunos casos, aún se entiende) la literatura peruana: como literatura hispánica y mestiza. Resumiendo, para el primer caso, sustentado por José de la Riva Agüero, critica la construcción de un canon hispanizante que excluye la literatura popular e indígena; en tanto, para el segundo, critica la idea de síntesis, de conciliación armoniosa de nuestras dos vertientes fundamentales: la hispana y la indígena, y la idea de que la literatura netamente indígena canceló su desarrollo desde la conquista (Luis Alberto Sánchez es el principal representante de esta forma de entender la literatura). Así, el propósito de Cornejo es escapar de estas concepciones que derivan hacia una literatura homogenizante y excluyente.

Para el autor, el primer paso importante para una comprensión cabal de la literatura peruana se encuentra en la obra de Mariátegui, en las tres

---

<sup>30</sup> Publicado originalmente en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, N° 17, 1982; y posteriormente en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 18, 1983.



tendencias que él identifica y en las contradicciones que generan<sup>31</sup>, pero le preocupa que se exacerbe la pluralidad sin (querer) entenderla:

no basta transformar un singular engañoso (la literatura peruana) en un plural efectivo pero opaco en lo que toca a su aptitud explicativa (las literaturas peruanas); se trata de comprender a fondo, mediante una categoría adecuada, la índole profunda de una totalidad que descubre su sentido a partir de sus contradicciones internas (Cornejo Polar 1989a: 189).

Para este propósito propone que la historia es el factor totalizador de esa pluralidad: solo se puede entender la literatura peruana a través de su inserción en el proceso histórico-social o, mejor dicho, “que la existencia de varios sistemas literarios en el Perú no puede explicarse más que recurriendo a la historia general de la sociedad nacional” (190).

Reconociendo que es la historia la que otorga sentido al conjunto que constituye la literatura peruana, encuentra dentro de la misma al menos tres sistemas: el culto, el popular y el de las literaturas étnicas; sin embargo, deberíamos preguntarnos si, luego de veinte años, ¿no estamos ya frente a un cambio de esa sistematización? ¿No se han constituido nuevos espacios culturales, cuyo lugar podría ser la frontera o, incluso, un ‘fuera de’ estos sistemas? Nuestra propuesta necesariamente implica cuestionar este esquema de la literatura y, también, proponer una apertura hacia esos nuevos espacios de producción de objetos culturales. Notaremos como del propio ir y venir crítico de Cornejo Polar surgen ciertas contradicciones, así es interesante

---

<sup>31</sup> “Una teoría moderna [...] sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopolita, un período nacional” (Mariátegui 239).

revisar la manera en que enfoca a los escritores de los años 70 (Gregorio Martínez, Antonio Gálvez Ronceros, etc.): “[...] hay, también, una alternativa [...] que está representada por el grupo ‘Narración’, que podría denominarse, sin mayor precisión, narrativa popular” (Cornejo Polar 1979: 62)<sup>32</sup> porque “[...] no tienen que asumir la condición popular porque ese es su mundo originario y la raíz desde la cual producen sus discursos, naturalmente en un diálogo, a veces irreverente, con los significados y prácticas culturales de la literatura hegemónica” (Cornejo Polar 1989c: 160)<sup>33</sup>. Aunque Cornejo Polar, coincidiendo con su planteamiento de los sistemas literarios, admite que se trata de una denominación insatisfactoria porque “la narrativa popular, en estricto sentido, es la producida oralmente (en español o en lenguas nativas) por el pueblo” (Cornejo Polar 1979: 62), el crítico peruano retrocede otra vez sobre sus pasos y admite que la propuesta literaria del grupo Narración “no desdibuja en absoluto la presencia de una conciencia otra, popular, que no realice ese proceso y sigue produciéndose a través de un circuito cultural distinto” (Cornejo Polar 1989c: 160). Dilucidando ese vaivén crítico tenemos que Cornejo Polar parece distinguir una literatura popular que se desarrolla en el sistema hegemónico de otra literatura popular que se desarrolla en el sistema popular; o también puede entenderse que se refiere a una literatura popular que participa de ambos sistemas. Lo que sí queda claro es que esos sistemas han perdido en parte su capacidad explicativa para analizar las complejidades de la

---

<sup>32</sup> Si bien este artículo se publicó tres años antes de la propuesta de los sistemas literarios, es sintomático para el análisis de esas pequeñas fisuras que permiten percibir la, admitámoslo, poca falencia del planteamiento crítico de Cornejo Polar.

<sup>33</sup> Aquí hay también un buen ejemplo de las confusiones en las que puede caer el crítico peruano: menciona como ejemplos algunos escritores de carácter popular como Gregorio Martínez y Enrique Verástegui, cuando la poesía de este último paradójicamente se caracteriza por el hipercultismo.

literatura peruana de los últimos años. Es sintomático pues que el crítico proponga ciertos sistemas teóricamente, pero que en una visión práctica de la literatura se contradiga y afirme nuevos espacios de producción literaria. Por supuesto, entendemos que Cornejo nos brinda una aproximación al corpus literario existente hasta la década de los 80 y que era adecuada para su contexto, pero aun así es evidente su rígido esquematismo, el estatismo o, en otras palabras: “[...] la ahistorización de diversos aspectos de la producción literaria latinoamericana”<sup>34</sup>.

También problemático resulta la forma como se relacionan esos sistemas, ya que se perciben como simples préstamos<sup>35</sup>, obviando nuevamente la posibilidad de espacios “otros” desde los cuales se puede emplear signos y estrategias de diversos sistemas con naturalidad (no hablamos por supuesto de una síntesis sino de un conocimiento cabal, siempre problemático y conflictivo, de dos o más sistemas). Así, desde lo popular se puede emplear el lenguaje de la poesía culta resemantizándolo (símbolo de la resistencia y la combatividad de los sectores populares), y lo culto puede apropiarse del lenguaje popular “pero [...] al hacerlo, lo solidifica, lo artificializa y en cierto modo lo falsifica” (Cornejo Polar 1989a: 197). Cornejo complica aún más cómo debemos entender estas relaciones al, años más tarde, poner en duda su existencia: “[...] la convivencia histórico-espacial de sistemas ‘literarios’ en alguna medida *autónomos*. [...] resultaría indispensable figurar los modos de relación (*si la hubiera*) entre un sistema (por ejemplo, la literatura oral en quechua) y otro (la

---

<sup>34</sup> Afirmación de Beatriz Pastor en Debate 41.

<sup>35</sup> De hecho uno de los apartados se denomina “Los sistemas culto y popular: el caso de los préstamos lingüísticos”.

literatura 'culta' en español, sea el caso)" (Cornejo Polar 1994a: 370)<sup>36</sup>. Para culminar, Cornejo Polar parece asumir con sinceridad las limitaciones de sus postulados al afirmar que sigue "sin saber exactamente cómo funcionaría tal categoría" (370).

Todo este acercamiento crítico nos permite concluir que, a pesar de su evidente utilidad hermenéutica para determinado momento, resulta beneficioso la revisión y replantamiento del paradigma de los sistemas literarios para adecuarlo a los nuevos contextos de producción literaria.

### 2.1.2. Heterogeneidad literaria

La heterogeneidad<sup>37</sup> es un concepto que Cornejo desarrolló por, al menos, veinte años, por lo que puede encontrarse diferentes formas de entenderla y definirla. Distingamos entonces entre una heterogeneidad cultural, es decir que es propia de las sociedades y sus culturas, y una literaria, o la expresión a través del objeto estético-literario de la anterior<sup>38</sup>. Primero nos encargaremos de la heterogeneidad literaria, que se aplicó principalmente a la novela indigenista, y luego desarrollaremos la ampliación que el autor hizo del concepto: la heterogeneidad cultural.

---

<sup>36</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>37</sup> No debemos olvidar que el término heterogeneidad es un término proveniente de la química y que, dentro de las ciencias sociales, fue reformulado desde la economía en lo que se conoce como teoría de la dependencia: es evidente que Cornejo Polar constituye una continuidad con esta última (para revisar, relacionar y comparar ambas revisar Quijano 1990).

<sup>38</sup> Nos basamos en la distinción que Raúl Bueno hace entre una heterogeneidad básica, o la convivencia e interacción de diversas culturas, y otra discursiva, o la producción de signos literarios que, dentro de una cultura, se refiere a otra. El autor encuentra aún otro tipo de heterogeneidad: la secundaria, resultante de la transculturación producida desde la condición de una heterogeneidad básica (Bueno 19-35).

Para explicar la especificidad de la narrativa indigenista y su doble estatuto socio-cultural es que Cornejo Polar propone la heterogeneidad literaria. Así la define:

Caracteriza a las literaturas heterogéneas [...] la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo; se trata, en síntesis de un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto (Cornejo Polar 1978: 12).

Es decir, propone el autor que la heterogeneidad se produce debido a que mientras la instancia productiva (un sujeto que opta por la escritura y no la oralidad), la obra misma (ya sea novela o cuento o cualquier forma discursiva que se aleje de las formas indígenas) y el circuito de comunicación (el objetivo es un lector urbano) se encuentran en el campo hegemónico, el referente corresponde al universo indio (Cornejo Polar 1980: 64-66). Es decir, lo heterogéneo está basado en lo temático, descuidando el acercamiento minucioso a otros aspectos del texto que no sea el tema o su impacto en los otros componentes textuales.

El hecho de que lo heterogéneo se reduzca a un aspecto esencialmente referencial hace que, dentro de ella, se pueda agrupar para su análisis a escritores que practican estéticas muy alejadas, aunque coinciden evidentemente en su interés en el referente andino. De hecho, esto lo realiza el

mismo autor (Cornejo Polar 1980) quien en el segundo capítulo del libro<sup>39</sup> (“La producción de la novela indigenista”) analiza algunos escritores (como Clorinda Matto de Turner, Ventura García Calderón, José Santos Chocano, Enrique López Albújar, entre otros), mientras en el tercero (“La profundidad histórica del indigenismo”) se encarga de José María Arguedas. Esta capacidad analítica constituye una ventaja por lo que no debe confundirse amplitud con difusión hermenéutica, como ha ocurrido con algunas críticas a este primer desarrollo de la heterogeneidad:

Si trabajamos el problema temáticamente, vamos a confundir, por ejemplo, el último libro de Mario Vargas Llosa, *El hablador*, con la literatura indigenista. Pero no; es otra literatura. Él es un blanquiñoso miraflorentino que escribe sobre los indígenas de la selva, lo que no tiene nada que ver con lo que hizo Arguedas, por ejemplo<sup>40</sup>.

Roberto Paoli confirma esta idea al afirmar que la ajenidad afecta a demasiadas corrientes literarias y se pregunta también “¿dónde reside entonces la especificidad de Arguedas con respecto a los demás indigenistas que lo han precedido o lo han acompañado? ¿Arguedas es más refinado, más literario, más sofisticado?” (259). Este aspecto puede ser aún más problemático si se argumenta que muchos tipos de literatura se encargan de un referente ajeno a su mundo socio-cultural, por lo que el campo en el cual la heterogeneidad puede aplicarse (y sobretodo que puede explicar e interpretar satisfactoriamente) resulta demasiado vasto: “[...] el criterio de heterogeneidad no puede dar razón de la esencia del indigenismo, ya que podría definir no sólo

---

<sup>39</sup> Nos referimos a Cornejo Polar 1979.

<sup>40</sup> Afirmación de Nelson Osorio en Debate 55.

al universo indígena, sino a un sinnúmero de universos que quedan excluidos del círculo de cultura, producción y consumo de la obra literaria” (257). Lo que estas críticas no perciben es que para Cornejo Polar la diferencia radica en el impacto del referente en los componentes textuales, especialmente en la forma literaria. Así, por ejemplo, afirma que existen diferentes formas de representar el lenguaje popular andino; entonces, lo que diferenciaría la narrativa de Ricardo Palma de la de José María Arguedas es que, en la obra de este último, “el lenguaje popular es parte sustancial de la dinámica de la enunciación: por consiguiente, preserva su condición de lenguaje vivo y creador, capaz de transmitir rasgos específicos de su conciencia originaria” (Cornejo Polar 1989a: 197). Es evidente que a lo que se refiere el crítico peruano es a una autenticidad en la representación de la oralidad<sup>41</sup>, característica importante también en su concepto de heterogeneidad y que discutiremos más adelante. Por otro lado, respecto a la excesiva generalidad, que impide que la heterogeneidad desentrañe lo esencial de la literatura indigenista y que debiera percibirse como una virtud y no como un defecto, Cornejo Polar postula que todo análisis debe corresponder siempre a determinadas coordenadas históricas<sup>42</sup>: “el concepto de heterogeneidad tiene que adensarse mediante el examen de los componentes históricos que producen, en cada caso concreto, distintos tipos de heterogeneidad” (Cornejo Polar 1996: 503).

---

<sup>41</sup> Aspecto evidente en esta afirmación de Cornejo Polar: “[...] el discurso hegemónico se abre a otros discursos, los marginales y subterráneos, a veces con *autenticidad* -que es cuando son productivos- y a veces con artificiosidad opaca y falsificadora” (Cornejo Polar 1989b: 22). En la misma página puede leerse “[...] ‘literaturas heterogéneas’ funcionan en parte como *receptoras* de las tradiciones populares e indígenas” (en ambos casos el subrayado es nuestro).

<sup>42</sup> Recordemos como al desarrollar el planteamiento de los sistemas literarios, el autor resolvió la unidad de los mismos a través de su vínculo histórico. Evidentemente la concepción sociológica de la literatura es la base del pensamiento crítico de Cornejo Polar.

Otro aspecto debatible de esta primera formulación de la heterogeneidad es que aunque Cornejo Polar afirma muchas veces que la narrativa indigenista no podrá representar desde “adentro” el mundo indígena, incluso si el autor conoce el mundo indígena e intenta reivindicarlo. Lo anterior insinúa que Cornejo está buscando cierta autenticidad novelística: “el indigenismo ensaya otra forma de autenticidad, más compleja, que deriva de la mencionada *asimilación* de ciertas formas propias del referente, asimilación que implica un sutil proceso artístico que obviamente es tan importante –o más- que el cumplimiento de la decisión realista” (Cornejo Polar 1978: 21)<sup>43</sup>. Se distingue entonces, según la cita y por nuestro análisis anterior, que existen diversos tipos de heterogeneidad literaria: desde una que se muestra falsificadora del referente empleado hasta otra que ‘asimila’ sus objetos y estrategias discursivas, es decir, que posee una representación más confiable del mundo indígena (desde un acercamiento exterior -o exotista- hasta una visión casi interior -ya que la total interioridad es imposible- del referente). Debemos ser especialmente cuidadosos con esta última consecuencia de la heterogeneidad ya que, empleada con el propósito de establecer juicios valorativos como ‘esta obra es de mayor valor estético porque representa de forma más auténtica lo indígena’, deviene en una especie de teleología de la literatura indigenista cuyo objetivo sería una literatura indígena. Para evitar esta peligrosa consecuencia no debemos olvidar que se trata menos de una autenticidad que de un impacto del referente:

---

<sup>43</sup> El subrayado es nuestro.



Por un lado, la producción absorbe completamente al referente y la fuerza de este último sobre las formas literarias puede ser mínima o distante, tal y como ocurre en la mayoría de las crónicas. Por otro, el referente alcanza a dominarse sobre las formas y el mejor ejemplo de este caso puede ser apreciado en la crónica de Guamán Poma de Ayala (No 178).

La limitación del análisis a lo temático y su influencia, así como la confianza en la autenticidad de la representación (cuyo principal riesgo es formular una regla de escritura indigenista) son los problemas que genera la primera, y más simple, definición de la heterogeneidad. Quizás justamente esa restricción que acabamos de mencionar es la causa de que este planteamiento resulte menos problemático, ya que, como veremos inmediatamente, cuando Cornejo Polar amplia su desarrollo crítico surgen nuevas posibilidades hermenéuticas, pero también nuevos aspectos que merecen ser revisados.

### 2.1.3. Heterogeneidad cultural

La crítica coincide en señalar que Cornejo Polar afina su categoría y amplia su campo desde la literatura hacia los estudios culturales; el mismo crítico peruano lo confirma:

En una primera versión el concepto de heterogeneidad trataba de esclarecer la índole de procesos de producción discursiva en los que al menos una de sus instancias difería, en cuanto filiación socio-étnico-cultural, de las otras. Más tarde 'radalicé' mi idea y propuse que cada

una de esas instancias es internamente heterogénea (Cornejo Polar 1994a: 370)<sup>44</sup>.

Esas instancias son: el discurso, el sujeto y la representación, y lo que lo lleva a afirmar la existencia de “una literatura (entendida en su sentido más amplio) que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces *incompatibles entre sí*”<sup>45</sup> (Cornejo Polar 1994b: 17). Interpretar y analizar esa literatura es el siguiente propósito del autor, para lo cual se apoya principalmente en tres puntos:

- 1.- Dualidad oralidad / escritura.
- 2.- Los discursos homogenizadores.
- 3.- Surgimiento de un nuevo sujeto cultural.

Cornejo Polar está especialmente interesado en demostrar que la dualidad oralidad / escritura es el origen primordial de los conflictos y contradicciones de la literatura latinoamericana. Revisa así el encuentro primero entre ambos (el enfrentamiento entre voz y letra en Cajamarca) y su representación, ya sea en las crónicas o en las manifestaciones culturales indígenas. Su primera conclusión es que “la escritura ingresa en los Andes no tanto como un sistema de comunicación sino dentro del horizonte del orden y la autoridad, casi como si su único significado posible fuera el Poder” (48). Lo más notable es el análisis de la comparsa del Inca / Capitán, representación

---

<sup>44</sup> Es precisamente esa radicalización la que conduce de una heterogeneidad narrativa al análisis de una heterogeneidad cultural.

<sup>45</sup> ¿Incompatibles? La percepción de la relación oralidad / escritura como mutuamente excluyente o verlas como base de culturas y visiones de mundo opuestas e irreconciliables es uno de los problemas mayores del libro (el subrayado es nuestro).

ritual de los acontecimientos sucedidos en Cajamarca, y su profunda conflictividad (y heterogeneidad); el problema es que éstas surgen sí de las contradicciones entre voz y letra, pero sobretodo por “las varias voces que compiten en el texto, y lo hacen por momentos muy ambiguo, se instalan en distintos horizontes sociales, históricos y étnicos y ponen en primera línea el espesor de un discurso hecho de muchos discursos” (80). Es decir, son textos que se desarrollan en la intersección de culturas, son fronterizos en la medida que son el resultado de una continua reescritura realizada por sujetos de distintas filiaciones culturales. Es claro también que su carácter heterogéneo se basa en lo anterior: ¿acaso los textos contemporáneos pueden exhibir un proceso productivo similar?

Creemos que el principal problema del planteamiento de Cornejo Polar es situar a la oralidad y a la escritura como los ejes constitutivos de nuestra literatura y, aún más, considerarlas antípodas culturales: “Es obvio que la oralidad y la escritura tienen en la producción literaria sus propios códigos, sus propias historias y que inclusive remiten a dos racionalidades fuertemente diferenciadas” (25). ¿Es posible seguir pensando esto con una globalización que bombardea con los mismos referentes culturales tanto a los sujetos letrados como a los orales?, ¿qué debemos pensar de la oralidad producida en la urbe?, ¿es también una racionalidad totalmente enfrentada a la letrada?, ¿cómo repensar la oralidad debido a sus modificaciones por los medios masivos? Es evidente que ahora no puede ignorarse la influencia de los medios audiovisuales y de una nueva cultura de la imagen. Claro que todos estas

problemáticas surgen también debido a que Cornejo limita su análisis al área andina: en un mundo globalizado, la oralidad y la escritura son solo dos aristas del problema. Es, por lo tanto, urgente repensar la constitución de la literatura latinoamericana actual escapando de esa dualidad que restringe la perspectiva porque “al insistir en la existencia de una frontera socio-cultural que se materializa en la diferencia entre letra y oralidad, el concepto de la heterogeneidad toma por fijas lo que en realidad son fronteras internas en constante movimiento” (Tarica 1923).

Por otro lado, la revisión de los denominados discursos homogenizadores, aquellos que proponen una reducción de lo plural a una síntesis armoniosa, le sirve a Cornejo Polar para concluir que éstos son también heterogéneos: “[...] la convergencia homogenizante que cuidadosamente se teje en el discurso explícito, como discurso de la armonía, se deshila en el subyacente, apenas implícito, de lo varío y contradictorio, lo heterogéneo, reinstala su turbadora y amenazante hegemonía” (Cornejo Polar 1994b: 99). Lo que propone el autor es que, si en las representaciones indígenas de la captura de Atahualpa la heterogeneidad se evidencia en los discursos que luchan explícitamente dentro del texto, en estos intentos de homogenización; la heterogeneidad resulta del mismo hecho de buscar la inclusión y homologación de lo diferente: homogenizar a través de textos genera grietas por donde se filtran contradicciones y conflictos propios de lo heterogéneo. Todo esto lo demuestra muy bien en su análisis de la obra del Inca Garcilaso de la Vega, Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner, y,

también, la proclama de la independencia y poemas escritos que conmemoran el centenario de la misma. Lo que lleva a pensar que cualquier discurso que muestra dos puntos de vista contrarios (ya sea de forma explícita o subyacente) es heterogéneo e, incluso, podemos afirmar que “todo discurso tiene un carácter heterogéneo” (López Maguiña 25). Si antes habíamos visto que la heterogeneidad, al restringirse al área andina, ve sus análisis seriamente limitados, al basarlos en la dualidad oralidad / escritura, aquí encontramos una ampliación de la categoría: se extiende su campo (pensemos que las proclamas y poemas por la independencia no tienen casi ninguna cercanía con lo andino) y definición (ahora son heterogéneos los textos que muestren discursos opuestos). Lamentablemente en esta ampliación de la heterogeneidad, Cornejo Polar, a pesar de sus grandes aportes en la hermenéutica de las literaturas andinas, no se preocupó en analizar la heterogeneidad en las prácticas cotidianas de la cultura popular (Rincón 169).

Sin duda lo más sugerente (o, en todo caso, útil para nuestra investigación) del pensamiento de Cornejo es su certeza del surgimiento de un nuevo sujeto socio-cultural<sup>46</sup>. Para su afirmación y confirmación plantea, primero, cómo se configura el sujeto receptor de la cultura popular dentro de la tradición literaria peruana. Así, al enfocar la poesía de César Vallejo, encuentra una “tensión entre una tecnología escrituraria, que ciertamente implica una

---

<sup>46</sup> Desde nuestro punto de vista este es el aporte más actual y menos discutible de la obra de Cornejo Polar: totalmente descuidado e ignorado en el primer planteamiento de la heterogeneidad, la problematización que hace del sujeto es lo que permite que su campo de estudio se extienda de la literatura a los estudios culturales: “[...] supo moverse de la noción más plana de heterogeneidad [...] hacia una concepción relacional del sujeto definido como ‘complejo, disperso, múltiple’, hasta llegar a una final focalización en el *discurso migrante*” (Moraña 224) (el subrayado es nuestro).

inmersión confiada y hasta gozosa en la modernidad, que sin embargo -por otra parte- se condena, y un universo antiguo y simple que se queda lejos y atrás [...]” (Cornejo Polar 1994b: 178) y lo ejemplifica con el poema ‘Idilio muerto’. Esto significa que el sujeto (César Vallejo) intenta reivindicar la cultura popular a través de una escritura moderna, pero su proyecto deviene inevitablemente en crisis al querer relacionar lo letrado con lo iletrado, lo moderno con lo tradicional:

[...] incluso si el ejercicio literario se ubica en el horizonte de las capas medias, que además reivindican orgullosamente su condición plebeya y establecen o tratan de establecer alianzas con los estratos populares urbanos y campesinos, su mera condición letrada descoloca y pone en crisis todo el proyecto (175).

A la misma conclusión llega al analizar la novela indigenista: “[...] en su condición de relato heterogéneo, a caballo entre dos mundos socio-culturales agudamente diversos, la novela indigenista de entonces [...] no tiene instrumentos para procesar con eficiencia el conflicto del que surge y con el el [sic] cual de alguna manera está constituida” (206).

Cornejo Polar también recupera el planteamiento de Mariátegui de una modernidad desarrollada a partir de nuestra específica condición socio-histórica, es decir una modernidad de raíz andina. Pero lo preocupante es cómo relacionamos con la heterogeneidad el siguiente planteamiento de Mariátegui:

La literatura indigenista no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio. Tiene que idealizarlo y estilizarlo. Tampoco puede darnos su propia ánima. Es todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla (335).

Respecto a esto, Cornejo Polar reclamó muchas veces que no debe exigirse a la heterogeneidad algo que no puede ser: literatura indígena. El problema es conciliar ese reclamo con su afán de una literatura auténtica, de representación confiable de su referente andino; lo que Abril Trigo, refiriéndose a la transculturación, ha denominado “el solipsismo tautológico de la autenticidad” o “anclaje fundacionalista” (Trigo 1997a: 149/150). Es como si los distintos tipos de heterogeneidad que va desarrollando en *Escribir en el aire* fueran a su vez pasos cada vez más cercanos hacia una verdadera literatura indígena (esto significa que su pensamiento se mueve de una literatura indigenista hacia una casi indígena -problema que arrastra desde la primera formulación de la heterogeneidad, como vimos en el apartado anterior). En todo caso, las relaciones entre las propuestas de Mariátegui y Cornejo Polar deberían ser más profundamente estudiadas. Tampoco podemos dejar de mencionar la propuesta de Roberto Paoli al respecto: para realizar una literatura escrita, el indio tendría que dejar su identidad socio-cultural, por lo tanto la literatura indígena es imposible ya que para producirla es necesario acceder a la letra y dejar atrás la cultura propia del indio (261).

Tanto la postura de Paoli como la de Cornejo Polar presentan el mismo error: recurrir a la representación de una identidad monolítica, única y no

modificable. Si por un lado el crítico italiano no concibe que la identidad indígena puede asimilar (por no decir consumir, resemantizar y utilizar) la escritura, “Quienes aseguraban que un indio letrado no era sino «degenerado» [...] adoptaban un discurso de la autenticidad que no surgía de las comunidades mismas” (Tarica 1923); por el otro el crítico peruano, al enclaustrar el referente indígena en comunidades de identidad fija, no reconoce lo que desde los campos de la antropología, la sociología y los estudios culturales ya se acepta como certeza: “Hoy la identidad, aún en amplios sectores populares, es políglota, multiétnica, migrante, hecha con elementos cruzados de varias culturas” (García Canclini 1995: 109). Fenómeno que se ve profundamente acelerado por los fenómenos de la globalización y transnacionalización que obliga a los sectores indígenas a ser “menos conservadores en términos de identidad cultural, más adaptables a los nuevos entornos y sobre todo, más efectivos en el uso de sus etnicidades como un instrumento estratégico flexible” (Varese 27). Felizmente, Cornejo Polar pudo escapar de este encierro de la identidad formulando su teoría del sujeto migrante. Aun así, retomando lo que se denominó anclaje fundacionalista, la heterogeneidad no logró capturar dentro de su campo analítico las nuevas formas de cultura popular que se construían, sobre todo, en la ciudad (recordemos que -debido a la migración- las culturas campesinas y tradicionales ya no representan la parte mayoritaria de la cultura popular - García Canclini 2004: 203). Es significativo que Cornejo Polar lo considere un proyecto a realizar en el futuro: “Queda por investigar el sentido de los procesos de homogenización que se producen mediante la intermediación, no



siempre enajenante, de los medios de comunicación masiva” (Cornejo Polar 1989c:165); así evita el crítico peruano analizar lo indígena en nuevos contextos de intercambio cultural intenso, con lo que resulta justo el reclamo de Beatriz Pastor -aunque enfocado en la transculturación: “Tal vez tendría interés relacionar el concepto de ese regionalismo con el de marginalidad que podría abrir la polémica a espacios de transculturación como los que se crean, incluso, dentro de las grandes ciudades” (Debate 40).

En general, estas críticas, aclaraciones y ampliaciones no niegan el hecho de que Cornejo Polar nos muestra una literatura heterogénea cuyo sujeto productor es siempre externo al referente que pretende representar, y que es la causa de los conflictos y contradicciones dentro del texto (afirmación que ya encontramos en el desarrollo de la heterogeneidad literaria). Frente a esto, ya en el último avance de la heterogeneidad, surge un nuevo tipo de sujeto productor de objetos culturales: uno internamente heterogéneo.

La obra de Arguedas resulta esencial para entender la conformación de ese nuevo sujeto. Estamos pues ante la configuración de la identidad a partir de los textos: un sujeto que, producto de la migración, “se instalaría en dos mundos de diestra manera antagónicos por sus valencias: el ayer y el allá, de un lado, y el hoy y el aquí, de otro [...] y que habla desde dos o más *locus*” (Cornejo Polar 1994b: 209) y que es la base para un nuevo tipo de heterogeneidad, que se introyecta dentro del sujeto, por lo que nos encontramos ante un sujeto internamente heterogéneo “que asume

experiencias distintas situadas en tiempos discontinuos y que remiten a culturas diversas” (219). Un año más tarde, Cornejo Polar reafirmaría sus ideas proponiendo ahora la categoría de sujeto migrante: “[...] la condición migrante funciona [...] como un locus enunciativo y [...] a partir de allí se genera un cierto uso más o menos diferenciado del lenguaje que podría remitir a la constitución de un sujeto disgregado, difuso y heterogéneo: el sujeto migrante” (Cornejo Polar 1995: 104)<sup>47</sup>.

El problema de este más que interesante y productivo aporte es que a pesar de considerar que el sujeto enuncia de dos o más locus, o, lo que es lo mismo, que es capaz de emplear signos de dos o más culturas, sigue considerando que es un sujeto esencialmente letrado que se apropia de lo popular. Es por eso que puede afirmar (más con intuición que con certeza: no ejemplifica ni analiza algún texto) que, además de este sujeto heterogéneo, existen otros “productores culturales que provienen ya no de las capas medias [...] sino de las clases populares –autores que bien podrían pertenecer a la primera generación, y es así en más de un caso, de núcleos familiares secularmente ajenos no sólo a la literatura sino al ejercicio de la lectura-escritura” (Cornejo Polar 1994b: 220); es decir, sujetos que producen desde un proceso inverso: desde lo popular se apropian de lo letrado.

---

<sup>47</sup> De hecho, existe cierta confusión sobre si a este sujeto se le debe denominar ‘internamente heterogéneo’ o ‘migrante’. Este uso indistinto también puede explicarse por “la incorporación de la heterogeneidad en un mismo sujeto, como resultado del acto de migrar” (Bueno 37); es decir, el sujeto migrante sería el último término de la evolución teórica de la heterogeneidad.

Es fácil entender luego del acercamiento crítico por qué a los planteamientos de Cornejo Polar se les puede denominar 'teoría del conflicto' (Moraña 2000: 221-229): el crítico peruano está menos preocupado en admitir una síntesis, un mestizaje armonioso de culturas que en analizar las contradicciones que se producen al relacionarse espacios culturales disímiles dentro de un texto.

Ahora, respecto a esta heterogeneidad cultural, hemos mencionado y problematizado tres puntos (que pueden agregarse a los dos discutidos cuando desarrollamos la heterogeneidad literaria):

1.- Plantear como eje constitutivo de la literatura la dualidad oralidad / escritura.

2.- Restricción de la heterogeneidad al análisis de textos estrechamente ligados al universo socio-cultural indígena.

3.- Concebir aún la producción literaria como apropiación desde lo letrado de lo popular.

Nuestra hipótesis es que cada uno de estos aspectos puede ser replanteado sino en la propia teoría del sujeto migrante, sí en la ampliación y, por qué no, reformulación de la misma: esto permitirá un aparato crítico más minucioso para el análisis de los nuevos productos culturales -entiéndase objetos estético-literarios- surgidos luego de que los planteamientos de Cornejo

Polar evidenciara cierta inconclusión ante una realidad efímera frente a los paradigmas que intentan explicarla.

## 2.2. Literatura y migración

### 2.2.1. Migración y migrancia: una realidad socio-histórica

Aunque desde la actualidad es difícil imaginar algún momento histórico en el que la heterogeneidad se evidenciaba en una separación binaria, y quizás maniquea, de sociedades y culturas, lo cierto es que no se puede entender la migración sin primero explicar esta nación radicalmente escindida.

Desde la invasión y conquista española (es decir, desde el siglo XVI) se instala en el Perú un sistema bicultural extremo en su oposición y alejamiento. Básicamente, describiendo ese sistema a grandes rasgos, estamos hablando de una sociedad dividida en dos: por un lado, una cultura dominante de origen europeo con una tradición mediterránea que se asentaba en la urbe y se dedicaba a la labor burocrática o intelectual; y, por el otro, una cultura dependiente de origen andino con una tradición prehispánica que se asentaba en el campo o la periferia y se dedicaba -principalmente- a la labor agrícola (Golte 107-109). Por supuesto, esto no quiere decir que no hayan existido relaciones económicas, culturales y sociales entre estos dos sistemas, sino enfatizamos el hecho de que estos mismos son vertiginosamente distintos e, incluso, opuestos. Pero siguiendo con la caracterización antes señalada,

tenemos que la cultura dominante o criolla se desarrolló dentro de una, así denominada, 'ciudad palacio' "que se relacionaba por medio de la extracción de rentas y tributos en trabajos, especies y dinero con su entorno campesino [y donde] la producción de bienes y servicios, salvo aquellos propios de la condición burocrática-administrativa [sic], aparecía como algo impropio"<sup>48</sup> (Golte 109-110). En cambio, la cultura andina se relacionaría estrechamente con:

una cosmovisión en la cual se puede situar una organización preestablecida para la actualización de la cooperación social, un ética de cumplimiento de obligaciones sociales contraídas, una ética de trabajo exacerbada, y la capacidad de planificación necesaria para llevar adelante una agricultura muy compleja (114).

Si bien lo anterior parece funcionar solo para la etapa colonial, lo cierto es que aun durante la República esa división seguía estructurando la sociedad; aunque ligeramente modificada en sus términos: "En el plano social coexistían un mundo de costumbres hispanas coloniales y europeo-estadounidenses y otro de costumbres andinas tradicionales" (Matos Mar 30). Los datos estadísticos obtenidos son contundentes:

Según el censo de 1940 el 17% de la población total vivía en ciudades de más de 20.000 habitantes y en 1961, según el censo del mismo año, era el 23%. [...] Más aún si se observa la distribución de la población, según su ubicación en las regiones naturales, se encuentra que la

---

<sup>48</sup> También podemos definir este sistema criollo dominante haciéndolo coincidir con el estudio de Rama sobre la ciudad letrada o el surgimiento de una ciudad intelectual dentro de la ciudad física, de un grupo de hombres (intelectuales) cuyo rasgo distintivo era el empleo de la letra y su "[...] función de productores, en tanto conciencias que elaboran mensajes, y, sobre todo, su especificidad como diseñadores de modelos culturales, destinados a la conformación de ideologías públicas [que] [n]o sólo sirven a un poder, sino que también son dueños de un poder" (Rama 1984: 30-31).

sierra albergaba en 1940 el 65% de la población y en 1961 el 53%. Esto nos hace pensar en la relativa quietud que caracterizaba esta sociedad que algunos llamaron «dual» (30-31).

Pero este orden binario se ve quebrado o, mejor, combinado y recombinado por los procesos migratorios. De hecho, en este caso, los datos también son esclarecedores: “Según los últimos resultados censales, más del 65% de su población [del Perú] habita en zonas definidas como urbanas, lo que contrasta con el 47% de 1961” (45)<sup>49</sup>. Así la sociedad en su totalidad se ve reconstituida en su estructura aproximadamente desde 1950: los sistemas culturales que se habían mantenido separados inician una vigorosa serie de encuentros y desencuentros que resultará en un nuevo sistema caracterizado justamente por esos choques. La migración como factor esencial, si no germinal, de ese cambio sociocultural merece ser explicada más cuidadosamente.

Entendemos migración como todo aquel desplazamiento geográfico de individuos o grupos, asociado usualmente a causas económicas y sociales<sup>50</sup>. En el particular caso de la migración en el Perú (cuya dinámica se acrecienta a partir de 1950) es el resultado

---

<sup>49</sup> Cornejo Polar (de cuyas hipótesis sobre la migración nos encargaremos más adelante) coincide: “una migración interna del campo a la ciudad, en muchas ocasiones compulsiva, que en menos de cincuenta años ha convertido un país rural, con alrededor del 65% de campesinos, en otro -urbano- en el que la masa citadina sobrepasa un increíble 70% de la población” (Cornejo Polar 1995: 103). Para ser más exactos, y actuales también, tenemos que “de la población total censada (27.4 millones) en 2007, el 24.1% (6.6 millones) era rural, porcentaje en decrecimiento continuo por lo menos desde 1940. Desde 1993, la población urbana creció a una tasa promedio anual de 2.1%, mientras que la rural apenas lo hizo en un 0.01%” (Eguren 1).

<sup>50</sup>Un extenso recuento de la bibliografía sobre la migración en el Perú se encuentra en Martínez 1980.

del hecho de que la política económica de los Estados no permitía en el campo un desarrollo de la capacidad de producción de acuerdo a las necesidades de las poblaciones crecientes, pero además y sobre todo era un resultado de expectativas crecientes entre la población que no seguían manteniendo las restricciones de un movimiento territorial que les había impuesto el sistema colonial (Golte 117-118).

La forma en que este proceso de desplazamiento, sea cual fuere su causa, logra reconstituir la estructura social no es simplemente el evidente contacto entre culturas: lo esencial de la migración se encuentra en el conflicto que genera ese encuentro. Al viajar e intentar insertarse en un sistema que no es el suyo, el migrante se ve ignorado, marginalizado e, incluso, humillado por lo que debe buscar nuevas formas de establecerse, sobrevivir y triunfar. Ante la carencia de un sistema que lo respalde, él crea el suyo propio con una evidente filiación con su sistema de origen: así reconstituye la economía, las costumbres, las políticas de los sectores oficiales, ya sea tomándolos y modificándolos en su beneficio, ya sea escapando de ellos o, incluso, oponiéndoseles. Este proceso creador y modificador también puede ser explicado por un cambio de paradigma que se produce gradualmente desde la Colonia hasta la República, pero que se ve radicalmente acelerada por el fenómeno migratorio: no estamos ya en un contexto de dominación (que se aplica sobre un adversario y emplea la violencia) sino de hegemonía, entendida como:

proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre

«funcionales» para la reproducción del sistema (García Canclini 1988a: 22).

Lo que se propone entonces es en un campo cultural en el cual no se actúa por imposición ni de manera unidireccional y donde las políticas hegemónicas interactúan con la cultura subordinada. Es más, esos sectores tienen la suficiente autonomía para desarrollar sus propias prácticas culturales a pesar de “participar en un tipo preestablecido de consumo, en formas de satisfacer las necesidades que la clase hegemónica ha determinado” (García Canclini 1988b: 63), esto es, en una sociedad delineada por y desde la hegemonía. Pero, como ya dijimos, el sistema cultural subalterno tiene la posibilidad, y es más evidente que la aprovecha, de “selecciona[r] y combina[r] los materiales recibidos [...] y constru[ir] con ellos otros sistemas que nunca son el eco automático de la oferta hegemónica” (García Canclini 1988a: 24).

Múltiples ejemplos se pueden encontrar sobre lo dicho, empezando por un aspecto básico como el de la vivienda: “El migrante tuvo que adaptarse al contexto que le ofrecía la ciudad y encontrar soluciones en las posibilidades dadas por su experiencia previa. Tenía dos opciones: someterse al sistema legal imperante aceptando la falta de techo o violentar los límites del sistema establecido” (Matos Mar 79); también en la formación de una ciudad productiva “diferente a la criolla, que por un lado visiblemente tenía visos de sociedad capitalista, pero por otro lado tenía un sinnúmero de formas de interacción fuertemente impregnados por el pasado cultural campesino, quechua y aymara” (Golte 119); y en la construcción de una economía popular, que se



mueve fuera de la legalidad o en sus fronteras “frecuentemente adaptando al nuevo medio las estrategias, normas y costumbres inmemoriales de la sociedad andina o desarrollando creativamente sus propias reglas de juego”<sup>51</sup> (Matos Mar 58).

Toda esta serie de cambios económicos, urbanísticos, productivos, y sociales, nos llevan a concluir que el migrante y su actividad creativamente creadora generan en la ciudad su propia dinámica sociocultural, un punto y aparte del sistema dominante criollo: “[...] la creación y reinterpretación y la reconstrucción cultural en el contexto urbano, de hecho no es únicamente una proeza de seguir adelante con un identidad localista, referida al origen aldeano, sino que es la creación de algo nuevo, de nuevos ritos, de nuevas costumbres, cuyo entroncamiento andino es insoslayable” (Golte 120). Sin embargo, esto nos puede llevar a pensar que lo que la migración ha logrado es simplemente acercar lo que eran dos sistemas distintos y separados para lograr una convivencia de los mismos: ya sea porque el migrante se apropia de lo dominante o oficial, ya sea porque la cultura oficial es influida por la cultura del migrante, se abre un abanico de posibilidades de combinar, reestructurar, repotenciar, resemantizar los objetos y prácticas culturales.

Pero hemos revisado la migración y sus efectos visibles, no considerando que posea otro tipo de consecuencias, no externas sino internas,

---

<sup>51</sup> Casualmente, o quizás no tanto, por esos mismos años (*Desborde popular...* es de 1984 y *El otro sendero* de 1986) se planteaba que la informalidad económica de los sectores populares era una respuesta creativa a las trabas burocráticas que el Estado imponía (De Soto). Solo un año después se publica otro libro que analiza la estructura social y económica de los migrantes en Lima: Golte [y] Adams.

que se relacionan con el hecho de que “las identidades de los miembros de los grupos dejan de ser cada vez más simples y unívocas, y son cambiadas por identidades múltiples relacionadas con la inserción multiforme de los individuos en el contexto urbano” (Golte 122). Estamos hablando pues de una suerte de “descentramiento ontológico y epistemológico” (Mazzotti 29). Es decir, la migración no se limita al movimiento físico y su correlato económico o social, sino también a procesos relacionados con la identidad y la cultura que, si bien no son visibles, sí se expresan a través de las prácticas y los objetos artísticos<sup>52</sup>. Proponemos entonces diferenciar entre migración, como el desplazamiento geográfico, y migrancia, como las consecuencias identitarias, psicológicas y culturales de dicho desplazamiento: “[...] la migración es también desencadenante de múltiple efectos que actúan, por así decirlo, en el nivel del imaginario, [...] en los planos del sentimiento y la memoria, la imaginación y la conducta” (Moraña 1999: 23). Es decir, migración constituiría moverse entre lugares; migrancia constituiría moverse entre culturas. Evidentemente, nuestro interés no se enfoca tanto en la migración (que debería enfocarse desde las Ciencias Sociales) como en la migrancia. Así, analizaremos como Cornejo Polar determina una hipótesis sobre esta última, relacionada con la literatura, como primer paso para nuestra propia elaboración de una posible narrativa migrante.

---

<sup>52</sup> “[...] las experiencias de movimiento y marginalidad no sólo nos remiten a lugares geográficos [...], sino que también constituyen un enfoque o perspectiva críticos sobre las formaciones culturales y la aparición de nuevas posibilidades culturales” (Chambers 50).

## 2.2.2. Producción cultural migrante:

### Antonio Cornejo Polar y el análisis de la literatura migrante

#### 2.2.2.1. Ortodoxia: sujeto migrante según Antonio Cornejo Polar

Como ya debe haberse hecho evidente, el aporte que nos interesa desarrollar de toda la producción crítica de Cornejo Polar es la categoría de sujeto migrante. Si bien deberíamos, siendo coherentes con un enfoque literario, centrarnos en el discurso migrante, creemos que el crítico peruano estaba tan preocupado en analizar lo que consideraba una tendencia importante en la literatura peruana como en demostrar el surgimiento de un nuevo sujeto cultural (confirmando lo que había ocurrido ya con *Escribir en el aire*: amplía su aparato crítico pasando de la Literatura a los Estudios Culturales). De hecho es imposible entender el concepto de discurso migrante sin antes analizar la noción de sujeto productor que el autor desarrolla en al menos tres espacios textuales: “La explosión del sujeto” (apartado del tercer capítulo de *Escribir en el aire*), “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas” y “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”.

Siendo más minuciosos, el ejercicio crítico de Cornejo Polar parece haber surgido de una diversidad de factores, todos ellos emparentados por la carencia. Por un lado, responde a la posible inexistencia de una literatura o tradición migrante:

La narrativa indigenista tiene que ver con lo que sucede antes de la migración, es la crónica de arcadias e injusticias lejanas, y la narrativa urbana, más orientada a lo social, se concentra en lo que sucede después de la migración, en la barriada. Pocas obras han intentado introducirse en el proceso del desplazamiento, físico, social y psicológico mismo, y en sus orígenes existenciales (Lauer 78).

Por otro, e insertándose en un contexto mucho más amplio, responde al reconocimiento de la migración como fenómeno social importante pero que no posee ninguna base teórica que permita su empleo hermenéutico: “estas metáforas [movimiento, migración, viaje] no surgen de la genealogía de un paradigma crítico específico ni están confinadas al plano de un determinado viraje teórico” (Chambers 16). Aspecto que se relaciona también con el proyecto de elaborar aparatos teóricos capaces de desentrañar productos artísticos de(s) la especificidad latinoamericana.

Aunque no era su propósito desarrollar una dicotomía entre el mestizo y el migrante (Cornejo Polar 1995: 108), lo cierto es que resulta útil explicar qué entiende el crítico por sujeto mestizo para de esa forma entender, negándolo, qué caracterizaría al sujeto migrante. En el primer caso nos encontramos con un sujeto que intenta conciliar sus dos herencias culturales: quiere lograr una síntesis armoniosa que refuerce una identidad propia e inamovible (ignorando y negando los conflictos que del choque de esas dos cultura pueden desprenderse)<sup>53</sup>; en cambio, para el segundo caso, esas dos herencias se

---

<sup>53</sup>Una de las grandes preocupaciones de Cornejo Polar es determinar la falacia del mestizaje: este veía armonía donde existía conflicto en su afán celebratorio de las dos herencias americanas -la hispana y la

combinan en un acto discursivo pero actualizan, cada una, su filiación anterior: construyen entonces una identidad múltiple, capaz de usar y dominar símbolos de dos o más sistemas, una identidad conflictiva también por estar atrapada en un ir y venir entre culturas que no se (re)concilian. Es decir, ambos sujetos comparten la característica de pertenecer aun contexto dual (por las dos culturas que los impregnan), la diferencia radicaría en cómo responden al mismo, o buscan conciliar, o aceptan el conflicto<sup>54</sup>:

si el sujeto mestizo intenta rearmonizar su disturbado origen discursivo, sometiéndolo a la urgencia de una identidad tanto más fuerte cuanto que se sabe quebradiza, el migrante como que deja que se esparza su lenguaje, contaminándolo o no, sobre la superficie y en la profundidades de una deriva en cuyas estaciones se arman intertextos vulnerables y efímeros, desacompañados, porque su figuración primera es la de un sujeto siempre desplazado (Cornejo Polar 1995: 106).

Aunque no explícito en su desarrollo crítico, Cornejo Polar, al relacionar ambos conceptos, parece desarrollar un juicio valorativo que favorece a lo migrante: es justo mencionar que se les juzga en este caso no como paradigmas acerca del sujeto sino como paradigmas críticos. La idea es que la

---

indígena- que, según ese paradigma, eran capaces de combinarse felizmente (Cornejo Polar 1994a: 368-369 / Cornejo Polar 1998: 7-8)

<sup>54</sup> Coincidiendo con la dicotomía mestizo / migrante, Abril Trigo plantea la oposición entre el inmigrante, que constituye “una suerte de síntesis cultural, de decantamiento de experiencias, de fusión afectiva. Cuando finalmente el inmigrante resuelve las fracturas y discontinuidades entre el *entonces-allá* y el *aquí-ahora*, puede concentrarse en la praxis social sin conflictos ni resabios con el pasado” (Trigo 1997b: 275), y el migrante, que “habita el tiempo-espacio como un hábitat móvil, porque la migrancia, en su ir y venir, siempre en tránsito, termina por disolver la identificación inalienable y certera con un espacio-tiempo particular” (277). Además, plantea la categoría de sujeto diaspórico: “no se asimila a la sociedad anfitriona, resiste a la interpelación del imaginario nacional hegemónico (que quizá lo rechace), y persiste en identificarse en lo cotidiano con su comunidad minoritaria (experiencia en ghetto) y vicariamente con una patria utópica (a nivel de imaginario) (276). Es decir que, mientras el sujeto inmigrante puede asimilar culturas, ni el sujeto diaspórico ni el migrante lo logran; en cambio el primero construye su espacio y cultura primigenios como una utopía, mientras el segundo se desarrolla en un “entre culturas”. También es importante mencionar que Julio Noriega encuentra al menos tres tipos de migrantes andinos en la literatura: el que busca reconquistar la ciudad, el que permanece en una continua despedida y el que, al regresar a su hogar, se siente un desterrado en su misma tierra (Noriega).

noción de migrancia permite explicar lo que el mestizaje no puede o, en todo caso, tergiversa.

Entonces, el sujeto migrante se definiría como un sujeto plural que asume experiencias distintas, culturas diversas, tiempos y lugares discontinuos (migrar es nostalgia -Cornejo Polar 1995: 103; relacionando así la realidad actual con el pasado a través del recuerdo que lo actualiza siempre) estas contradicciones se formalizan en un lenguaje, también, plural. Y este sujeto no solo es plural, sino también fragmentado, disgregado, desestabilizado, inestable ya que, ese juego de dicotomías, el migrante “ni puede ni quiere fundirlas porque su naturaleza discontinua [sic] pone énfasis precisamente en la múltiple diversidad de esos tiempo y de esos espacios y en los valores o defectividades de los unos y los otros” (102). Es un sujeto, en fin, que reside, experimenta y construye desde un entre-culturas o desde su frontera<sup>55</sup>: “La frontera, convertida en hábitat migrante, deviene frontera: más espacio que línea, más ámbito que mojón, más liminalidad que límite: la inscripción de senderos, múltiples y borrosos, sobre un lugar desterritorializado por el contrabando y la migración” (Trigo 1997a: 165).

---

<sup>55</sup> Resulta tentador homologar el aporte de Cornejo Polar con otros surgidos desde otros campos de investigación, como desde los estudios poscoloniales y su explicación de la posición del sujeto poscolonial que “[n]o es tanto una posición que privilegia el origen subalterno como esencia o espacio referencial, sino un situarse ni aquí ni allá después de haber habitado ambos espacios [el primer y el tercer mundo] como intelectuales, una condición vuelta estrategia que posibilita la interlocución entre múltiples mundos y disciplinas” (De la Campa 36). O, ampliando las conclusiones del crítico peruano, afirmar que no solo los sujetos sino que “hoy todas las culturas son de frontera” (García Canclini 2004: 325). Recordemos también el concepto de epistemologías fronterizas que “permite pensar y construir pensamiento a partir de los intersticios” (Mignolo 692). Pero si bien análogas, la diferencia consiste en que Cornejo Polar supo construir un aparato hermenéutico para analizar objetos estéticos.

Cornejo Polar ejemplifica el anterior postulado con la obra de José María Arguedas: se entiende que los protagonistas de las novelas de este autor son ejemplos pertinentes del concepto de sujeto migrante (como el crítico peruano demuestra con Esteban, protagonista de *Los ríos profundos* -Cornejo Polar 1994b: 207-219); pero es interesante notar como, con el uso de la palabra “sujeto”, Cornejo Polar no solo abarca a los protagonistas sino también al creador del texto. Es decir, es también el escritor quien construye una identidad migrante a través de su propio discurso textual o paratextual: “[...] lo que tal vez sea decisivo: la condición migrante del propio narrador. Aún a riesgo de caer en la «falacia biográfica» me parece inevitable aludir a los traumáticos desplazamientos que Arguedas sufrió y gozó desde niño” (Cornejo Polar 1995: 102-103).

De la anterior formulación del sujeto migrante se desprende tres conclusiones: primero, Cornejo Polar pudo escapar de identificar culturas estables e imperturbables al preferir el análisis de identidades plurivalentes, en plena construcción, o fluidas (es decir: escapa del anclaje fundacionalista en el que parecía encerrarse su propuesta de la heterogeneidad). Segundo: se entiende que a una novela migrante no le corresponde solo un protagonista migrante, sino también un productor migrante. Siguiendo esa lógica advertimos que la migrancia no debe desligarse de la migración o, lo que es lo mismo, no debe denominarse migrancia a una ir y venir entre culturas que no ha

involucrado un desplazamiento geográfico<sup>56</sup>. Tercero: todo esto quiere decir que la migrancia, como fenómeno constitutivo del discurso literario, sobrepasa la influencia meramente temática para involucrar también al creador del texto y a su discurso: así pasa de ser una simple característica del personaje a constituir un lugar desde donde se habla, sea ya el personaje, sea ya el narrador, sea ya el autor. Se erige entonces como un locus enunciativo que determina lo qué es el discurso migrante: avanza así, Cornejo Polar, del análisis del sujeto al análisis de la producción textual del mismo.

Cornejo Polar entiende que a un sujeto le corresponde un determinado tipo de discurso y representación, así, siendo coherente con su definición del migrante, define el discurso migrante como:

radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico. Acoje [sic] no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino -al contrario- que el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y -hasta si se quiere, exagerando las cosas- esquizofrénicas (Cornejo Polar 6).

Es pues un discurso en donde los signos conservan su filiación original a un sistema, sin pretender fundirse en una totalidad armónica, sin intentar sintetizar: busca no una dialéctica sino un diálogo conflictivo dentro del texto y

---

<sup>56</sup>Esos casos, ajenos al movimiento físico, podrían ser explicados con otros paradigmas: hibridación, transculturación, diglosia, etc. Incluso sería adecuado el empleo de una metáfora geográfica (cercana al concepto de migración): “la cultura fronteriza es producida por quienes cruzan los límites de la normalidad, y estos límites pueden ser nacionales, étnicos, de raza o de género” (Nagy Zekmi 5).



emplea: “[...] una pluralidad de códigos que pese a ingresar en un solo rumbo discursivo no sólo no se confunden sino que preservan en buena parte su propia autonomía” (8). En conclusión, una variedad de signos que relacionándose conflictivamente conforman un discurso internamente heterogéneo o, mejor aún, un discurso posicionado entre dos culturas. Lo que implica, por supuesto, que este discurso también se ubica en dos tiempos y dos espacios, entendiéndose que su única síntesis lo constituiría el hecho de reunirse bajo una misma y única formulación discursiva.

Lamentablemente, la muerte impidió que Cornejo Polar pudiera seguir desarrollando estas categorías: quizás las habría reformulado y ampliado para abarcar las nuevas tendencias y contextos de la literatura peruana. Ya que nuestro interés se centra en la narrativa de Gregorio Martínez, nuestro objetivo es replantear la teoría del sujeto migrante de tal forma que nos permita formular un paradigma más minucioso de una narrativa centrada en (pero sobre todo modificada por) la migración

#### 2.2.2.2. Heterodoxia: restricciones y ampliaciones

A pesar de su actualidad, los planteamientos de Cornejo Polar sobre la migrancia no han podido abarcar los últimos cambios socio-históricos que influyen notablemente en la cultura: a saber, la globalización, lo transnacional y los nuevos medios audiovisuales. Si bien la globalización y lo transnacional tienden a confundirse, hablamos de dos procesos distintos: mientras el primero

constituye un fenómeno de recepción (en el sentido que se enfatiza la apertura de fronteras y la circulación de bienes), el segundo se asemeja más a un fenómeno de posicionamiento (debido a que refiere a la construcción de un entidad que traspasa las fronteras de un país pero que mantiene algún tipo de unidad). Esto quiere decir que la globalización descentra, en tanto que lo transnacional afianza: “Mientras que la globalización «desterritorializa» el transnacionalismo permite la creación de nuevos territorios «virtuales»” (Morin [y] Santana 8). Por supuesto, la presencia casi ubicua de los medios de comunicación<sup>57</sup> favorece ambos procesos, lo que permite reconocer “el carácter transnacional, trans-fronterizo y trans-estatal de numerosas etnias indias” (Varese 23). Debemos considerar también cómo la intrusión vertiginosa de estos medios altera la dicotomía esencial propuesta por Cornejo Polar (oralidad / escritura) para agregar una nueva arista a la discusión: la imagen. Al menos los datos son claros respecto a la importancia en la vida cotidiana de, al menos, la televisión y la radio:

Durante el periodo enero-diciembre 2006, al menos una persona del 90,1% de los hogares escucho radio, constituyéndose como el medio de comunicación más utilizado por la población, mientras que cerca de tres cuartas partes de los hogares (72,5%) a nivel nacional, tuvieron acceso a la televisión en su vivienda o en la comunidad (INFORMACIÓN 2)<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup>“Hay antenas parabólicas, conexión vía satélite, videocaseteras, comunicación por «internet», telefax y radios en las comunidades indígenas del hemisferio” (Varese 22).

<sup>58</sup> Además de la radio y la televisión, podríamos agregar el uso masivo de Internet, sobre todo en las ciudades: si bien el porcentaje de hogares que cuenta con este servicio es solo del 24%, el 67% se conecta a Internet por otros medios (Internet). Y con respecto a las relaciones entre imagen, oralidad y letra, García-Bedoya anima un amago de respuesta a esta disyuntiva: “el posible impacto de tal pensamiento visual no significa la cancelación de la tradición letrada, sino su redefinición y rearticulación en el contexto de las nuevas dinámicas culturales e intelectuales” (198).

Esto evidentemente nos lleva no solo a reconsiderar la dicotomía oralidad / escritura, sino también a plantear formas alternativas de la misma. Así, para William Rowe, la escritura no se opone diametralmente a la oralidad, ya que debe entenderse la primera en un sentido más amplio como la inscripción de símbolos en múltiples superficies (el lenguaje escrito sobre hojas en blanco sería solo una de las diversas formas de escritura). La oralidad sería entonces un tipo de escritura sobre la naturaleza y la voz un tipo de letra, ya que siempre, de alguna u otra forma, se escribe e inscribe (Rowe 250). Por otro lado, y relacionándolo con los nuevos contextos donde los medios audiovisuales se imponen, también se puede proponer que a la dicotomía mencionada se puede agregar un tercer elemento: la imagen o, mejor aún, el pensamiento visual (Martín Barbero 25) que constituiría el tercer vértice del problema. Estudiar las relaciones que se establecen entre estos componentes y, más importante aún, analizar su influencia en el ámbito literario constituyen una tarea que Cornejo Polar no pudo realizar, pero que, ante la evidencia del rezago de sus postulados, se hace absolutamente necesario. Lo que nos lleva a replantear también la importancia de los medios y símbolos de la cultura de masas en la producción literaria: tema que Cornejo Polar tampoco analizó en su labor crítica. Esta ausencia en el trabajo del crítico peruano se origina no solo en el hecho de no haber presenciado el crecimiento vertiginoso de los medios audiovisuales en los últimos años, sino también en su decisión de explicar su planteamiento del sujeto migrante analizando la narrativa de Arguedas (que no refleja esta acelerada entrada en la globalización audiovisual).

Además, de esta serie de datos, concluimos que el indigenismo no es una categoría apropiada para analizar y explicar la literatura surgida de estos fenómenos: es un nuevo contexto en el que las identidades y culturas se encuentran en una encrucijada de signos, referentes e influencias que modifican, incluso en sus aspectos más esenciales, sus anteriores características:

Aun en zonas rurales, el folclor no tiene hoy el carácter cerrado y estable del universo arcaico, pues se desarrolla en las relaciones versátiles que las tradiciones tejen con la vida urbana, las migraciones, el turismo, la secularización y las opciones simbólicas ofrecidas tanto por los medios electrónicos como por nuevos movimientos religiosos o por la reformulación de los antiguos (García Canclini 2004: 203).

Otra razón es que en estos casos se enfoca el mundo indígena inserto en la ciudad y no su desarrollo paralelo en una comunidad o pueblo. Lo anterior explicaría por qué Cornejo Polar, si bien al final de su desarrollo crítico y luego de haber analizado profundamente la literatura indigenista, prefiere hablar de un discurso migrante que no se incluye sino que deviene desde el indigenismo. Niega de esta forma la idea de que “[...] tenemos que ubicar la narrativa que desarrolla la migración andina hacia Lima dentro de la línea del Indigenismo peruano en general” (Villafán Broncano 209).

Recordemos ahora que Cornejo Polar planteaba una literatura peruana constituida por al menos tres sistemas: la literatura culta, la literatura popular y la literatura étnica. Luego de comentar lo que, si bien simplificando el problema,

denominaríamos como globalización de los medios audiovisuales; es necesario señalar, como una consecuencia, la formación de un sistema de arte masivo (que evidentemente incluye a la literatura), con sus propios códigos simbólicos y un sistema de producción, distribución y recepción específico. Tentativamente este tipo de arte podría caracterizarse por buscar la generación de ganancias a los dueños de los medios de difusión, por interesar más la cantidad de público receptor que la originalidad del producto y por privilegiar la eficacia en la transmisión del mensaje (García Canclini 1977: 74)<sup>59</sup>. Más importante aun es reconsiderar las relaciones entre los sistemas: dividir esquemáticamente la literatura no es suficiente para explicar su proceso actual. En ese sentido, el concepto de literatura migrante es también útil porque no solo designaría a los textos que insertan la migración en algunos de sus ejes constitutivos sino además aquellos que “migran” entre sistemas o, mejor dicho, que participan de dos o más sistemas, se ubican entre ellos, en la frontera desde donde construyen discursos que resemantizan y recombinan los símbolos:

La fluidez con que los mensajes artísticos pasan de los canales de élites a los masivos y a los populares, o a la inversa, demuestra la dificultad de separar en forma maniquea lo popular de lo que no lo es. [...] Debido a esta fluidez de circulación entre los diferentes niveles, un alto número de mensajes recorren todos ellos aprovechando las posibilidades de cada medio para enriquecer su significación (75-76).

Otro punto a discutir es que si bien Cornejo Polar analiza y caracteriza tanto al sujeto como al discurso migrante, no se acerca al acto mismo de la creación o, dicho de otra forma, no explica a través de qué procedimientos el

---

<sup>59</sup>Además de un arte masivo, García Canclini propone un arte elitista y otro popular.

sujeto crea el texto<sup>60</sup>. En este caso puede ser más que útil el análisis que hace Ángel Rama de la obra narrativa de José María Arguedas, quien constituye el eje de la propuesta del autor ya que funciona como ejemplo de cómo ocurren los procesos de desculturación, transculturación y neoculturación a través del siguiente proceso:

1) las desculturaciones; 2) la selección de proposiciones extranjeras preferentemente elegidas entre las heterodoxias recusadas de la modernización europea; 3) la búsqueda y descubrimiento de elementos culturales internos capaces de responder a la modernización; 4) la neoculturación literaria por manejo de todos esos componentes pero, sobre todo, por reestructuración de íntegro campo de las fuerzas que diseñan una cultura particular (Rama 1987: 76)<sup>61</sup>.

No olvidemos que la idea central es aprovechar de la otra cultura aquello que es útil, que es un proceso que involucra modificaciones en los dos o más sistemas culturales involucrados y que puede ir en más de una dirección (esto es: tanto lo subordinado se apropia de lo hegemónico como lo hegemónico de lo subordinado). Que no se escape tampoco la idea de que esta propuesta implica un escritor capaz de emplear símbolos de más de un sistema cultural. Es por estas razones que resulta extraña la siguiente afirmación: “todos se consideran escritores migrantes *aun cuando* en ese proceso de migración

---

<sup>60</sup> No olvidemos que ya la crítica ha señalado dos limitaciones del concepto de sujeto migrante: “la primera tiene que ver con una disposición individualizadora del sujeto migrante; la segunda, con una circunscripción de los discursos del migrante a lo meramente lingüístico y aun a lo exclusivamente literario” (Bueno 61).

<sup>61</sup> El problema surge del hecho de que Rama concibe el resultado de este proceso de transculturación de forma desproblematizada; es decir, el sujeto portador de una tradición y que la expresa apropiándose de técnica modernas produce un texto sin conflictos: “Su literatura [la de Arguedas] es toda mostración y comprobación de que es posible la fusión de las culturas, pero esas operaciones no sólo se sitúan al nivel de los asuntos [...] ni sólo al nivel de los programas explicativos [...] sino que funciona en la literatura misma, en el arte literario, en la escritura, en el texto” (Rama 1987: 203). Aquí la palabra “fusión” nos hace pensar en el mestizaje, o en una mezcla conciliadora y sin conflictos.

hayan acumulado otras experiencias culturales a su experiencia original andina de la niñez” (Villafán Broncano 205)<sup>62</sup>. ¿No es acaso que justamente migrar implica acumular experiencias culturales distintas? ¿Escritor migrante no es acaso quien enuncia, desde dos tiempos, dos espacios, dos culturas, dos experiencias, como mínimo?

Tomemos este ejemplo acerca de los medios de comunicación: “Desde «abajo», como oyentes primero, y luego como productores, presionaron y conquistaron el espacio radial” (Alfaro 221) y ahora proponen una “experiencia de resistencia cultural [que] se gesta al interior del sistema” (218). Se evidencia aquí como los sectores subalternos han logrado apropiarse de un objeto hegemónico para poder expresarse y generar sus propios objetos culturales dentro del mismo sistema dominante. Además “la música andina evoluciona y se urbaniza también. Adopta la tecnología moderna y se vale de ella como de un instrumento que recoge las formas variadas del folclore localista, las fusiona, recrea y difunde, devolviendo a la sierra un nuevo folclore nacional” (Matos Mar 83). Lo importante es confirmar que, así como con la música andina, también desde la literatura se ha constituido un nuevo circuito cultural con una dinámica interna particular donde los objetos culturales se recombinan en la modernidad.

Los planteamientos de Cornejo Polar sobre la literatura migrante pueden ser implementados con dos procesos explicados por Néstor García Canclini, la

---

<sup>62</sup> El énfasis es nuestro.

desterritorialización y la reterritorialización: “Con esto me refiero a dos procesos: la pérdida de la relación «natural» de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas” (García Canclini 2004: 288). Estamos pues ante una definición que relaciona el ámbito geográfico con el ámbito cultural. Evidentemente, la desterritorialización se ve acentuada por la transnacionalización y se refiere a la eliminación de los aspectos nacionales y regionales:

Se promueve un «cine-mundo» que busca usar la tecnología visual más sofisticada y las estrategias de *marketing* para lograr insertarse en un mercado de escala mundial. [Se] construyen narraciones espectaculares a partir de mitos inteligibles para todos los espectadores, con independencia de su cultura, nivel educativo, historia nacional, desarrollo económico o régimen político (García Canclini 1995: 111).

Estamos pues ante un tipo de arte que busca insertarse en la cultura-mundo y para eso elimina los rasgos que lo identificarían con una región en particular: su peculiaridad cultural. Más adelante se afirma: “Y al mismo tiempo, las culturas regionales persisten. Aun el cine global de Hollywood deja cierto lugar a las películas latinoamericanas, europeas y asiáticas que, por su manera de representar problemáticas locales, captan el interés de múltiples públicos” (111), lo que significa simplemente mantener esa peculiaridad, aún teniendo la desventaja de no poder insertarse en la cultura-mundo.



Es evidente que ante la globalización y la transnacionalización, lo que resalta en los nuevos productos culturales es una marcada desterritorialización; por ejemplo:

la máquina perfecta del shopping, con su lógica aproximativa, es, en sí misma, un tablero para la deriva desterritorializada. Los puntos de referencia son universales: logotipos, siglas, letras, etiquetas no requieren que sus intérpretes estén afincados en ninguna cultura previa o distinta de la del mercado. Así, el shopping produce una cultura extraterritorial de la que nadie puede sentirse excluido (Sarlo 20).

También resulta obvio en el hecho de que en los años 30-50 los medios hayan creado un imaginario local latinoamericano, mientras en las últimas décadas se está privilegiando la inserción en el mercado mundial a través de una neutralización de esos símbolos culturales: una nueva forma de exotismo (Martín Barbero 18-19). Pero no debemos equivocarnos concibiendo la reterritorialización como una nueva forma de “arcaísmo” o, lo que es lo mismo, una exaltación de lo local con una supuesta separación total de lo global: “la reterritorialización puede estar también localizada -de hecho, lo está especialmente- en la apertura y en el cosmopolitismo” (Kraniauskas 58).

Tampoco debemos confundirnos y realizar una oposición maniquea entre desterritorialización y reterritorialización. De hecho, estos dos conceptos nos sirven para acercarnos a la delimitación del paradigma de la literatura migrante: aunque enfocándonos menos en una migración interna que en una migración externa, que es también el gran tema pendiente del planteamiento de Cornejo Polar. Y es que resulta claro que el crítico peruano estaba interesado

en la literatura relacionada a la migración desde la zona andina a la urbe, pero no en la que se vincula con la migración al extranjero: es por supuesto un tema que no puede resolverse en este espacio. Sin embargo, intuimos que las categorías de sujeto y literatura migrantes explicarían estos textos: debemos considerar también los dos procesos mencionados ya que la literatura surgida desde la migración externa (en menor medida la literatura de migración interna) se reterritorializa ya que, de alguna forma, está preocupada por representar y expresar la cultura “nacional” (la cultura del país que se dejó atrás), pero también se desterritorializa al insertarse en el sistema global de comunicación y cultura.

### 2.3. Hacia una literatura migrante

En este último apartado queremos hacer explícito lo que hemos venido argumentando. Luego de haber planteado los diversos aportes de Cornejo Polar a los estudios literarios, se hace necesario preguntarnos qué ventajas ofrece proponer la literatura migrante como una categoría capaz de analizar y desentrañar textos (al menos, estableciendo una comparación con respecto a la heterogeneidad que tanto éxito posee en la tradición de la crítica literaria peruana).

Creemos que lo fundamental es entender que la literatura migrante no busca reemplazar a la literatura heterogénea y su hermenéutica, ni siquiera funcionaría como una suerte de parche que repara las supuestas falencias del

planteamiento anterior. Menos que suplir, busca ampliar, o mejor aún: complementar. De esta forma intentaría explicar lo que la heterogeneidad no logra por una inconclusión derivada más de lo cambiante de su objeto de estudio que de los propios errores conceptuales de la categoría. Es así que si se posiciona como más adecuada en el análisis de aquellos textos cuyo eje fundamental es la migración o migrancia es porque la literatura migrante, teóricamente, se diferencia de otras propuestas por:

- 1) Romper con el estatismo del esquema de los sistemas literarios al basarse en textos que “migran” entre culturas. Ahora es posible textualizar desde los intersticios, desde las fronteras, desde los conflictos.
- 2) No constituir una literatura exclusivamente referencial. La migración se inserta tanto en el discurso, como en el productor del texto, como en la forma de representación.
- 3) Representar culturas que se reconstruyen constantemente. No concibe literaturas estáticas con una serie de características esenciales; no busca autenticidad porque no se puede ser auténtico con lo efímero.
- 4) Reconsiderar la dicotomía oralidad / escritura. Involucra los últimos cambios socio-históricos, incluyendo la cultura de la imagen y la formación de un arte de masas.
- 5) Interesarse tanto en la cultura andina rural como en esa cultura trasladada al ámbito urbano, ambas modificadas por contactos culturales intensos derivados de los flujos migrantes.

- 6) Implicar la idea de producción subordinada. Se trata menos de literatura hegemónica que de sujetos subordinados que emplean lo hegemónico para expresarse.

Es evidente entonces que la categoría de literatura migrante puede contextualizarse en un presente que era ya inexplorado, o difícil de explorar y explicar, por los planteamientos de Cornejo Polar: esta ampliación nos permite desarrollar una categoría que pueda abarcar una clara tendencia dentro de la literatura peruana. Se hace notorio también que se hace imposible plantear un paradigma sin determinar sus límites y alcances, mejor dicho, nos preguntamos ¿de qué estamos hablando cuando hablamos de literatura migrante? Nuestra respuesta abarca tres aspectos de la producción textual: el sujeto, el lenguaje y la representación. Antes de siquiera empezar aclaremos que la migración y migrancia es menos un objeto de representación que una estética, una forma de entender y hacer literatura. Mejor dicho, no es lo mismo hablar de la migración que hablar desde la migrancia; esto quiere decir que si bien la migración puede funcionar como referente del texto, no es absolutamente necesario que esto suceda para considerar a un discurso como migrante. Esencialmente creemos que lo que sí puede definir a un texto, un discurso, en fin, a la literatura como migrante son los siguientes aspectos:

### 2.3.1. Sujeto Migrante:

Ya habíamos mencionado que al hablar de un sujeto migrante nos referimos especialmente a un locus enunciativo, o sea, un lugar desde donde se habla y que permite participar activamente de dos o más culturas y sus símbolos. Abarcamos así, tanto al sujeto protagonista de la historia narrada, al narrador (si es que estos fueran diferentes) y al sujeto productor del texto. Aunque esta posición que permite enunciar puede ser construida en el texto, creemos que es necesario que se base en una experiencia migrante. Mejor dicho: es necesario la experiencia de haber migrado. Por supuesto no es necesario caer en la “falacia biográfica” para certificar esta experiencia: nos referimos menos a una experiencia capaz de ser comprobada que a una experiencia construida en el nivel paratextual o, en todo caso, nos preocupa más el reconocimiento por parte del autor de su propia experiencia migrante que una serie de datos que nos permitan corroborar esa versión. Es por eso que resulta válido afirmar que “[l]os autores [...] se definen como escritores migrantes, puesto que son provincianos” (Villafán Broncano 201) ya que no apela a una experiencia biográfica sino a elementos paratextuales de textos literarios específicos. No podemos negar que el surgimiento de este sujeto migrante se relaciona no solo con la migración, sino también con la posibilidad de acceder a la educación, un nuevo contexto hegemónico, etcétera: se debe admitir entonces la aparición de “una nueva generación de escritores, muchos de ellos obligados a migrar del campo a la ciudad cuando eran niños, y otros

hijos de migrantes nacidos en la ciudad pero aún no integrados del todo a ella” (Prado Límaco 180).

### 2.3.2. Lenguaje migrante:

Como pensaba Cornejo Polar: un nuevo sujeto construye un nuevo tipo de discurso literario (entendiéndose este como una combinación de particular tipo de lenguaje y una forma específica de representarlo en la escritura). Claro que un lenguaje migrante tiene una clara base socio-histórica por la convivencia conflictiva de culturas: “Las migraciones han logrado traer a las ciudades elementos culturales y sociales de sus lugares de origen, incluido el idioma que se expresan de muy variadas formas” (Matos Mar 51); pero no debemos cometer el error de concebir este lenguaje como nuestro objeto de estudio, nos interesa en cambio cómo se recrea el mismo en el nivel literario o como se “recompone el idioma para que esté acorde con el habla popular migrante” (Prado Límaco 178-179). Siguiendo este razonamiento: la literatura migrante exige un trabajo con el lenguaje que intente representar la oralidad, ya sea rural o urbana, o mejor la oralidad del sujeto rural en la urbe. Por supuesto no pretendemos establecer una normativa sobre este aspecto, más bien el lenguaje migrante exige ser analizado en cada caso específico de representación dentro de los textos: evitamos así una suerte de teleología que conduzca a una ley sobre cómo representar dicha oralidad. Nos alejamos también así del concepto de autenticidad que concibe el lenguaje como un sistema alejado de los cambios del tiempo y el espacio: frente a un lenguaje

migrante que varía rápidamente en circunstancias temporales y espaciales, sirve menos la búsqueda de un paradigma de la oralidad que el acercamiento hermenéutico que permita descubrir disímiles y particulares formas de recreación lingüística en los diferentes textos.

Recordemos también que esta representación de la oralidad implica el uso de dos o más sistemas lingüísticos que no buscan la armonía, sino que permanecen en constante conflicto: “pueden tramar narrativas bifrontes y - hasta si se quiere, exagerando las cosas- esquizofrénicas” (Cornejo Polar 7).

### 2.3.3. Representación migrante:

Este último aspecto deriva tanto del propio análisis de los textos como de su relación con la tradición en la que se enmarcan. Así como, por ejemplo, desde los ámbitos de la economía, la cultura migrante se diversifica para construir sistemas alternos, con su propia dinámica interna, que de alguna forma reniegan de los sistemas hegemónicos y oficiales; desde la literatura creemos puede plantarse un desarrollo similar. Es obvio que la única forma de determinar en qué sentido y manera lo migrante reniega de la tradición oficial es conociendo el conjunto de paradigmas que definen dicha tradición. Si bien de alguna forma la representación de la oralidad migrante ya involucra una suerte de trasgresión del lenguaje oficial, en este caso nos enfocamos más en la subversión del lenguaje artístico. Es decir, nuestro interés se enfoca en cómo la literatura migrante emplea el lenguaje literario hegemónico transformándolo

en su propio beneficio: “Es hablar los lenguajes -lingüísticos, literarios, culturales, religiosos, musicales- del dominador, del amo, pero siempre con una diferencia. Se ha realizado una apropiación del lenguaje, se lo ha separado, se lo ha vuelto a unir con una inflexión diferente, un acento inesperado, una nueva torsión en el relato” (Chambers 44). La literatura migrante es, entonces, una manera de transgredir el paradigma de la literatura oficial.

Si bien consideramos que estos son los ejes sobre los que se construye el paradigma de la literatura migrante, también es necesario señalar que, debido a su propia base histórica, es capaz de representar contextos de convivencia o de choques de sociedades, lenguajes, objetos culturales o sistemas culturales. Esto quiere decir que si bien, en algunos casos, en la representación no se enfoca el acto mismo de migrar, estos textos sí resaltan las consecuencias de la migración, ya sean sociales o personales.

Por último, todas estas características, presentes con mayor o menor intensidad en los textos, pueden englobarse en una motivación, una intención, o mejor aún, un proyecto: lo migrante (aunque en realidad podría extenderse el término a lo subordinado) debería ocupar ya un lugar central en los procesos históricos, sociales, políticos, económicos y culturales de la nación (19). Es evidente que en todo texto literario que se arriesgue a hablar desde la migrancia propone también una reivindicación de lo no hegemónico, de lo no oficial, ya sea de forma explícita en un proyecto articulado o de forma implícita en el mismo acto de renegar de los lenguajes oficiales. Esto es sin duda el



objetivo final que comparten los textos de la literatura migrante, que se hace evidente en las novelas de José María Arguedas, Oscar Colchado, Cronwell Jara y, también, Gregorio Martínez. Las obras de este último resultan justamente paradigmáticas para explicar la literatura migrante en todos sus aspectos esenciales, es por eso que es parte importante de nuestra investigación: con el análisis de ese corpus textual evitamos dejar en abstracto nuestros planteamientos, logramos así enraizar nuestras afirmaciones en el ámbito de la literatura peruana última.

## CAPÍTULO III

### *CRÓNICA DE MÚSICOS Y DIABLOS* O LA EXPLOSIÓN DEL MIGRANTE

En sentido estricto, el tema de nuestra investigación es menos la labor crítica de Antonio Cornejo Polar que la obra (en general, ya que nos proponemos abarcar también aquellos textos que no pertenecen al género narrativo) de Gregorio Martínez. Creemos que esta aclaración es válida ya que evidencia la dirección de este trabajo: no se trata de demostrar -a la fuerza, imponiéndolo, a la mala si se quiere- un aparato hermenéutico en una serie de textos; sino de proponer, luego de una lectura atenta del corpus textual, alguna categoría que permita un análisis minucioso y exhaustivo de nuestro objeto de estudio. Desde ese punto de vista, este capítulo se propone un acercamiento crítico a un conjunto de textos teniendo como base los planteamientos del apartado anterior.

Empecemos afirmando que lo que Cornejo Polar planteó en su análisis de la obra de José María Arguedas también es válido, en un aspecto general, para la obra de Gregorio Martínez:

Creo que a la luz de su novela final, en la que es tan evidente la marca semántica de la migración, se puede releer toda la obra de Arguedas en esa misma clave -que, curiosamente, los críticos hemos frecuentado poco. De

hecho, en efecto, casi no hay ningún texto arguediano que no aluda elípticamente o tematicice de manera explícita tal asunto. De este modo, cabría definir la producción de Arguedas como *-también-* la gesta del migrante (Cornejo Polar 1995: 103).

Así como los diferentes libros de Arguedas aluden a la migración, la obra de Martínez también está signada por ese tema (ya sea en el plano intratextual como extratextual): es por esta razón que nuestro primer objetivo es demostrar cómo ese tópico constituye un eje fundamental en los diferentes libros de este autor, al punto de poder agrupar a los mismos en tres etapas que se diferencian por la forma en que la migración se ve representada. Es evidente que para este propósito nos vemos obligados a limitar nuestro análisis a aquello que podríamos definir como las tres aristas de la literatura migrante: sujeto, lenguaje y representación. Esto quiere decir que planteamos un análisis que evita aquellos temas que usualmente la crítica ha analizado en la obra de Gregorio Martínez (entiéndase la sexualidad, la reivindicación de la cultura popular, la representación de lo afroperuano, entre otros) para centrarnos en un aspecto específico que recorre los diferentes textos: la migración. No es nuestra intención, sin embargo, explicar en su totalidad la producción literaria de Martínez sino centrarnos en la novela *Crónica de músicos y diablos*. Justamente, nuestra segunda hipótesis es que esta novela se propone como una suerte de arte poética del corpus textual del autor peruano porque expone la noción que Gregorio Martínez posee del proceso creativo literario y, a su vez, constituye una obra paradigmática de lo que hemos denominado literatura migrante.

### 3.1. La literatura migrante de Gregorio Martínez

#### 3.1.1. Consideraciones generales

Existen ciertos aspectos relacionados a nuestros postulados sobre la migración que, desde nuestro punto de vista, coinciden y pueden englobar la totalidad de la obra de Gregorio Martínez. Y no solo nos referimos a las tres características esenciales de la literatura migrante; por ejemplo, nuestro objeto de estudio también puede ser considerado migrante porque, de alguna forma, realiza un movimiento de ampliación. Quizás se pueda aclarar esta afirmación empleando, otra vez, los planteamientos de Cornejo Polar sobre la narrativa de José María Arguedas:

En todo caso, y de manera harto evidente, el proceso de su narrativa demuestra la presencia de una estrategia, que es muy difícil no considerarla consciente, cuyo principio es el de la paulatina intensificación y crecimiento. Con cautelosa medida, casi tímidamente, Arguedas va cubriendo en su creación ámbitos cada vez más vastos y complicados [...] Se trata, pues, de una secuencia de ampliaciones sucesivas que se inaugura con el tratamiento de los sectores más pequeños de la vida andina y termina más de treinta años después con la aprehensión de [todo el Perú] (Cornejo Polar 1997: 18).

Lo anterior también ocurre en los diferentes libros de Martínez: su literatura es migrante no solo en un nivel temático y estructural, también lo es porque realiza un movimiento de ampliación que abarca desde la representación de la cultura de determinado espacio geográfico (la costa del sur peruano), incluyendo una novela que representa la migración misma (que

es justamente nuestro principal interés: *Crónica de músicos y diablos*), hasta la representación de una cultura popular urbana y la inserción en una cultura global (tendencia evidente en los últimos libros de Martínez)<sup>63</sup>. Si se quiere se puede hacer una analogía geográfica: este conjunto de libros se enfocan inicialmente en la costa sur (o un ámbito rural) para luego migrar a la ciudad (o un ámbito urbano) y, finalmente, migrar al exterior (o un ámbito global)<sup>64</sup>.

Si bien la migración es evidente en el devenir de esta producción literaria (en el transcurrir de las publicaciones), también se manifiesta en lo individual: como quedará claro más adelante, una serie de novelas de Martínez emplean este movimiento geográfico como tema. Es más, en una serie de entrevistas, el autor ha dejado entrever que al menos dos de sus proyectos se relacionan también con la migración: primero, una novela de ambiente minero que retrata como “hasta las década del 50 cientos de trabajadores del campo migraban temporalmente para trabajar en las islas guaneras” (Forgues2009: 249) (en cierta forma se relaciona con una novela que Martínez escribía antes de que *Tierra de caléndula* se publicara y que emplea “como columna vertebral la migración andina hacia las haciendas algodonerías de la costa” -252)<sup>65</sup>; y,

---

<sup>63</sup> Incluso este sentido de ampliación literaria es afirmado por el autor al referirse a *El relato fabuloso de Antonio Pigaffeta que dio la vuelta al mundo con Fernando Magallanes* (novela que se encontraba en pleno proceso de escritura en 1991 y que no ha sido publicada): “En este caso se trata de enmendarle la plana ya no a la historia del Perú, cosa que hace *Crónica de músicos y diablos*, sino a la historia de Occidente” (Forgues 2009: 273-274. Afirmación incluida en la entrevista titulada “En el país de Lincoln, un zorro conyungano afila su olfato”).

<sup>64</sup> Por supuesto, para esta analogía geográfica también se puede trazar una analogía personal: Gregorio Martínez también migró hacia Lima; años más tarde, hacia Francia (donde radicó entre los años 1982 y 1984) y actualmente radica en Estados Unidos desde 1990. Pero, para evitar caer en la “falacia biográfica”, hacemos mención de esto como un aparte ya que preferimos demostrar la importancia de la migración en el análisis de los textos.

<sup>65</sup> Ambas afirmaciones se encuentran en la entrevista “Cuando canta el chaucato”, incluida en *Gregorio Martínez, danzante de tijera* de Roland Forgues.

segundo, una novela sobre Antonio de Pigafetta (Pérez Grande 2-4), que si bien no se relaciona con la migración, sí lo hace con la experiencia del viaje (en este caso particular, el primer viaje alrededor del mundo).

Además de estas características que vinculan estrechamente la producción de Gregorio Martínez con la literatura migrante, existen otras, quizás más significativas, que demuestran como este corpus textual es perfectamente delimitado por los tres aspectos esenciales de la literatura migrante.

#### 3.1.1.1. Sujeto Migrante:

Como ya en el capítulo anterior habíamos mencionado, es importante diferenciar un sujeto intratextual (el protagonista o narrador) de un sujeto extratextual (el productor del texto). Debido a que nos encargaremos en los siguientes apartados del sujeto migrante que se construye dentro del texto; nos interesa ahora como, desde un nivel paratextual, Gregorio Martínez identifica su experiencia vital con la migración. De hecho, en una serie de entrevistas el autor peruano hace explícito el doble proceso que constituye la base de su obra: por un lado, desde lo local es capaz de insertarse en una cultura global: “Recuerdo que alguna vez dije que yo era cosmopolita de Nazca” (Forgues 2009: 272<sup>66</sup>); y, por el otro, a pesar de su experiencia como migrante y su contacto con otras culturas, reconoce su perenne filiación con su cultura de

---

<sup>66</sup> Afirmación incluida en la entrevista titulada “En el país de Lincoln, un zorro coyungano afila su olfato”.

origen: “porque al romper cierta atadura al terruño veo que puedo viajar con naturalidad, ir de un país al otro en cualquiera de los continentes, sin que eso signifique cosmopolitismo, sino apenas afirmación personal, muy comprensible en el caso de alguien de mi extracción social” (269)<sup>67</sup>. Esto último es claramente reforzado con la idea de Martínez de que “quienes estamos afuera somos la memoria del Perú” (Escribano); lo que, a su vez, confirma nuestra idea de que su literatura se vincula a los procesos de desterritorialización, inserción en una cultura global, y reterritorialización, filiación a una cultura local.

Se hace evidente entonces que Gregorio Martínez está interesado en identificar su propia experiencia vital con una identidad que se construye a través del movimiento geográfico y cultural: una conclusión válida es afirmar así que el productor de los textos es un sujeto migrante.

### 3.1.1.2. Lenguaje Migrante:

Como el propio Martínez afirma: “El artificio, el ludismo, la experimentación están en mi escritura desde el inicio, desde “Tierra de caléndula” [sic]. Ese ludismo no me pertenece. Es propio del narrador oral, del charlatán del villorio. En el grupo Narración sacamos en limpio que deberíamos aprender de la expresividad popular” (Planas). Está claro entonces que lo que el autor de *Canto de sirena* está buscando es la recreación estética de un lenguaje particular, alejado -claro está- del lenguaje literario usual:

---

<sup>67</sup> Afirmación incluida en la entrevista titulada “Cuando canta el chaucato”.

Sí, para retomar ese mundo campesino he tenido que hacer lo que tú dices, o sea recrear el lenguaje. El que aparece no es exactamente el lenguaje popular, sino que hay en la obra una especie de montaje, de utilización de la técnica que te da la experiencia académica citadina. Para traducir todo ese sustrato popular he tenido que detenerme en algunos aspectos que, como tú dices, se reflejan en el libro en forma gráfica con la puntuación. No se podía hacer con una puntuación tradicional (Forgues 2009: 238).

Es importante también recordar que la defensa del lenguaje popular en la obra de Martínez no termina en la recreación estética de la oralidad, sino que se extiende a la crítica -ya sea dentro de la misma narración, en forma de pequeños artículos o en algún ensayo- de las relaciones entre el lenguaje oficial o culto y el lenguaje de las clases populares.

### 3.1.1.3. Representación migrante:

Respecto a este último aspecto creemos que los diferentes libros de Gregorio Martínez participarían en -por llamarlo de algún modo- una incertidumbre genérica. Esto quiere decir sus libros son difíciles de catalogar dentro de un género específico y que, por lo tanto, se insertan de forma problemática (e incluso, transgresora) dentro del canon de la literatura peruana. Como ya lo había afirmado Cornejo Polar: “este sujeto de temple azaroso y mudable emite un discurso descentrado, proliferante y desparramado” (Cornejo Polar 1994b: 212), fronterizo respecto a los géneros, agregaríamos nosotros. Este carácter alternativo de la literatura de Martínez (alternativo en el sentido de que se propone como un camino “distinto” al propuesto por el canon



literario) se puede vincular fácilmente con la trasgresión de ese mismo canon; idea que el autor también propone: “al fin, toda obra significativa es la que fracasa. Veo cierta legitimidad en esta hipótesis porque la obra que fracasa es aquella que trasgrede el orden. Que pretende innovar”<sup>68</sup> (Forgues 2009: 278). No olvidemos tampoco que la trasgresión o incertidumbre genérica de las obras de Gregorio Martínez ha generado más de una polémica en el ámbito de la crítica literaria (el caso más evidente debe ser *Canto de sirena* y la discusión sobre su ir y venir entre la novela y el testimonio).

En líneas generales estos son los aspectos que nos permiten afirmar que la producción literaria de Martínez se incluiría dentro del paradigma de lo migrante<sup>69</sup>. Justamente es este criterio totalizador lo que nos permitirá encontrar tres etapas bien delimitadas en el conjunto de textos del escritor peruano: una segmentación que se basa en cómo la migración influye o se representa en los textos.

---

<sup>68</sup> Afirmación incluida en la entrevista titulada “El lecho de rosas solo es bueno a la hora del cache”.

<sup>69</sup> Existe un aspecto más (incluido como un aparte ya que es menos una certeza que una intuición): nos referimos a la importancia de la imagen en la obra de Gregorio Martínez, aspecto del cual se encuentra más de un ejemplo: la sirena dibujada por Tilsa Tsuchiya para *Canto de sirena*, los dibujos de Carlos Enrique Polanco de una edición popular de la misma novela (Escribano), la carátula de la primera edición (publicada en Estados Unidos) de *Crónica de músicos y diablos* y los dibujos que se encuentran en *Biblia de Guarango* y *Cuatro cuentos eróticos de Acari*. Incluso todo esto también puede vincularse con el “Acta” de *Biblia de guarango*: “Que conste / este libro mosaico lo íbamos a escribir, primero, no con meras palabras sueltas, pero más bien con fotografías” (Martínez 2001: 9). Además lo anterior puede relacionarse con la dicotomía que Cornejo Polar establece para la literatura peruana: oralidad / escritura; que, evidentemente, funciona muy bien para explicar las novelas de Martínez, pero, para el análisis total de su literatura, debería incluirse un tercer aspecto, la imagen (que, considerando los intensos procesos de globalización y transnacionalización, debería proponerse su inclusión, o al menos su estudio, como ahora también parte constitutiva de la literatura peruana y de los procesos de producción literaria).

### 3.1.2. Etapas de la producción literaria de Gregorio Martínez

#### 3.1.2.1. Etapa de la búsqueda formal y temática:

En esta etapa ubicamos solo *Tierra de Caléndula*, que es el primer libro de Gregorio Martínez, publicado en 1975, y está compuesto íntegramente de cuentos, lo que lo diferenciaría de los libros posteriores que se caracterizan por una clara indefinición genérica<sup>70</sup>. Tal como afirma Miguel Gutiérrez en el prólogo, *Tierra de caléndula* muestra claramente dos tipos de relatos: los que se preocupan por la construcción del cuento de forma clásica y los que se preocupan por la representación formal del lenguaje popular<sup>71</sup> (ambos tipos comparten la representación de un mundo y cultura populares). Es por esta razón que puede afirmarse que es un libro de búsqueda formal; de hecho, es evidente la diferencia entre los cuentos que emplean el narrador y el lenguaje tradicionales y los que rescatan el lenguaje popular: “Claro carajo que nadie quería exagerar ni cosa por el estilo pero quien innora que el humor del cristiano es el pior enemigo del mar y de la luna” (Martínez 1988: 22). Luego de revisar los libros posteriores, está de más afirmar que el autor prefirió justamente este último tipo de lenguaje, “que no se debe a un deseo de

---

<sup>70</sup> Aunque incluso esto puede matizarse considerando las siguientes afirmaciones de Gregorio Martínez: “yo te diría que «Eslabón perdido», fue escrito para servir de prólogo a un libro de cuentos, sin salir del ámbito del propio género. El epílogo del libro también es un texto que para mí no es propiamente un cuento, pero está trabajado como cuento, me refiero a «El hombre que sabía la verdad»” (Forgues 2009: 265). Esto significa que, si bien *Tierra de caléndula* se muestra como un libro de cuentos, hay al menos dos textos que –según la intención del autor– se construyen desde los límites: un cuento-prólogo y un cuento-epílogo.

<sup>71</sup> “Martínez aplica su oficio de escritor en dos direcciones: por un lado, en la arquitectura misma del cuento, y por otro en la experimentación con el habla popular” (Gutiérrez 14).

verismo naturalista [...] sino al afán de conferir al habla campesina esa dimensión estética que sin duda posee” (Gutiérrez 16).

Si, desde un punto de vista formal, los cuentos pueden dividirse en dos tipos, todos ellos coinciden en el nivel temático ya que hay una clara intención de mostrarnos un mundo popular: pueblos de la costa del sur peruano, por lo que también se muestran sus creencias populares: “[...] y fuimos a traer agua del pozo donde había flor de agua y también culebra de agua, amarilla como el oro, que se formaba del cabello de mujer cuando tenía raíz y caía al agua con buena luna” (Martínez 1988: 74). Además se nos introduce en un universo particular, característica de toda la narrativa de Martínez: un espacio físico, una cierta geografía con sus paisajes, una realidad humana con mitos creencias, códigos morales. Universo que se expandirá en los libros siguientes, claro ejemplo es el cuento “Todas las horas” que nos presenta al personaje Candelario Navarro, protagonista del libro siguiente *Canto de sirena*.

A pesar de que no hay un acercamiento al tema de la migración, sí se evidencia el empleo de un tópico que no solo constituirá un elemento clave en la narrativa de Gregorio Martínez, sino que también se relaciona con la categoría de sujeto migrante de Cornejo Polar: la memoria o el recuerdo, “migrar es algo así como nostalgjar” (Cornejo Polar 1995: 103). Ejemplos de lo anterior lo constituyen los cuentos “Todas las horas”, “escarbar el suelo y desenterrar los recuerdos” (Martínez 1988: 67), y “Cómo matar al lobo” (cuento en donde Amilcar Zorrilla, mientras va concretando su venganza, recuerda una

y otra vez su años de trabajo en La Guanera). Además, encontramos el empleo de la figura del viajero o del forastero: “El hombre que sabía la verdad” nos muestra la llegada al pueblo de un desconocido que “caminó sin rumbo hasta la hora que apagaron las luces del alumbrado público” (108); recordemos que este tema ha sido vinculado también con la constitución de la identidad: “El extranjero en tanto es un emblema: ella o él son la figura que nos coloca frente a las presiones de nuestro tiempo; son una presencia que cuestiona nuestra presencia” (Chambers 21).

La representación de la oralidad popular, la conciencia de la posibilidad de transgredir los géneros y el empleo de ciertos tópicos vinculados a la migración determinan que *Tierra de caléndula* sea considerado un libro que inicia, busca, intenta pero que aún no asume lo migrante.

### 3.1.2.2. Etapa de la migración interna y sus consecuencias:

Una segunda etapa de la producción literaria de Gregorio Martínez involucra ya un conjunto de textos que se vinculan estrechamente con lo migrante, pero la forma en que se relacionan con este tema determina una división en dos grupos dentro de este apartado. El primer grupo (que incluye *Canto de sirena* y *Crónica de músicos y diablos*) se caracteriza porque representa la migración de forma explícita; en tanto, el segundo grupo, (que

incluye *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* y *Biblia de guarango*) no se vincula el acto de migrar sino a sus consecuencias<sup>72</sup>.

### 3.1.2.2.1. Migración interna explícita:

Definitivamente, *Canto de sirena* es el libro más importante de Martínez<sup>73</sup> y el que más acercamientos críticos ha suscitado. Lo primero que resalta es su estructura formal, ya que se basa supuestamente en una entrevista realizada al protagonista, Candelario Navarro. Es por esta razón que la novela presenta las siguientes características:

1.- Monólogo contradictorio y desconcertante con rompimiento del orden lógico y de la secuencia de hechos.

2.- Texto oralizante en un contexto de literatura escrita (lo que impide que posea un argumento general contundente).

3.- Representación del habla popular es más elaborada que la propia historia narrada<sup>74</sup>.

Esto determina claramente el vínculo que se establece entre la construcción formal de la novela y las características de la literatura migrante:

---

<sup>72</sup> Aunque incluido en esta etapa, no relacionaremos *Crónica de músicos y diablos* con los otros libros ya que analizaremos extensamente esta novela más adelante.

<sup>73</sup> Ganó el Premio Bienal de Novela 'José María Arguedas' en 1976, auspiciado por la empresa Goodyear. Relacionemos esto con la siguiente afirmación de García Canclini: "la iniciativa privada se presenta: a) como benefactora y legitimadora de la producción cultural de todas las clases; b) como defensora de la libertad de creación cultural e información política frente a cualquier «monopolio» estatal; c) como articuladora interna de la cultura nacional" (García Canclini 1988b: 190).

<sup>74</sup> Estas conclusiones sobre *Canto de sirena* han sido desarrolladas extensamente en Carazas 1998.

Gregorio Martínez construye en *Canto de sirena* un texto que privilegia la recreación estética de la oralidad (revisar el análisis de este aspecto en Carazas 1998: 40-46 y Puente-Baldoceda 2002: 105-131) y que, al mismo tiempo y como consecuencia de lo anterior, se propone como transgresora del canon de la literatura peruana: “se trata de una novela donde importa lo experimental y lo lúdico, que puede clasificarse como transgresora” (Carazas 1998: 23). Otro claro ejemplo de esto lo constituyen los intentos por determinar con exactitud qué relación existe entre la novela y el género testimonial.

Además debemos resaltar el aspecto migrante de Candico, ya que finalmente él se construye como “un sujeto escindido, plural e inconcluso” (Ortiz 73), por el mismo hecho de haber viajado a otros lugares y haber aprendido nuevos saberes. Dentro de la novela se plantea entonces una característica propia de la migración: la aparición de nuevos sujetos culturales que se encuentran entre dos culturales, en la frontera entre sistemas culturales. Su propia condición marginal lo revela ya que no pertenece culturalmente ni a su pueblo de origen ni a cualquier otro sistema cultural: “Su soledad, de alguna manera, significa o puede leerse como una resistencia al servilismo de cualquier tipo” (Valenzuela 32). Es también importante su constante ir y venir por la costa peruana (estamos pues ante la experiencia de una migración en la que el sujeto regresa a su lugar de origen y no permanece en el otro espacio<sup>75</sup>) porque son estos viajes los que le permiten a Candico observar la miseria de los trabajadores de las haciendas y desarrollar una clara conciencia de clase.

---

<sup>75</sup> La migración de Candelario Navarro y otros pobladores de Acarí se enfatiza en Martínez 1979: 111-116.

Y no solo eso, ya que la migración permite también la aparición de la principal característica de Candico: esa capacidad de especular, meditar, cuestionar lo observado (“Yo siempre he tenido ese afán de buscarle explicación a lo más mínimo, a la menor insignificancia, bastaba que viera algo y ya me entraba la preocupación, no me movía, me quedaba horas contemplando [...]” –Martínez 1979: 88).

Una última consecuencia de la migración, y que se relaciona con la sección denominada “Diario de viajes”, es que Candelario Navarro ha tenido acceso a la escritura, la cual utiliza para apuntar, por ejemplo, cada encuentro sexual que ha tenido con distintas mujeres. Estamos aquí pues ante un hecho fundamental de la migración a la ciudad: el acceso y el empleo de las formas expresivas cultas por parte de los sujetos populares, y la aparición de un sujeto capaz de emplear más de un sistema cultural, un sujeto fronterizo o “una especie de mediador de la cultura oral y escrita” (Carazas 1998: 74).

*Crónica de músicos y diablos* posee características similares a las de *Canto de sirena*: también enfatiza la condición migrante de sus protagonistas (incluso representa el acto mismo de migrar), representa la oralidad (pero también se interesa en otros niveles del lenguaje al usar arcaísmos, cultismo, neologismos, etc.) y tiene como objetivo transgredir (aunque en este caso no solo el canon literario, también el discurso histórico). Y a pesar de que, como se ha hecho evidente, esta novela lleva al máximo la representación de lo migrante (ese es justamente el motivo por el que constituye nuestro principal

interés y por el que analizaremos más detalladamente todos estos aspectos en otro apartado), Gregorio Martínez dejará de explorar este tema de forma explícita para así constituir un aspecto implícito, pero no por eso menos importante, en su obra.

#### 3.1.2.2.2. Migración interna implícita:

Luego de que en los libros anteriores el autor representara la cultura, creencias, mitos y otros aspectos de los sujetos populares de la costa sur peruana; en *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* y *Biblia de Guarango* amplía su contexto de representación al interesarse también en la inserción del sujeto en la ciudad y las consecuencias culturales que esto hecho ocasiona; aunque, de hecho, ya no represente la migración misma. Anotemos que no solo está ausente la migración como tema literario, también resalta la ausencia de un protagonista migrante. Esto se debe a que no existe en los textos una clara intención de narrar una historia: mientras que el primer libro se estructura como una serie de consejos para la preparación de pócimas amorosas y artículos -con cierto tono- periodístico(s) sobre diversos temas, el segundo constituye una combinación de recuerdos de la infancia, poemas y un diccionario (esto hace que ambos libros se caractericen por lo que hemos llamado una incertidumbre genérica). Aun así, debemos notar que ambos textos son el resultado de un sujeto migrante (es decir, Gregorio Martínez, que, como hemos demostrado anteriormente construye su identidad a través del movimiento geográfico).



Con respecto al lenguaje empleado, ambos textos se preocupan en representar la oralidad<sup>76</sup>, pero existe también una reivindicación del mismo expresada en la postura que el autor adopta frente el lenguaje popular. Por ejemplo en *Biblia de Guarango* este tipo de lenguaje es opuesto sistemáticamente al lenguaje culto y a la Real Academia de la Lengua<sup>77</sup>: “no le creíamos mucho al mentado mataburro. Ni aunque se titulara diccionario y fuera el libro gordo, lomudo, que algún sabio ilustre de Salamanca había compuesto” (106). Más interesante son las secciones del libro denominadas “Glosas silenses” y “Glosas emilianenses”, en clara alusión a una de las primeras manifestaciones de la literatura castellana, que componen un diccionario que recoge todas aquellos peruanismos que la RAE no admite y, también, multitud de palabras y nombres propios provenientes de la cultura popular. Resaltemos que no se trata solamente del lenguaje popular de la región sur de la costa peruana, sino intenta abarcar tanto a los sectores urbanos como a los rurales. Así puede definir palabras como bichía, “peruanismo, negrismo, rarísima ave nocturna del tamaño de un buitre” (238); paloma, “palabra que en el Perú alude al pene y no precisamente como un eufemismo” (285); frazadas tigre, “cobertor de hechura industrial, con la figura de un tigre que abarca toda la superficie, muy usual y ponderada en los sectores pobre del Perú” (261); o Palermo, “bar y salón de té de largo historial,

---

<sup>76</sup> En el caso de *La gloria del piturrín...* es interesante notar como Martínez agrega en la caratula del libro lo siguiente: “Traducido del ladino (Coyungo) por Mathilda E. Harris”, enfatizando la relación de dos lenguajes (y, por supuesto, dos culturas) totalmente disímiles. Además, existe también un vínculo entre migración y traducción: “El pensamiento es errabundo. Es migrante, exige traducción” (Chambers 18).

<sup>77</sup> Una estrategia similar se desarrolla en “El musio idioma” y “Real quinceada de la academia” en *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor*.

ubicado en la avenida la Colmena” (285). Notemos entonces esa ampliación evidente al ya no enfocar solo lo popular tradicional e interesarse también por lo urbano y lo transnacional. Aspecto que se hace también evidente en *La gloria del piturrín...* donde “el lenguaje se torna más conforme con el español del Perú, y de alguna manera más «universal» por el tono periodístico que toma a veces” (Forgues 2009: 107).

Aunque ya se ha hecho evidente, mencionemos que temáticamente hay una clara intención de representar la cultura popular urbana; por ejemplo, hay un interés por íconos populares de la ciudad y que incluso no se limitan a un área determinada. Basta revisar en *La gloria del piturrín...* el relato “Marabú” donde se puede leer una conversación con el cantante de boleros Lucho Barrios; justamente, acerca de este tipo de música el narrador afirma: “Yo diría que es la canción latinoamericana, en el sentido que no pertenece a un país en particular sino que tenemos un Leo Marini uruguayo, un Agustín Lara mexicano, un Daniel Santos caribeño, un Carlos argentino, un Lucho Barrios” (60). Lo que constituye un claro ejemplo de la “transnacionalización de la economía y de la cultura” (García Canclini 2004: 85). Es también la representación de lo popular urbano, que se difunde a través de medios modernos -la radio, y no solamente de lo popular tradicional, propio de un sector social y racial, como Gregorio Martínez lo había hecho en los libros anteriores. Podría revisarse también “Víbora”: una conversación con Rómulo Varillas, director del grupo ‘Los Embajadores Criollos’. Es más enfático Gregorio Martínez en *Biblia de guarango* al afirmar que *Canto de sirena* es “el

testimonio de un migrante acarino” (327), sentencia que podría aplicarse a toda su obra.

### 3.1.2.3. Etapa de la migración externa o de globalización:

Quizás esta sea la etapa que involucra mayores dificultades para ser delimitada y analizada ya que de los libros que incluye solo uno se relaciona de forma directa con el canon de la literatura peruana (*Cuatro cuentos eróticos de Acarí*); en tanto los otros o son una serie de artículos periodísticos con algo de crónica, con algo de entrevista, con algo de fragmentos de otros textos (*Libro de los espejos*) o es un diccionario conformado por ensayos que generan una inevitable discusión respecto a los géneros (*Diccionario abracadabra*). Justamente, estos dos últimos libros comparten esa indeterminación genérica tan cara a la obra de Gregorio Martínez; ya que mientras que el primero constituye “una obra trasgresora e iconoclasta” (Forgues 2009 165), el segundo generó un intenso debate que cuestionaba su valor literario<sup>78</sup>. Si bien Martínez declara que su libro sí es un conjunto de ensayos ya “que cada entrada del libro es un intento, una prueba, un ver, un ensayo, conforme a la definición de Michel de Montaigne. Porque un ensayo jamás es un estudio riguroso” (Martínez 2009b). Debemos admitir, al menos, que estamos ante “[u]n ensayo humorístico, en las fronteras del género” (Martínez 2009a: 11), como lo hace Edgardo Rivera Martínez en el prólogo del libro.

---

<sup>78</sup>*Diccionario abracadabra* ganó el premio Copé de ensayo 2008 generando una acalorada polémica sobre si realmente estamos ante un libro de ensayos y, consecuentemente, si realmente merecía ganar dicho premio. Para seguir esta polémica revisar Coral, Faverón e Ybarra, y también Martínez 2009b.

También es evidente la diferencia entre la clara recreación estética de la oralidad que encontramos en *Cuatro cuentos eróticos...*: “Pa’ eso, pa’ escoger se han hecho los gustos y los colores, Fraicica. ¿Tú no sabes eso, mujer?” (Martínez 2004: 23); y el alejamiento de esa recreación para optar por el empleo de un lenguaje estándar, adecuado para insertarse en una cultura global. Esto último caracteriza los otros dos libros: *Libro de los espejos* y *Diccionario abracadabra*; aunque no sin matices, es decir, aún persiste cierto empleo del lenguaje oral, ya sea en la recreación escrita (“palabras como caucáu, sudáu, pegáu, costáu, cacháu, deben llevar tilde, por ser agudas u oxítonas terminadas en vocal; no cachao porque es llana” -Martínez 2004: 13) o en la reivindicación del lenguaje popular: “En el Perú, Ecuador, Chile, Bolivia y Argentina, pendejo significa vivo, pícaro, avisado y además tiene el superlativo pendejísimo” (Martínez 2009a: 313).

Ni la indeterminación genérica ni la recreación o reivindicación de la oralidad determinan la característica esencial de esta etapa; sí lo hace la intensificación de los procesos de desterritorialización frente a los de reterritorialización en la producción de Gregorio Martínez. *Tierra de caléndula* y *Canto de sirena* habían optado por la reterritorialización al enfocar la cultura de la costa sur; *La gloria del piturrín...*, *Crónica de músicos y diablos* y *Biblia de guarango* desarrollan ambos procesos al relacionar culturas locales y culturas

transnacionales e, incluso, globales<sup>79</sup>. En cambio, *Cuatro cuentos eróticos...*, *Libro de los espejos* y *Diccionario abracadabra* privilegian la desterritorialización, sobre todo estos dos últimos que incluyen sendos artículos y ensayos sobre temas tan variados como los planteamientos lingüísticos de Noam Chomsky, las profecías de Nostradamus, las diferentes representaciones artísticas de la zoofilia, Noé, Simbad, Allen Ginsberg y un largo etcétera. El último libro publicado por Martínez incluso intensifica ese proceso de inserción en lo global (e incluso en lo audiovisual) al oponerse al conocimiento que se divulga a través de los nuevos medios de comunicación: “La clave verdadera no está en internet, menos en la irrisoria Wikipedia, sino en mi diccionario hecho a pulso. [...] Porque trabajos como *Diccionario abracadabra* son los chupín del tramboyo que alimentan internet y todos los incipientes glosarios del espacio cibernético. ¿O alguien piensa que Google sale de la nada?” (Vadillo Vila). Y aunque *Cuatro cuentos eróticos...* constituye una recopilación de narraciones orales también puede incluirse en esta tendencia al insertar las mismas en una tradición narrativa universal: “Cuentos de círculo y de circunstancia, así como lo habían sido, en la coartada literaria del autor, el *Decamerón* o *Las mil y una noches*” (Martínez 2004: 54)<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Recordemos que el bolero constituye un símbolo de la cultura transnacional en *La gloria del piturrín...*: “Los dos muchachos piuranos resultaron unos fanáticos de los boleros. Nosotros, los nasqueños, tampoco nos quedábamos atrás” (56). En tanto, en *Biblia de guarango* se vincula claramente lo local y lo global: “Herodoto de Halicarnaso, Historias, vertido del griego por el filósofo nasqueño Toribio Sastre y repetido luego, en Coyungo, por el decimista Avelino Chacaltana” (7).

<sup>80</sup> No deja de ser relevante que las historias recopiladas sean narradas al autor por un sujeto migrante: “Una primera versión de estos cuatro cuentos, y de muchos otros de la misma carimba, la escuché en mi infancia, en 1949, de boca de la acarina Lucía Jiménez, sobrina de mi madre, que vivió una temporada, camino a Lima, alojada con nosotros en la ciudad de Nazca” (Martínez 2004: 17).

Esta última etapa de la literatura de Gregorio Martínez desarrolla todavía los aspectos que caracterizan los otros libros del autor peruano (la incertidumbre genérica y la defensa de la oralidad o el lenguaje popular); pero, siguiendo un proceso de ampliación que ya hemos demostrado, y a través de diversos procedimientos formales y temáticos, busca incluirse claramente en una cultura global.

### 3.2. *Crónica de músicos y diablos*: la gesta del migrante

Esta novela de Gregorio Martínez nos narra el origen y las peripecias de la familia Guzmán, descendientes de un español que durante la Colonia llegó al Perú en busca de oro, quienes viajan de Cahuachi a Lima y terminan convirtiéndose de lamperos a músicos excepcionales. Dentro de esta secuencia narrativa encontramos un capítulo que se centra en los trágicos sucesos ocurridos durante la huelga de trabajadores en Parcona en 1924. Una historia distinta constituye la serie de capítulos titulados “Esclavos y cimarrones” (diez en total) que se encargan de contar una rebelión de esclavos durante la Colonia y la creación del pisco por parte de Miguelillo Avilés en los primeros años de la República.

Definitivamente *Crónica de músicos y diablos* es, dentro de toda la producción literaria de Gregorio Martínez, la novela migrante por antonomasia. Explicar y ampliar esta afirmación a través del análisis del texto, además de demostrar que esta novela funciona como una suerte de arte poética al

exponer la concepción que el autor tiene del quehacer literario y que, también, reúne todos los elementos característicos de la obra del escritor peruano, son los propósitos de este apartado. Así, nuestro acercamiento hermenéutico se enfoca en los tres aspectos que hemos señalados como ejes esenciales de la literatura migrante: representación, lenguaje y sujeto (en este orden ya que nos permite un mejor desarrollo de los conceptos).

### 3.2.1. Representación migrante:

#### Una novela y una historia alternativas

*Crónica de músicos y diablos* es esencialmente una novela que se aleja de la norma y que se construye como una alternativa a los discursos oficiales o canónicos en el campo historiográfico: es, por lo tanto, transgresora en el nivel formal así como en el temático. Aunque ha sido definida usualmente como una novela de estructura binaria (Carazas 2005: 68; Elmore 137; Forgues 2009, 122)<sup>81</sup>, esta afirmación de hecho simplifica la real y compleja organización de la novela. El siguiente cuadro nos resulta útil ya que constituye un esquema de los diferentes capítulos que constituyen la novela *Crónica de músicos y diablos*:

---

<sup>81</sup> En algunos casos se menciona que en realidad desarrolla tres historias (Díaz Caballero 89) o cuatro historias (Corticelli 13-14): indecisión que resalta la complejidad formal de la novela.

Prólogo			
TEMA	CAPÍTULO IMPAR	TEMA	CAPÍTULO PAR
familia Guzmán: ancestros	1. La quimera de oro	esclavos rebeldes en la Colonia	2. Esclavos y cimarrones I
familia Guzmán: matrimonio	3. A la vuelta de tres generaciones	esclavos rebeldes en la Colonia	4. Esclavos y cimarrones II
familia Guzmán: hijos	5. Sagrada familia	esclavos rebeldes en la Colonia	6. Esclavos y cimarrones III
huelga de peones	7. Parcona	esclavos rebeldes en la Colonia	8. Esclavos y cimarrones IV
familia Guzmán: viaje a Lima	9. Arena natura	invención del pisco	10. Esclavos y cimarrones V
familia Guzmán: viaje a Lima	11. Mar océano	invención del pisco	12. Esclavos y cimarrones VI
familia Guzmán: Lima	13. Ciudad de los reyes	invención del pisco	14. Esclavos y cimarrones VII
familia Guzmán: aprendizaje	15. Trebejos de bronce	invención del pisco	16. Esclavos y cimarrones VIII
familia Guzmán: viaje de regreso	17. Retreta	invención del pisco	18. Esclavos y cimarrones IX
familia Guzmán: banda en Cahuachi	19. Los músicos de Cahuachi	invención del pisco	20. Esclavos y cimarrones X
familia Guzmán: banda en Sondondo	21. Sondondo		
Epílogo			

Es claro que, a grandes rasgos, la novela -enmarcada por un prólogo y un epílogo- sí se construye de forma binaria; pero un análisis más atento evidencia también que, dentro de los capítulos impares (dedicados a la familia Guzmán), el capítulo siete hace referencia a la huelga de peones en Parcona. Y, aunque tiene una relación de continuidad con los otros capítulos, se demostrará que su inclusión en el texto responde no solo a intereses narrativos y que está más vinculado a los textos del prólogo y el epílogo. En el caso de los capítulos pares ocurre algo similar ya que, si bien hay una evidente continuidad por ser los protagonistas esclavos, en realidad nos encontramos ante dos historias distintas: primero, una rebelión de esclavos y su posterior derrota; luego, la invención del pisco durante la República. Esto nos confirma la estructura compleja de *Crónica de músicos y diablos*, pero no olvidemos que complejidad no es un sinónimo de transgresión.



La clave de la construcción de esta novela como una propuesta alternativa se encuentra justamente en el capítulo siete, “Parcona”, que se emparenta directamente con la crónica desarrollada por el grupo Narración.

Recordemos que:

La crónica se reconoce hoy como género periodístico; sin embargo no fue siempre así. Los lejanos antecedentes de lo que hoy conocemos como crónica nos la muestran en el Perú, en los siglos XVI y XVII, respondiendo a la necesidad de informar sobre el descubrimiento que los españoles hicieron para sí de nuestras tierras. Su filiación realista, por una parte, y su mirada subjetivista e hiperbólica, por otra, para referir objetos y sucesos, mostraron su sentido y cometido. Pero a la misión de informar se sumó otra, la de denuncia (Valenzuela Garcés 2006: 92).

Se explica entonces que el grupo Narración haya usado la crónica como vehículo de representación más fidedigna de la realidad y, también, como una forma de acercamiento a las clases populares. Impulsado todo esto por su clara intención política de filiación marxista<sup>82</sup>. Por otro lado, estas crónicas se caracterizaban por: 1) la reconstrucción cronológica; 2) empleo del lenguaje estándar; 3) uso de testimonios; y 4) sustento documental (Valenzuela Garcés 2006: 101-105). El primer aspecto se enfatiza claramente en el texto: “A las dos de la tarde del día lunes 18 de febrero de 1924” (Martínez 1981: 112) y “Eran las dos de la tarde y media de aquel ardiente 18 de febrero de 1924” (115); en tanto el tercero y el cuarto se relacionan con el prólogo y el epílogo que reproducen tanto recortes periodísticos sobre la huelga como testimonios de los protagonistas sobrevivientes de la misma. No hay un empleo del lenguaje

---

<sup>82</sup> Además del artículo citado anteriormente, sobre este tema también puede revisarse Valenzuela Garcés 1989 y Tenorio Requejo 2006.

estándar en el capítulo siete ya que en toda la novela se prefiere el uso de un lenguaje de características particulares que analizaremos en la siguiente sección.

No insinuamos que Gregorio Martínez haya estructurado *Crónica de músicos y diablos* como una crónica ya que, finalmente, es indudable que estamos ante una novela; pero sí aseguramos que el autor peruano propone una novela transgresora de la literatura canónica al pretender (con)fundir la ficción con la no ficción<sup>83</sup>:

Si desde el punto de vista literario, *Crónica de músicos y diablos* parece ser pura ficción, con el epílogo constituido por documentos y testimonios históricos que versan precisamente sobre la masacre de Parcona, la ficción, sin perder su carácter de ficción toma nuevas fuerzas al unirse con la realidad histórica, materia del prólogo (Forgues 2009: 122).

Incluso nuestra idea se confirma con la palabra crónica incluida en el título de la novela y con el último capítulo titulado “Sondondo: donde Felipe Huamán Puma escribió el comienzo de esta relación” (en clara alusión a las crónicas coloniales). Es esa suerte de carácter fronterizo que el autor ha querido otorgarle a *Crónica de músicos y diablos* lo que nos permite vincular, aunque no estrechamente, esta novela con la indeterminación genérica de todas las otras obras de Gregorio Martínez; y, también, confirmar su estructura

---

<sup>83</sup> Valenzuela propone que la crónica constituyó una obligación ya que acercaba a los escritores del grupo Narración a las clases populares y, sobre todo, a los fines políticos del realismo marxista. En cambio, la escritura de ficciones era una forma de alejarse de estos últimos ya que constituían esfuerzos inútiles para la causa revolucionaria (Valenzuela Garcés 2006: 97). Así como “*Canto de sirena* supera el tratamiento inmovilista del testimonio practicado ya en nuestro medio antes de 1976” (104), *Crónica de músicos y diablos* constituye una superación de la oposición maniquea entre el escritor de ficciones inútil y el escritor de crónicas comprometido.

transgresora y alternativa que se relaciona directamente con la construcción de “una historia paralela, [que] articulada desde un punto de vista no oficial, pueda dar cuenta de lo que es usualmente ocultado, silenciado” (Valenzuela Garcés 2006: 98).

Quizás más que constituirse como una novela literariamente transgresora, *Crónica de músicos y diablos* es históricamente transgresora. “Parcona”, el capítulo siete, nos narra los acontecimientos ocurridos durante la huelga de 1924: los jornaleros algodoneros se reunieron en Parcona para buscar la implementación de la jornada de las ocho horas, rechazada una y otra vez por las autoridades que argumentaban que “dicha ley solamente comprendía en sus alcances a los trabajadores de las fábricas” (Martínez 1981: 108). Así, una caravana de guardias armados y liderados por el prefecto Julio Rodríguez llega a Parcona para detener dicha asamblea; pero este último tiene que enfrentarse a un grupo de mujeres comandadas por Manuela Escate: “el prefecto era peloteado de un lado para otro por el cerco de mujeres. Alguien le había arrancado el revolver en el momento que lo sustrajo con intenciones de disparar. Para librarlo del tumulto, el amanuense Germán Quiroga sacó su arma y disparó a quemarropa contra las mujeres. Quien se ladeo malamente herido fue el prefecto Julio Rodríguez” (116-117). Ante la posterior muerte del prefecto, los dirigentes deciden marchar a Pisco para explicar los pormenores de la situación, pero son abaleados por los hacendados. Finalmente “A partir de entonces se desató una cacería ciega contra los jornaleros de Ica [...]

Parcona fue cañoneada y repasada sistemáticamente durante dos horas” (118).

Se reescribe así la historia a partir de la verdad popular: la masacre de Parcona es reconstruida a través de una escritura similar a la crónica, y para garantizar esa historia popular Gregorio Martínez muestra en el epílogo un conjunto de noticias periodísticas y testimonios que buscan desautorizar la historia impuesta por los sectores hegemónicos (testimonios del dirigente Juan Pévez -Oré). Esto quiere decir que dentro del propio sistema cultural hegemónico, Martínez niega su versión histórica, afirmando y construyendo una historia popular<sup>84</sup>: “Gregorio Martínez intenta asumir, en su escritura, la perspectiva de las clases populares, económica, social y políticamente marginadas, para que tengan acceso realmente a la historia” (Forgues 1986a: 90). Por supuesto, todo lo anterior se conjuga perfectamente con las sendas críticas que propone el autor en el texto: “Al parecer los próceres de la Sociedad Amantes del País, tan preclaros en la defensa de la libertad, no cuestionaban en la práctica el tráfico de siervos ni el comercio de esclavos” (Martínez 1981: 152); y también:

---

<sup>84</sup> De hecho este deseo de presentar la otra perspectiva de la historia, o mejor dicho, la perspectiva popular de la misma no es una característica solo de *Crónica de músicos y diablos*. En *Canto de sirena*, ante el total falseamiento de la historia, Gregorio Martínez propone la historia popular como verdad histórica: “¿cuál reforma agraria han hecho? [...] mientras la gente cada día más anémica, puro fideo y papa, más enferma, lampa y lampa, escuchando con amargura todo lo que dice la radio, mirando con rabia el periódico que miente y miente, porque para eso les pagan, para que mientan y nos trampeen siempre, no ves que yo estoy viendo acá, y en la otra quebrada también, todo es igual, miseria, pobreza, hambre, explotación, pero el cojudo del radio no para de hablar mentiras” (144). Así, el autor peruano, de denunciar la mentira de la verdad histórica, llegará incluso a enmendarla proponiendo una reconstrucción histórica de la verdad popular dentro de su narrativa. Este es también uno de los temas más recurrentes en los ensayos de Gregorio Martínez; por ejemplo, el autor demuestra que el mariscal Miller, líder de los Húsares de Junín, regimiento de esclavos negros a caballo, ha sido, extrañamente, borrado de la Enciclopedia británica (Martínez 2004: 112-118).

Por aquella época se empezó a comentar que el gobierno de la república iba a suprimir la esclavitud y la servidumbre. Durante la guerra de independencia se había proclamado a los cuatro vientos que aquellos esclavos que se alistaran a las filas del ejército patriota serían considerados hombres libres. La promesa solo fue cumplida mientras duró la guerra (224).

Así *Crónica de músicos y diablos* se presenta como una novela que no solo transgrede lo hegemónico; también propone una representación literaria no canónica o alternativa. Incluso construye un discurso histórico que se enfrenta y niega la historiografía oficial. Discursos (históricos o literarios) alternativos y -por qué no- autónomos que surgen como reivindicación de la cultura popular; de la misma forma que, teniendo como base los procesos migratorios, surgen sistemas culturales, económicos, artísticos, etcétera, vinculados pero en conflicto con los sistemas hegemónicos.

### 3.2.2. Lenguaje migrante:

#### La falaz armonía del lenguaje

Recordando que *Crónica de músicos y diablos* se encuentra casi en una posición de puente o bisagra entre los libros que representan la cultura de la costa sur peruana y los que se interesan en la inserción en lo global, no es de extrañar que la recreación estética de la oralidad no sea el eje lingüístico de la novela<sup>85</sup>. Y si bien es cierto que esta novela “sistematiza [...] el trabajo sobre el

---

<sup>85</sup> “Con respecto a lo de CRONICA, al uso mismo del término, el asunto es más complejo. Por un lado quería marcar una línea formal con respecto a *Canto de sirena* que es un simulacro de oralidad. [...] El

lenguaje emprendido en sus libros anteriores” (Forgues 2009: 127), se trata también del empleo de un lenguaje totalizador<sup>86</sup> en el sentido de que emplea arcaísmos, giros populares, palabras cultas: “la variedad y plasticidad de las imágenes se desarrollan a partir de distintos registros lingüísticos y de diferentes niveles de expresión que pueden ir del hábil manejo de trillado coloquialismo popular, sin que se caiga nunca en lo gratuitamente grosero o provocador, a la selección del término literario más rebuscado” (129). De esto puede encontrarse más de un ejemplo en la novela:

Con esa picadura de la tarántula que lo alanceó a él, tate, ella enviudó pronto. Luego, gracias a la florescencia de la viudez, a doña Epifanía del Carmen se le redondeo más el batán, se le enruló el gramalote cual una bendición, le creció un pizco de papada, los pechos se le llenaron como melones de barbecho y le brotaron en los sobacos, a pique de criar golondrinos y cangrejerías, champas de lechuga silvestre que brillaba a la luz del sol cuando ella alzaba los brazos para enroscarse el cabello (Martínez 1991: 149).

Pero todos juntos no cejaban en la ventolera de azuzarles la quemazón a las negras quimbosas que se prestaban para la virtud del desenfreno, unas perendengas que parecían hechas adrede por las manos de Dios para que se desempeñaran en ese pleito de la salacidad, pues parecía que no tenían sujetadero en el culo, porque ante cada arresto de los hombres, ellas sacudían con artificio la baticola y los dejaban cintureando en pindinga, aunque eso sí dichosos y contentos (33).

---

otro aspecto más subterráneo en la cuestión de CRÓNICA es que se trata de un testimonio escrito frente a la oralidad que representa *Canto de sirena*” (comunicación escrita y personal con Gregorio Martínez).

<sup>86</sup> Así explica el autor peruano este lenguaje totalizador: “En cuanto al lenguaje de *Crónica de músicos y diablos*, mi intención fue trabajar el lenguaje sin ningún límite, en plan de búsqueda expresiva, como es la música, no solo en el jazz sino en otras manifestaciones populares” (comunicación escrita y personal con Gregorio Martínez).

Existe también en *Crónica de músicos y diablos* la intención de emplear arcaísmos<sup>87</sup> o palabras en desuso, como en la expresión “fediendo cañifos” (21) o “fuidos alegremente” (39). Creemos que esta amplia convivencia de lenguajes en la narración puede explicarse hasta en tres niveles: primero, ya que la novela se propone abarcar diversas etapas del devenir histórico (a saber: la Colonia, los primeros años de la República y el siglo XX): también engloba distintos registros lingüísticos, siendo un claro ejemplo “el arcaísmo [que] hunde sus raíces en el pasado” (Forgues 2009: 127). Segundo, *Crónica de músicos y diablos* “representa el proceso de mestizaje y sincretismo cultural que se dio en la sociedad peruana” (Carazas 2005: 79) y, por lo tanto, además el proceso de coexistencia lingüística<sup>88</sup>. Tercero, incluso también se relaciona con la heterogeneidad de sistemas culturales (resultado, claro está, del proceso histórico y del mestizaje) que la novela describe; evidente, por ejemplo, en las diferentes clases de medicina a las que las personas pueden recurrir:

De modo que por ese camino la gente había sacado en limpio qué enfermedades debían encomendárseles al doctor José Lau Fi, cuales resultaban más a propósito para la ciencia del médico Manuel Matienzo Pardo que ejercía su profesión en Nazca, y en qué casos más valía buscar el auxilio sibilino de doña Locaria Vilca, la santiguadora, y cuándo era preferible recurrir a los imbunches de don Pascual Pillaca, el llamador, o a los ceremoniales del brujo Crispulo Rincón que trabajaba en

---

<sup>87</sup> “Hay mucho de arcaísmo en *Crónica de músicos y diablos*. Pero no es forzado. El asunto es que en los pueblos quedaban ancladas ciertas expresiones castizas” (comunicación escrita y personal con Gregorio Martínez).

<sup>88</sup> Es evidente en la novela este afán de representar el proceso del mestizaje o “la manera cómo, a partir del mismo tronco que se había establecido en las minas de oro de Huanuhuanu, habían brotado después, por angas y mangas, las distintas ramas de los Guzmán, a cada cual más diversa, tanto en la pretensión como en la catadura” (Martínez 1991: 258). Es inevitable relacionar este propósito con las declaraciones del autor sobre su propia ascendencia: “Yo mismo soy andino quechua por mi padre, negro y chino de Macao por mi madre, de la vieja cultura Nazca por el medio occidental cristiano e hispánico aunque me rasque” (Forgues 2009: 272. Afirmación incluida en la entrevista “En el país de Lincoln, un zorro coyungano afila su olfato”)

alianza con los cerros, o los ardiles del Manco Cirilo Gainazo que urdía sus malagañas encompinchado con la candela, y por qué en algunas circunstancias ya no quedaba otro recurso que encomendar el enfermo a la bendita voluntad de Dios (Martínez 1991: 58).

Lo anterior implica que el lenguaje empleado es el producto de una interconexión de registros lingüísticos que alcanza la armonía en la expresión escrita (Forgues 2009: 129). Esta conclusión se aleja radicalmente del discurso bifronte o de sistemas lingüísticos en conflicto que emplea el sujeto migrante según Cornejo Polar; pero resulta cercana a diversos acercamientos sobre la nueva naturaleza del sujeto migrante: esta heterogeneidad lingüística sin conflictos es el resultado de un inmigrante que se asimila y logra una síntesis en la praxis lingüística (Trigo 1997b: 275), o de que “las mayorías de la periferia urbana ya no son migrantes en un sentido estricto, sino postmigrantes” (Lauer 73), o de un nuevo sujeto cultural: “El chicha ha superado ya los conflictos del migrante porque es integrador, sincrético, aglutinante” (Espezúa Salmón 40). Aunque no constituye exactamente una superación, ya que esto implica un juicio valorativo, sino una forma nueva de expresión lingüística propia del migrante: evita constituir un discurso “esquizofrénico” (Cornejo Polar 7) o “un no-lugar de enunciación bilingüe y bicultural, dialógico y esquizoide” (Trigo 2003: 61), y se aleja de cierta caracterización negativa que tal expresión (esquizofrénico, esquizoide) puede encerrar.

Sin embargo, aclaremos que en *Crónica de músicos y diablos*, la relación conflictiva entre la escritura y la oralidad o el lenguaje culto y el lenguaje popular se realiza no en el plano formal sino en el plano de la historia



misma<sup>89</sup>. Tenemos como ejemplo las relaciones de poder que se establecen entre lo oral y lo escrito, y que obligan a los sujetos a fingir el conocimiento de la letra:

empezó a leerle pausadamente la cartilla completa que contenía el credo vindicativo de los cimarrones. El credo no aparecía escrito en rollo de pergamino, ni siquiera en una foja corriente de papel de despacho, pero Antonio Lucumí se sabía toda esa declaración de memoria. El hecho de que no estuviese escrita no era óbice para que Antonio Lucumí señalase con pausa cada punto y cada acápite (Martínez 1991: 70).

Y también la oposición entre una oralidad vinculada al habla popular y otra producto de “la buena educación y don de gente que las monjas le habían inculcado a Virginia Madueño para conservar de esta manera la distinción y categoría de las familias decentes” (27):

Él le había contestado que se llamaba tunas y ella dijo, ah, tunes, tunes, moviendo los labios de un modo delicadamente adfesiero. Sin embargo Felipe Guzmán no tuvo el atrevimiento de corregirle, más bien sintió vergüenza de su propia pronunciación, y le parecía que tuna sonaba a indio, en cambio tunes parecía el nombre de un fruto extranjero (27).

De esta forma *Crónica de músicos y diablos* se configura como una novela que no solo recrea la oralidad en el plano formal, sino que también se interesa en el uso de otros registros lingüísticos (como los arcaísmos, cultismos, etcétera); pero además representa los conflictos entre la oralidad y la

---

<sup>89</sup> Esto puede aplicarse a toda la producción narrativa de Gregorio Martínez: ya sea porque en *Canto de sirena* o *Biblia de guarango* el diccionario es menospreciado por no incluir palabras que designan a ciertos objetos en el lenguaje popular o porque Martínez defiende este mismo lenguaje en sus artículos de *Libro de los espejos y la Gloria del piturrín y otros embrujos de amor*; el conflicto propio del discurso del migrante se hace explícito en la historia narrada pero no en el lenguaje empleado.

escritura en el plano de la historia narrada. Esto evidencia el papel del sujeto migrante -capaz de emplear más de un sistema lingüístico- como productor del texto

### 3.2.3. Sujeto migrante:

#### Una identidad en movimiento

Como ya ha quedado plenamente demostrado en páginas anteriores, Gregorio Martínez, autor de *Crónica de músicos y diablos*, reconoce la importancia del movimiento geográfico y cultural en la construcción de su identidad. Nos interesa ahora no el productor del texto sino cómo se configuran y construyen los personajes: esto exige un análisis más minucioso de la propia experiencia migrante y sus consecuencias.

#### 3.2.3.1. Experiencia de viaje

En el caso de *Crónica de músicos y diablos* no solo la partida y la llegada son los instantes más significativos para la memoria del migrante (Vigo Flores); la migración, el desplazamiento y el viaje también constituyen un eje que estructura la novela y a los protagonistas. Un movimiento geográfico que enfoca tanto el viaje a Lima como el regreso al hogar constituyendo una clara

reivindicación de la cultura local: niega también entonces la idea de que “La migración posterior a los años 50 no tiene manifestaciones de rescate de su espacio de pasado en la literatura” (Lauer 74).

Así se plantea en la novela que, para alejar la duda que tenían sobre la existencia de “una ley del gobierno a favor de las familias que tuvieran más de doce hijos varones, ley tan generosa que les otorgaba el derecho a recibir de por vida la mantención del estado” (Martínez 1991: 46), los Guzmán (familia conformada por Gumersindo y Bartola, los padres; y Quintín, Miguel, Rodolfo, Genovevo, Gaspar, Espíritu, San José, Melanio, Atanasio, Reimundo, Calisto, Epifanio, Santiago, Casimiro, Adelfo, Marcelino, Bartolomé, Tobías, Fernando, Ananías, Jesucristo, Teodolindo, Pánfilo, Obdulio y Cresencio; los veinticinco hijos) deciden viajar hacia Lima. Justamente, nuestra intención es analizar cómo se representa este viaje y las consecuencias que pudiera tener en los viajeros.

El viaje de Cahuachi hacia Lima<sup>90</sup> inicia en la Pampa Arrancatrapo donde “soplaba un viento imperecedero y licencioso, tan insistente en sus soplidos que hacía aullar a la tierra de desesperación y a la gente le arrancaba a jirones la ropa del cuerpo” (135). Es en este lugar y debido esas ráfagas constantes de aire que los Guzmán deciden que la única forma de atravesar

---

<sup>90</sup> En más de una ocasión se enfatiza, y en una suerte de juego de espejos histórico, que este viaje constituye una inversión del camino trazado por Pedro Guzmán, antepasado de los Guzmán, español recién llegado en la época de la Conquista: “un descendiente suyo, Gumersindo Guzmán, convertido en negro retinto en el remolino de tres generaciones, volvería a desandar, acompañado de su mujer y de una rabiata de veinticinco hijos, los rastros que él en persona, Pedro Guzmán, había dejado marcados en el desierto” (Martínez 1991: 23).

dicha pampa es despojándose de sus ropas: inicio perfecto para un viaje que constituye la construcción del carácter fronterizo de la identidad de los Guzmán. Perfecto ya que esa voluntaria desnudez y esa especie de purificación, “Estaban con sus órganos completos y hasta como lavados en seco, volteados al revés y al derecho, limpios de polvo y paja” (137), resulta una metáfora de la voluntad de dejar atrás ciertos conocimientos y el deseo de constituir una *tabularasa* para adquirir otros nuevos. Esto puede confirmarse si consideramos que esta experiencia es seguida por una experiencia migrante que se caracterizará por unos viajeros capaces de emplear elementos tanto de la cultura oficial como de la popular.

Demostraremos la identidad fronteriza que se construye en este viaje al señalar como los Guzmán son capaces de usar indistintamente conocimientos de sistemas culturales diferentes. Así, en dos momentos inmediatamente consecutivos, los viajeros confirman la redondez de la tierra (conocimiento científico) para luego emplear una crisálida como brújula (creencia popular):

Veían en el terreno real y palpable que efectivamente la tierra era redonda, tal y conforme lo afirmaban el silabario de colores y los libros intrincados de la geodesia, y que por lo consiguiente daba vueltas, así como lo había sostenido obstinadamente los andarines de la antigüedad, aunque no parecía a la vista corriente que tuviera la forma de una naranja, sino más bien el aspecto de un plato enorme que giraba y giraba incansable sobre la ménsula del existir. [...] Pero entre la sarta de alardes de la adivinación que Espíritu había llevado consigo para poner a la expedición a recaudo de cualquier incertidumbre, conservaba justamente en el alforjón, vivita y apuntando, una ninfa crisálida que para el menester de indicar el rumbo certero resultaba mucho

más eficaz y tangible que la aguja magnética que usaban los navegantes de la mar y morena (137-138).

La capacidad para emplear elementos de distintos sistemas se confirma cuando Bartola, la madre, emplea la palabra “aciago”, generando las siguientes reacciones:

Él único que la entendió cabalmente en el meollo de su decir fue Jesucristo porque a su turno él mismo también disponía, aunque fuera calladamente, de un abanico bien surtido de palabras de lucimiento. Melanio con sus análisis silvestres apenas intuyó el sentido de ese vocablo tan áspero que de sólo escucharlo daba sed. Gumersindo que se suponía que debía saberlo todo, disimuló con altura su ignorancia. Miguelón peló los dientes por puro instinto para decir que había entendido (140-141).

Es evidente que el uso de la palabra “aciago” se relaciona con el empleo de un lenguaje culto; pero, más adelante, los Guzmán dialogan sobre técnicas de la medicina popular: “La pulmonía no se cura con cacana de gente como la mordedura de víbora [...] sino con mierda de chancho” (141-142). Otro claro ejemplo de sujetos fronterizos vinculados a la experiencia de viaje son los puneños encontrados por los Guzmán que hablaban tanto el aimara como el castellano y que habían viajado hasta Arequipa para coleccionar machas (159)<sup>91</sup>. Este ir y venir entre disímiles sistemas culturales, que se acentúa durante la experiencia migrante, nos confirma que los Guzmán construyen su identidad en un entre-culturales, en una frontera que les permite el empleo de los símbolos de dichos sistemas: “una suerte de bi-perspectivismo, la capacidad de ver las

---

<sup>91</sup> Otro caso de sujeto fronterizo, aunque ya no asociado a la experiencia migrante: “Finalmente eligieron a bachiller don Ramón Aranda, cirujano de brillante foja de estudios en la escuela de medicina, pero también fervoroso partidario de los conjuros” (Martínez 1991: 92).

cosas desde dos puntos de vista simultáneos, necesaria para negociar cada acto” (Trigo 2003: 57). Pero notemos que el sujeto fronterizo no resulta necesariamente una consecuencia de la migración, quizás su capacidad de (re)combinar elementos se exacerbe o aumente durante el viaje pero no es un efecto del mismo. Aun así, es importante resaltar el vínculo estrecho que se establece entre ambos términos.

Notemos también que esta migración de Cahuachi a Lima está íntimamente relacionada con la naturaleza. No solo porque constituye un repaso de la flora y fauna del lugar:

Dicho caracol se llamaba así, caracol de incarrey, así con ese nombre aparecía asentado en el repertorio que registraba la fauna de todos los mares del mundo. [...] era verídico que existía la concha pata de león, una concha de abanico grande y rotunda, cuyas gordas lenguas de carne transparente tenían los siete sabores de la tentación (Martínez 1991: 156).

También porque este viaje se desarrolla desde Pampa Arrancatrapo, atraviesa Pampa de Mocos y Lomo de Corvina hasta encontrarse con el mar; luego continúa por diferentes playas -Punta Caimán, Las Brujas, etcétera- hasta llegar a Lima. Es decir, es un viaje que se realiza por una ruta no frecuentada e incluso desconocida, es por eso que “Llegaron hediendo a pescado y a mariscos, trasminados de ese hedor hasta los huesos, lamidos y escarmenados por el chiflón de los vientos cardinales, curtidos a fondo por el yodo y la sal del océano” (169). En cambio, y en clara oposición a esta primera experiencia, el viaje de Lima a Cahuachi se realiza siguiendo este itinerario:

Lurín, Pisco, Guadalupe e Ica; y a través de un camino conocido y moderno: “Se olvidaron de la ruta que iba y venía apegada a la orilla del mar océano y tomaron el rumbo por la carretera que el gobierno había hecho abrir, a golpe de pico y pala, bajo el amparo soberano de la ley vial que obligaba a los pobres a romperse los lomos gratuitamente de grado o fuerza” (207)<sup>92</sup>. Es claro que este cambio de ruta es consecuencia de los hechos ocurridos en Lima, es por eso que el análisis de esa experiencia resulta fundamental para comprender las consecuencias de la migración en la familia Guzmán.

### 3.2.3.2. Encuentro con Lima

La relación entre los Guzmán y Lima no es unidireccional, sino que cada uno de los elementos reacciona ante la influencia del otro: la llegada de la familia Guzmán constituye el elemento extraño -y, por lo tanto, centro de atención- de la urbe: “Los viandantes se amontonaban en las orillas de la avenida para verlos pasar aunque nadie se explicaba de qué se trataba” (170) y “Primero fue sólo la reventazón del trote de los burros y la cadencia marcada por el macho romo lo que sembró la alarma en el centro de la ciudad colonial

---

<sup>92</sup> Otra forma en la que se manifiesta esta oposición entre un viaje-natural y un viaje-moderno, es a través del enfrentamiento entre la sabiduría popular y el conocimiento urbano: “Sucedió que unos veraneantes de la ciudad, empujados por una desbocada ambición, se habían puesto a sacar machas con palas. Los puneños que conocían desde la antigüedad los gajes del mar, les advirtieron a los veraneantes que el metal de las palas iba a ahuyentar totalmente, como por encanto, todo el banco de machas que existía en Mollendo” (Martínez 1991: 160).

de quincha y de yeso” (172). Sin embargo, nuestro interés se enfoca en cómo Lima es percibida por el sujeto migrante (o, al menos, cómo se representa esta relación).

A pesar de que el arribo a Lima está descrito en pocas páginas, la forma en que los Guzmán se vinculan con la ciudad está representada a través de un proceso que va desde la nostalgia por el recuerdo del hogar hasta la comprensión de la urbe (dicho proceso incluye el conflicto propio del encuentro de dos sistemas culturales distintos). Así, la melancolía por aquello que se ha dejado atrás se manifiesta en una comparación geográfica: “Pero qué iba a igualarse el cerro San Cristóbal con el volcán de Jumana que aparecía tan alto y azul en medio de la llanura descolorida del desierto” (170); en tanto que el choque cultural se hace evidente cuando los Guzmán deben desplazarse por la intrincada distribución arquitectónica de Lima: “Iban internándose en el enredijo de la urbe, mareados por las innumerables bocacalles y por la trocatinta de los cruceros de cinco esquinas, pero eso sí, iban bien seguros de la ubicación de los cuatro puntos cardinales” (172). Conflicto evidente también en este caso:

Ya en la calle era otro cantar, ahí podían satisfacer sus antojos sin disimulo, sólo que no entendían a cabalidad que ocurría con los tenderos, pues cada vez que entraban interminablemente en una pulpería bien surtida, con el propósito de comprar una arroba de galleta de agua, veinte portolas entomatadas, el que despachaba lo tomaba a broma y no movía un dedo apara [sic] atenderlos, sino que les señalaba la tienda de la otra esquina porque decía que el negocio suyo era botica. En el otro establecimiento mercantil, el vendedor que tenía agarrada en la mano la vara de medir telas y un pie puesto en la escalera que utilizaba para alcanzar las estanterías más altas, tampoco les hacía caso en lo que



pedían, a pesar de que se trataba de un batallón, y ya ni siquiera se daba el trabajo de indicarles otra tienda. Confundidos y sin saber a qué atenerse decidieron que era mejor contentarse con mirar las calles, los edificios, el tránsito, las luces, la gente, los lamparones de suciedad y de sufrimiento que asomaban por cualquier lado, como si Lima fuese, conforme decía el dicho, por encima flores y por adebajo temblores (190-191).

Pero estos conflictos (manifestados generalmente en la confusión generada por la complejidad propia de la ciudad) finalmente pueden ser resueltos mediante una comprensión (si no total, al menos útil) del funcionamiento de Lima: “en la capital de la república cada renglón mercantil, con las eventualidades propias del caso, tenía su establecimiento pertinente” (192). Este proceso debería culminar con el aprovechamiento de los elementos y símbolos del otro sistema cultural por parte del sujeto migrante para expresar su propia cultura: el aprendizaje musical de los Guzmán funciona justamente como una metáfora de este último paso.

### 3.2.3.3. Aprendizaje musical

Al llegar a Lima, los Guzmán son informados por el propio Presidente de que la ley que cubriría la mantención de los veinticinco hijos no existe; pero, para que no consideren su viaje como una pérdida de tiempo, se les entrega un documento que los nombra hijos predilectos de la patria -con derecho a usar la escarapela nacional todo el año- y, mucho más importante, los viejos instrumentos musicales de la banda de guerra del Perú. Es justamente debido

a este regalo que en la novela se plantea una apropiación de los elementos de la otra cultura para provecho del sujeto migrante.

Como ya debe haberse hecho evidente, la identidad de los Guzmán se relaciona estrechamente con la naturaleza, es por eso que emplean una crisálida para guiarse en el desierto y los puntos cardinales para guiarse en Lima; es por eso también que su primer viaje se realiza por una ruta desconocida y alterna, además se enfatiza en el mismo la descripción de la flora y fauna de los lugares recorridos. Incluso, el sexo es igualmente vinculado con la naturaleza:

Ahí estaban, cada uno dispuesto con sus diversos recursos y aditamentos para la guerra. Eran tan distintos que eso mismo los condenaba al combate. El sapo permanecía metido en su rajadura, con su boca que era otra rajadura de cabo a rabo, feo como la maldición de Dios, pero sin ningún pelo de tonto, pues era lampiño y esperaba ahí quieto en su reducto, rezumando el veneno de su humor delicuescente, rodeado de su propia espuma, dejando que la víbora hiciera su papel, si se atrevía; esa víbora cuchimachaco que escupía el tósigo a ciegas, confiada en la certidumbre del instinto, y que llevaba en la cola las dos piedras del predominio, envuelta en un musgo apretado (261).

Es lógico, por lo tanto, que una primera forma de aprendizaje, una forma inicial de apropiarse de los instrumentos musicales sea no solo relacionándolos con la naturaleza sino a través de una identificación plena con la misma o admitiendo algún tipo poder de la música sobre la naturaleza:

Tobías tenía la certidumbre de que en cualquier momento iba a rajar la torre mozárabe del municipio con el berrido

de su trombón, antes de que a él se le cuarteara la jeta que se la había curtido con ajo macho. Aún los barítonos, establecidos en una cumplida discreción, sacaron a relucir que también tenían lo suyo propio y Adelfo, secundado por Marcelino, imitó el graznido ronco que soltaba la gallareta después del chiflido agudo y el gorjeo arrastrado del chaucato cuando veía una víbora. Sin embargo aún no había llegado el fin del mundo, ni siquiera cuando Quintín hizo sonar el pistón de una manera tan intensa y sostenida que las aves marinas, los alcatraces, las gaviotas, que volaban en el horizonte, se quedaron paralizadas en el aire como si estuvieran pintadas en un lienzo. Y no se movieron hasta cuando Quintín arrojó el último aliento y le dejó el campo libre a la trompeta de Atanasio que convirtió a las aves marinas primero en colibríes de fantasía y después en mariposas iridiscentes que revoloteaban por encima de la concurrencia, mientras los saxofones derramaban sus torrentes de sonido espeso en quechua y otras lenguas (212).

Este vínculo entre música y naturaleza acompaña al aprendizaje de la lectura musical<sup>93</sup> para así lograr un aprovechamiento más pleno de los instrumentos: “Los Guzmán sabían incluso deletrear y leer la escritura china de la música. Ni siquiera necesitaban, se comentaba, señalar con el dedo la línea escrita, ni que les fueran indicando con un puntero como el profesor a los parvuliches” (231). Es claro que la lectura musical es una metáfora de la conquista de la letra por parte del sujeto migrante proveniente de un contexto oral. Es así que los Guzmán pueden convertirse en una real y maravillosa banda de músicos; es importante notar que no se limitan a repetir composiciones, sino que pueden recrearlas: “Estaban tocando lo único que se sabían más o menos, el prelude de la marinera norteña “Huaquero viejo”, pero

---

<sup>93</sup> Este aprovechamiento de los elementos de otro sistema cultural se remarca también en otros capítulos de la novela, aunque no relacionados con la migración. Así se puede establecer una analogía con Miguelillo Avilés, creador del pisco según *Crónica de músicos y diablos*, que “no sabía leer y escribir. Pero igual, como si nada, agarraba con mucha prosa la mejor pluma [...] Había que verlo de qué manera hilaba fino en ese latín de gente ilustrada” (239); e, incluso, con la misma Bartola, que “compró en Ica el nuevo invento de la máquina de coser a pedal y aprendió a manejarla con tanta rapidez que el vendedor quedó convencido que había gente que nacía sabiendo [sic]” (62).

lo hacían con tanto fervor que sonaba igual que si en aquel momento ellos estuviesen inventando de nuevo la música” (211); o transgredirlas: “los Guzmán tomaban un artificio particular, por ejemplo el arrebató de la conga “El alacrán”, primero al pie de la pauta, [...] y después modificaban a su gusto y capricho tal artificio, le daban vuelta al revés y al derecho, o lo retorcían como el pabilo de la lámpara maravillosa” (217).

Es así que el movimiento geográfico involucra un movimiento cultural, o el surgimiento pleno del sujeto fronterizo capaz de moverse entre culturas (que ya se había hecho evidente en el viaje hacia Lima). Mejor dicho, *Crónica de músicos y diablos* ilustra como la migración deviene en migrancia o, en todo caso, constituye una novela que logra “introducirse en el proceso del desplazamiento físico, social y psicológico mismo, y en sus orígenes existenciales” (Lauer 78). Este proceso es reconocido tanto por el sujeto migrante: “los dejó, en un abrir y cerrar de ojos, convertidos en unos musicantes de parada y de retreta, tan meritorios en ese menester que a cada quien después les costaba trabajo reconocerse a sí propio por más que se sondeaba en el alma” (Martínez 1991: 176); como por otros sujetos. Admitiendo así lo que, con justicia, se ha denominado la gesta del migrante:

todo el batallón completo de los veintisiete Guzmán que volvían, por fin, de la capital de la república, no con el rabo entre las piernas, como la mayoría de las veces ocurría con los que se iban de Lima, sino con el pecho hinchado y la nariz levantada; y encima de aquella suficiencia todavía exhibían, como concertistas de gran potaje, toda la parafernalia deslumbrante de una bien surtida banda de música que, llegado el caso y en su debida oportunidad, podía convertirse en la trocatinta de

la tamberria para taparle sin ambages la boca a quienes murmuraban que aquel instrumental podía ser poco menos que un exagerado adorno (228).

Finalmente, y como una suerte de compendio de este análisis, proponemos un esquema que vincula la propuesta sobre literatura migrante de Antonio Cornejo Polar y *Crónica de músicos y diablos*. Como ya se hizo, y se hará nuevamente, evidente, entre la novela de Martínez y el planteamiento del crítico peruano hay una diferencia importante: no se emplea un discurso donde los lenguajes se relacionan de forma conflictiva, sino uno que encuentra la armonía en la convivencia de sistemas lingüísticos. Esto se debe a la misma intención de la novela (representar el proceso de mestizaje, la confluencia de culturas heterogéneas y un amplio espectro histórico) o, también, a un locus enunciativo distinto y nuevo, capaz de conciliar lo disímil y alejado en un discurso migrante renovado<sup>94</sup>:

La ansiedad paranoica y depresiva que abrumba al migrante en los primeros tiempos va siendo así progresivamente remplazada por la nostalgia y la pena hasta ser finalmente resuelta, luego de un doloroso trabajo de duelo por la pérdida y de desprendimiento de parte de sí mismo, cuando el migrante acepta y se compenetra con su condición migratoria (Trigo 2003: 40).

Lamentablemente, este no es el lugar para esbozar una teoría respecto a este nuevo locus del migrante ya que involucraría el análisis de diversos acercamientos críticos al problema y también el análisis de una serie de textos

---

<sup>94</sup> Lo cierto es que pueden encontrarse ciertas propuestas que coinciden en este aspecto, revisar Trigo 1997b, Trigo 2003 y Espezuía Salmón.

literarios. Implicaría, por lo tanto, rebasar radicalmente el propósito de este trabajo de investigación.

Literatura migrante: Antonio Comejo Polar	Narrativa migrante: <i>Crónica de músicos y diablos</i>
Sujeto migrante: Experimenta la migración y emplea elementos de dos o más culturas.	Los Guzmán migran a Lima y se apropian de elementos de otro sistema cultural para expresar su propia cultura
Lenguaje migrante: Empleo de dos o más lenguajes que se expresan a través del conflicto.	Empleo de un lenguaje aglutinante de diferentes registros lingüísticos en armonía (conflicto de lenguajes se propone en la historia narrada).
Representación migrante: Lenguaje artístico relacionado de forma subversiva con el canon.	Transgresión al difuminar límite entre la novela y la crónica, y al proponer una historia popular.

### 3.2.4. Una suerte de poética

Entendemos como poética “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias” (Forradellas y Marchese 325); desde esa definición, nuestro análisis nos permite afirmar que *Crónicas de músicos y diablos* constituye la poética (narrativa, si queremos ser específicos) de la producción literaria de Gregorio Martínez. De hecho, se puede entender como un complemento de nuestra propuesta que Ismael Márquez haya considerado que el proceso de creación del pisco representado en la novela (en especial, la destilación que se produce para obtener este producto) constituya una metáfora de la escritura (58).

Es así que para Gregorio Martínez el proceso creativo implicaría siempre una apropiación y una devolución trasgresora de elementos sistemas culturales ajenos. Este aspecto de su producción literaria también ha sido considerado importante por otros críticos, ya sea en su experiencia vital:

Como se sabe, Martínez nació en Nasca (Ica). Es decir, ha sido un hombre propio de un ambiente rural. De niño vivió el conflicto cultural que significa ser un muchacho del campo que no domina el idioma como lo hace quizá uno de la ciudad. Al llegar al colegio tuvo que aprender a manejar un nuevo repertorio (lexical) para poder expresarse, ya que el del campesino era considerado erróneamente muy pobre (Carazas 1998: 47).

Como también en sus libros: el acceso a la escritura del protagonista de *Canto de sirena* reflejaría de algún modo la experiencia de Gregorio Martínez, aunque para esto sea necesario asumir que Candelario Navarro es el alter-ego de Gregorio Martínez: “En algún instante, posiblemente nuestras vivencias se confundieron, o se fundieron, si tú quieres. A veces todo lo que cuenta Candico me parece haberlo vivido” (Freire 34). Esto implicaría que los sujetos populares tienen la posibilidad de acceder a los medios expresivos cultos y, con plena conciencia del proceso por parte del escritor, esto se representa dentro del texto:

*Canto de sirena* constituye, por consiguiente, un artefacto cuyo diseño responde a una perspectiva nacional: un proyecto propuesto y materializado desde el interior, por la inteligencia del propio grupo subalterno que ha logrado ya o se encuentra en proceso de aprender, asimilar y recrear el repertorio literario hegemónico y empieza a crear sus propios espacios de producción cultural, bajo sus propias convenciones artística e ideológicas (Orihuela 65).

En el caso de *Crónicas de músicos y diablos*, los Guzmán se valen de los instrumentos musicales y de la marinera “Haquero viejo” para expresarse culturalmente, hay además una descripción del proceso de aprendizaje musical. Es por eso que podemos considerar esta novela como una poética:

exalta la plasticidad cultural de los migrantes, suficientemente hábiles y capaces como para adaptarse y apropiarse de elementos culturales extraños para expresar, confirmar y reafirmar su identidad y cultura. Un proceso que ya Ángel Rama había explicado para la obra narrativa de José María Arguedas:

Implica en primer término una «parcial desculturación» que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de afuera (Rama 1987: 38).

Se puede trazar, según lo anterior, un desarrollo análogo en la producción literaria de Gregorio Martínez: en un primer momento se apropia de la oralidad popular para representarla reelaborándola estéticamente; en un segundo momento reconstruye la cultura popular urbana y, finalmente en un tercer momento, se apropia de los elementos de la cultura global para luego transgredirlos. De esta forma debemos entender la última etapa de la producción literaria de Gregorio Martínez, no como una inclusión pasiva en lo global (o, como algunos podrían entender, una búsqueda de mayor cantidad de lectores), sino como una mirada irónica, desobediente y siempre transgresora de la globalidad.

Concluimos entonces que Gregorio Martínez construye su literatura a través de un proceso de apropiación y transgresión (similar a la plasticidad cultural que exhiben los migrantes y que es característica fundamental de los



Guzmán en *Crónica de músicos y diablos*). Se explica así que el autor de *Canto de sirena* construya textos fronterizos (o genéricamente indeterminados) y que, intencionalmente, proponga un discurso histórico que se opone al discurso oficial o canónico. Su producción literaria constituye de esta forma no solo un claro ejemplo de los triunfos del migrante, sino también una gran defensa y reivindicación de lo marginal y minoritario.

## CONCLUSIONES

1. El análisis del devenir teórico de los planteamientos de Antonio Cornejo Polar permite concluir que la categoría del sujeto migrante constituye una suerte de conclusión del concepto de heterogeneidad y que, además, resulta eficaz para el análisis de textos de la literatura peruana última.
2. La revisión y ampliación de la categoría del sujeto migrante conduce al planteamiento del concepto de literatura migrante, que constituye un paradigma hermenéutico determinado y limitado por tres ejes:

- a) Sujeto migrante: autor, narrador o protagonista que ha vivido la experiencia de la migración y que es capaz de usar símbolos, signos y elementos de dos o más culturas.
  - b) Lenguaje migrante: locus enunciativo que enfatiza la recreación estética de la oralidad y que relaciona de forma conflictiva dos o más lenguajes.
  - c) Representación migrante: empleo alternativo o transgresor del lenguaje artístico (en este caso, el lenguaje literario) respecto al canon de la literatura oficial.
3. El corpus textual constituido por las diferentes obras de Gregorio Martínez resulta un claro ejemplo de literatura migrante al confirmar los tres ejes propuestos.
- a) Sujeto migrante: Gregorio Martínez identifica su experiencia vital con una identidad que se construye en el movimiento geográfico y cultural.
  - b) Lenguaje migrante: las diferentes obras de Gregorio Martínez se preocupan por recrear estéticamente la oralidad y por denunciar las relaciones entre el lenguaje culto / lenguaje popular y oralidad / escritura.
  - c) Representación migrante: la producción literaria de Gregorio Martínez se caracteriza por la incertidumbre genérica o por no vincularse exactamente a un género definido.

4. Al considerar la migración como eje estructural de la producción literaria de Gregorio Martínez, podemos considerar que dicho corpus textual consta de tres momentos definidos por cómo se representa el movimiento geográfico en cada uno de ellos.
5. Al primer momento lo denominamos etapa de búsqueda formal y temática, y se caracteriza por emplear parcialmente algunos elementos característicos de la literatura migrante: recreación de la oralidad, memoria y personaje forastero. Solo incluye el libro de cuentos *Tierra de caléndula*.
6. Al segundo momento lo denominamos etapa de la migración interna y sus consecuencias. Un primer conjunto de libros representan de forma manifiesta y rotunda la migración o movimiento geográfico de los personajes: es la etapa de migración interna explícita e incluye *Canto de sirena* y *Crónica de músicos y diablos*. Un segundo conjunto de libros no representa la experiencia del viaje pero sí revela las consecuencias de la migración a la ciudad en los sujetos: es la etapa de migración interna implícita e incluye *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* y *Biblia de Guarango*.
7. Al tercer momento lo denominamos etapa de la migración externa o globalización. Se caracteriza por la inclusión de temas de la cultura

global y por no enfatizar la recreación de la oralidad sino el uso de un lenguaje estándar. Incluye *Libro de los espejos*, *Cuatro cuentos eróticos de Acarí* y *Diccionario abracadabra*.

8. La construcción formal y temática de *Crónica de músicos y diablos* permite concluir que esta novela constituye una síntesis de los aspectos y características más resaltantes de la producción literaria de Gregorio Martínez. Los ejes de la literatura migrante son explotados al límite por lo que constituye un paradigma de la narrativa migrante y, también, formaliza la idea que Gregorio Martínez tiene del quehacer literario.
9. En *Crónica de músicos y diablos* la representación migrante es llevada al límite ya que el autor pretende confundir la ficción con la no ficción (o la novela con la crónica) para proponer así una obra transgresora del canon literario. A través de esa incertidumbre también busca construir un discurso histórico opuesto al oficial o, lo que es lo mismo, un discurso popular que cuente la verdad sobre la huelga de Parcona.
10. En *Crónica de músicos y diablos* el lenguaje migrante es llevado al límite al proponerse un sistema verbal aglutinante y totalizador que emplea más de dos registros lingüísticos (arcaísmos, neologismos, giros populares, cultismos, etc.). Si bien este lenguaje no se representa de forma conflictiva, los conflictos entre la oralidad y la escritura, y el

lenguaje culto y le lenguaje popular sí se manifiestan en el plano temático.

11. En *Crónica de músicos y diablos* el sujeto migrante es llevado al límite porque no solo se representa la partida y la llegada, sino también el viaje mismo y las consecuencias que tiene en los protagonistas. Así, los Guzmán llegan a Lima y aprenden a tocar instrumentos musicales modernos, pero sobre todo desconocidos, para ellos. De esta forma representan al sujeto que se apropia de los elementos de otro sistema cultural para expresar su propia cultura; es decir, simbolizan al sujeto que deviene en fronterizo por la migración.

12. *Crónica de músicos y diablos* funciona como un arte poética del corpus textual de Gregorio Martínez ya que evidencia que para el autor peruano la creación literaria consiste en la apropiación de elementos de otros sistemas culturales y en su posterior transgresión.



## BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía primaria

Martínez, Gregorio

- 1979 *Canto de sirena*. Lima, Mosca Azul.
- 1981 *Crónica de músicos y diablos*. Lima, Peisa.
- 1985 *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor*. Lima, Mosca Azul.
- 1988 *Tierra de caléndula*. Lima, Peisa.
- 2001 *Biblia de guarango*. Lima Peisa.
- 2004a *Libro de los espejos. 7 ensayos a filo de catre*. Lima, Peisa.
- 2004b *Cuatro cuentos eróticos de Acarí*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- 2009a *Diccionario abracadabra. Ensayos de abecedario*. Lima, Ediciones Copé.
- 2009b “Fascismo en la blogósfera peruana”, en *Perú21*.  
<http://peru21.pe/impres/imprensa/noticia/fascismo-blogosfera-peruana/2009-08-16/253935> (consulta: 06 de junio de 2010, 1:35 a.m.).

### Bibliografía secundaria

Aubes, Françoise

- 2006 “La emergencia de una palabra negra”, en Tenorio Requejo, Néstor. *El grupo Narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*. Lima, Arteidea, pp. 110-120.

Carazas, Milagros

- 1997 *Canto de sirena de Gregorio Martínez: una propuesta de lectura*. Lima, Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- 1998 *La orgía lingüística y Gregorio Martínez. Un estudio sobre Canto de sirena*. Lima, Línea & Punto.
- 2004 *Imágen(es) e identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea*. Lima, Tesis para optar el grado académico de Magíster en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2005 “Crónica de músicos y diablos: la identidad afroperuana y la reinención del pasado”, en *Ínsula Barataria*, N° 5, pp. 67-79.

Coral, Víctor

- 2009 “Errores en el *Diccionario Abracadabra*”.  
<http://luzdelimbo.blogspot.com/2009/08/errores-en-el-diccionario-abracadabra.html> (consulta: 06 de junio de 2010, 1:35 a.m.).

Corticelli, María Rita

- 2001 “Gregorio Martínez: las distintas caras del poder”, en *La casa de cartón. Revista de cultura*, N° 22, pp. 13-16.

Díaz Caballero, Jesús

- 1992 “Crónica de músicos y diablos” (Reseña), en *Alma Máter*, N° 1, pp. 89-91.

Duchesne, Juan

- 1986 “Etnopoética y estrategias discursivas en *Canto de sirena*”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 20, pp. 189-205.

Elmore, Peter

- 1993 “Sobre el volcán; seis novelas peruanas de los 90”, en *Hueso Húmero*, N° 29, pp. 125-143.

Emery, Amy Fass

- 1994 “Intertextuality, parody, and the testimonio: Gregorio Martínez’s *Canto de sirena*”, en Noriega, Julio; Eleodoro Febres y Jo Anne



Engelbert. *Encuentros con el otro: textos e intertextos*. New Jersey, Montclair State University, pp. 129-135.

Escribano, Pedro (entrevistador)

- 2009 "Gregorio Martínez gana el premio Copé internacional de ensayo 2008", en *La República*.  
<http://blog.dhperu.org/?p=2673> (consulta: 18 de mayo de 2010, 11:51 p.m.).

Faverón, Gustavo

- 2009 "Prohibido pensar. La lumpenización de la inteligencia ataca de nuevo".  
<http://puenteareo1.blogspot.com/2009/08/prohibido-pensar.html>  
(consulta: 06 de junio de 2010, 1:35 a.m.).

Forgues, Roland

- 1986a "La escritura subversiva de Gregorio Martínez y el renacer de los marginados", en *El fetichismo y la letra. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Lima, Editorial Horizonte, pp. 87-107.
- 1986b "Los embrujos de un Piturrín ladino", en *Tigre*, N° 3, pp. 153-162.
- 2001 "Compromiso y creación en «Cómo matar al lobo» de Gregorio Martínez", en *La casa de cartón. Revista de cultura*, N° 22. pp. 10-12.
- 2005 "Gregorio Martínez: el espejo en que Narciso se mira y no se reconoce -acerca de *Biblia de Guaranguo y Libro de los espejos-*", en *Escritura y Pensamiento*, N° 17, pp. 223-239.
- 2006 "Entre diablos y músicos, el vals de la historia", en Tenorio Requejo, Néstor. *El grupo narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*. Lima, Arteidea, pp. 221-226.
- 2009 *Gregorio Martínez, danzante de tijera*. Lima, San Marcos.

Freire, Luis (entrevistador)

- 1977 "La sirena popular de Gregorio", en *Runa*, N° 6, pp. 33-35.

Gálvez Acero, Marina

- (s/f) "Narrativa y testimonio popular: Gregorio Martínez".  
[http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih\\_11\\_4\\_009.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/11/aih_11_4_009.pdf)  
(consulta: 23 de mayo de 2010, 6:29 p.m.).

González Vigil, Ricardo

- 2003 "Prólogo", en *Guitarra de palisandro y los cuentos ganadores y finalistas de las XII bienal de cuento Premio Copé 2002*. Lima, Ediciones COPÉ, pp. 7-15.
- 2006 "Los embrujos de Gregorio Martínez", en Tenorio Requejo, Néstor. *El grupo narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*. Lima, Arteidea, pp. 217-220.

Gutiérrez, Miguel

- 1988 "Tierra de caléndula y la renovación del cuento peruano", en Martínez, Gregorio. *Tierra de caléndula*. Lima, Peisa, pp. 7-18.

Macedo Janto, Gloria

- 2007 *Representaciones de la oralidad y de la memoria en Canto de sirena de Gregorio Martínez*. Lima, Tesis para optar el grado académico de Licenciado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2008 *Canto de sirena: oralidad y memoria*. Lima, Hipocampo Editores.

Márquez, Ismael P.

- 1994 "Crónica de músicos y diablos de Gregorio Martínez: Desautorización del canon y metáfora de la escritura", en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, N° 1, pp. 53-59.

Melgar Bao, Ricardo

- 2003 "La etnoliteratura entre dos mundos imaginados: de las cenizas de la tradición afroperuana a las mieles de la novela", en *Cuiculco*, N° 28, pp. 173-184.

Orihuela, Carlos

- 2009 "*Canto de sirena*: parodia, representación del sujeto social afroperuano y riqueza temática", en *Abordajes y aproximaciones. Ensayos sobre literatura peruana del siglo XX (1950-2001)*. Lima, Hipocampo Editores, pp. 55-86.

Ortiz, Carolina

- 1999 *La letra y los cuerpos subyugados. Heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas*. Quito, Corporación Editora Nacional – Universidad Simón Bolívar.

Pérez Grande, Hildebrando

- 2001 "El Pigafetta en Coyungo. Conversación con Gregorio Martínez", en *La casa de cartón. Revista de cultura*, N° 22, pp. 2-4.

Planas, Enrique

- (s/f) "Nunca supe lo que era el realismo".  
<http://elcomercio.pe/impresa/notas/nunca-supe-lo-que-era-el-realismo/20090321/262195> (consulta: 19 de mayo de 2010, 12:05 a.m.).

Puente-Baldoceda, Blas

- 2001 "El arte de narrar de Gregorio Martínez", en *La casa de cartón. Revista de cultura*, N° 22, pp. 6-7.
- 2002 *Poética narrativa en Canto de sirena de Gregorio Martínez*. New York, Peter Lang.

Vadillo Vila, José

- 2009 "El ensayo está desamparado", en *El Peruano*.  
<http://www.librosperuanos.com/archivo/gregorio-martinez.html>  
(consulta: 06 de junio de 2010, 1:35 a.m.).

Valenzuela Garcés, Jorge

- 1995 *La cultura de la marginalidad en la novela peruana de los años 70*.  
Madrid, Tesis para optar el grado de Doctor en Filología Hispánica  
en la Universidad Complutense de Madrid.
- 2005 "Márgenes interiores y horizonte social: una aproximación a *Canto de sirena* de Gregorio Martínez", en *Diégesis. Revista de narración*, N° 8, pp. 26-33.

Ybarra, Rodolfo

- 2009 "Algunas cuestiones sobre «Abracadabra» de Gregorio Martínez".  
<http://rodolfoybarra.blogspot.com/2009/08/algunas-cuestiones-sobre-abracadabra-de.html> (consulta: 06 de junio de 2010, 1:35 a.m.).

## Bibliografía complementaria

"Debate"

- 1989 *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 29, pp. 39-58.

"Información y comunicación"

- (s/f) [http://www.bvcooperacion.pe/biblioteca/bitstream/123456789/1384/11/BVCI0002085\\_11.pdf](http://www.bvcooperacion.pe/biblioteca/bitstream/123456789/1384/11/BVCI0002085_11.pdf) (consulta: 16 de abril de 2010, 1:44 a.m.).

"Solo el 24% de hogares de Lima tiene Internet, el resto usa cabinas"

- 2010 *El Comercio*.  
<http://elcomercio.pe/noticia/452364/solo-24-ciento-hogares-lima-tiene-internet-resto-usa-cabinas> (consulta: 16 de abril de 2010, 2:10 a.m.).

Alfaro, Rosa María

- 1988 "La pugna por la hegemonía cultural en la radio peruana", en García Canclini, Néstor y Rafael Roncagliolo (Eds.). *Cultura transnacional y culturas populares*. Lima, Instituto para América Latina, pp. 203-224.

Ayala, José Luis

- 2009 "Vargas Llosa en una mirada zahorí de Forgues" (entrevista con Roland Forgues), en *La Primera*.  
[http://www.diariolaprimeraperu.com/online/entrevista/vargas-llosa-en-una-mirada-zahori-de-forgues\\_52677.html](http://www.diariolaprimeraperu.com/online/entrevista/vargas-llosa-en-una-mirada-zahori-de-forgues_52677.html) (consulta: 10 de marzo de 2010, 1:17 a.m.).

Bueno, Raúl

- 2004 *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Chambers, Iain

- 1995 *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires, Amorrortu.

Cornejo Polar, Antonio

- (s/f) "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno".  
<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/corn.pdf>(consulta: 12 de abril de 2010, 12:03 a.m.).
- 1978 "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 7-8, pp. 7-21.
- 1979 "Hipótesis sobre la narrativa peruana última", en *Hueso húmero*, N° 3, pp. 45-64.
- 1980 *Literatura y sociedad en el Perú. La novela indigenista*. Lima, Editora Lasontay.

- 1989a “La literatura peruana: totalidad contradictoria”, en *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Peruanos, pp. 175-199.
- 1989b “Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 29, pp. 19-24.
- 1989c *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Peruanos.
- 1994a “Mestizaje, transculturación, heterogeneidad”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 40, pp. 368-371.
- 1994b *Escribiren el aire. Ensayo sobre heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Editorial Horizonte.
- 1995 “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 42, pp. 101-109.
- 1996 “Respuesta a Roberto Paoli”, en Mazzotti, José Antonio y Juan Zevallos Aguilar. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 501-504.
- 1997 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima, Editorial Horizonte.
- 1998 “Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 47, pp. 7-11.

Coronado, Jorge

- 2006 “Sujeto migrante y revolución en los Andes: apuntes para una historia literaria”, en García-Bedoya, Carlos (Ed.). *Memorias de JALLA 2004 Lima: Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Tomo I, pp. 389-398.

De Soto, Hernando.

- 1990 *El otro sendero: revolución informal*. Bogotá, Instituto de Libertad y Democracia.

De la Campa, Román

- 2001 "Latinoamérica y sus nuevos discursos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza" en Mojica, Sarah de (Comp.). *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica*. Bogotá, Centro Editorial Javeriano, pp. 18-38.

Eguren, Fernando

- 2008 "El censo del 2007 y la población rural".  
[http://www.actualidadeconomica-peru.com/anteriores/ae\\_2008/oct2008/art\\_04\\_oct\\_2008.pdf](http://www.actualidadeconomica-peru.com/anteriores/ae_2008/oct2008/art_04_oct_2008.pdf)  
(consulta: 10 de abril de 2010, 11:48 p.m.).

Espezúa Salmón, Dorian

- 2008 "¿Cultura chicha?", en *Casa de citas. Revista de literatura*, N° 5, pp. 34-42.

Fernández Retamar, Roberto

- 1975 *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana, Casa de las Américas.

Forradellas, Joaquín y Angelo Marchese

- 1994 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.

García-Bedoya, Carlos

- 2001 "Los estudios culturales en debate: una mirada desde América Latina", en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 54, pp. 195-211.

García Canclini, Néstor

- 1977 *Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación*. México, Grijalbo.

- 1988a “Cultura transnacional y culturas populares. Bases teórico-metodológicas para la investigación”, en García Canclini, Néstor y Rafael Roncagliolo (Eds.). *Cultura transnacional y culturas populares*. Lima, Instituto para América Latina, pp. 17-76.
- 1988b “Cultura transnacional y culturas populares en México”, en García Canclini, Néstor y Rafael Roncagliolo (Eds.). *Cultura transnacional y culturas populares*. Lima, Instituto para América Latina, pp. 177-199.
- 1995 *Consumidores y ciudadanos. Conflictos culturales de la globalización*. México, Grijalbo.
- 2004 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.

Golte, Jürgen

- 2001 *Cultura, racionalidad y migración andina*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Golte, Jürgen [y] Norma Adams

- 1990 *Los caballos de Troya de los invasores. Estrategias campesinas en la conquista de la gran Lima*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Kraniauskas, John

- 2001 “Hibridismo y reterritorialización”, en Mojica, Sarah de (Comp.). *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica*. Bogotá, Centro Editorial Javeriano, pp. 53-58.

Lauer, Mirko

- 1989 *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima, Mosca Azul.



Lienhard, Martín

- 1996 "De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras", en Mazzotti, José Antonio y Juan Zevallos Aguilar. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 57-80.

López Maguiña, Santiago

- 2003 "El concepto de discurso heterogéneo en la obra de Antonio Cornejo Polar", en Higgins, James (Ed.). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 25-48.

Mariátegui, José Carlos

- 1994 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Biblioteca Amauta.

Martín Barbero, Jesús

- 2000 "Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación", en Moraña, Mabel. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Chile, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp.17-29.

Martínez, Héctor

- 1980 *Migraciones internas en el Perú. Aproximación crítica y bibliografía*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Matos Mar, José

- 2004 *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Mazzotti, José Antonio

- 2002 *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Mignolo, Walter

- 1996 "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas", en *Revista Iberoamericana*, N° 176-177, pp. 679-696.

Moraña, Mabel

- 1999 "Antonio Cornejo Polar y los debates actuales del latinoamericanismo: noción de sujeto, hibridez, representación", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 50, pp. 19-27.
- 2000 "De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional", en Moraña, Mabel. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Chile, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 221-229.

Moreiras, Alberto

- 2000 "Hegemonía y subalternidad", en Moraña, Mabel. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Chile, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 135-147.

Morin, Francoise [y] Roberto Santana

- 2002 "Globalización, transnacionalización y pueblos autóctonos", en *Lo transnacional*. Quito, Abya-Yala, pp. 7-23.

Nagy Zekmi, Silvia

- 2001 "Chicanos y beurs: migrancia y de/reterritorialización".  
<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/NagyZekmiSilvia.pdf>  
(consulta: 25 de junio de 2010, 6:15 p.m.).

No, Song I

- 2008 *Cien años de contrahegemonía: transculturación y heterogeneidad*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Noriega, Julio

- 1996 "La poética quechua del migrante andino", en Mazzotti, José Antonio y Juan Zevallos Aguilar. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 311-338.

Oré, Teresa

- 1983 *Juan H. Pévez. Memorias de un viejo luchador campesino*. Lima, Tarea.

Paoli, Roberto

- 1980 "Sobre el concepto de heterogeneidad. A propósito del indigenismo literario", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 12, pp. 257-267.

Prado Límaco, Gabriel

- 2004 "Arguedas y Congraíns: aproximaciones a la migración a la literatura peruana del siglo XX", en *Lienzo*, N° 25, pp. 137-159.

Quijano, Aníbal

- 1990 "La nueva heterogeneidad estructural de América Latina", en *Hueso Húmero*, N° 26, pp. 8-33.

Ragas, José

- 2008 "Del desencuentro a la inserción. Los migrantes de Lima y su representación (1850-1980)", en *Casa de citas. Revista de literatura*, N° 5, pp. 22-26.

Rama, Ángel

- 1984 *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte.
- 1987 *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI Editores.

Rincón, Carlos

- 2001 "Metáforas y estudios culturales", en Mojica, Sarah de (Comp.). *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica*. Bogotá, Centro Editorial Javeriano, pp. 157-174.

Rowe, William

- 2003 "Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura /oralidad", en Higgins, James (Ed.). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, pp. 223-251.

Sarlo, Beatriz

- 1996 *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video cultura en la Argentina*. Buenos Aires, Espasa Calpe.

Sobrevilla, David

- 2001 "Transculturación y heterogeneidad: Avatares de dos categorías literarias en América Latina", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 54, pp. 21-33.

Tarica, Estelle

- 2006 "La historia de la heterogeneidad", en García-Bedoya, Carlos (Ed.). *Memorias de JALLA 2004 Lima: Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Tomo III, pp. 1915-1927.

Tenorio Requejo, Néstor

- 2006 *El grupo narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*. Lima, Arteidea.

Trigo, Abril

- 1997a "De la transculturación (a/en) lo transnacional", en Moraña, Mabel. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 147-171.
- 1997b "Migrancia: memoria: modernidad", en Moraña, Mabel. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 273-291.
- 2003 *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Valenzuela Garcés, Jorge

- 1989 "*El Grupo narración*": análisis de una experiencia literaria en el proceso de la narrativa peruana. Lima, Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2006 "La experiencia literaria del grupo Narración: una aproximación a las crónicas", en Tenorio Requejo, Néstor. *El grupo narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*. Lima, Arteidea, pp. 85-109.

Varese, Stefano

- 1997 "Identidad y destierro: Los pueblos indígenas ante la globalización", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 46, pp. 19-35.

Velázquez Castro, Marcel

- 2005 *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima, Banco Central de Reserva del Perú – Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Vigo Flores, Luz

- 2008 *El Sujeto migrante en algunos cuentos de José María Arguedas*. Lima, Tesis para optar el grado académico de Licenciado en Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Villafán Broncano, Macedonio

1998      *La migración andina hacia Lima en la narrativa peruana (1981-1995). Los casos de Félix Huamán Cabrera, Carlos E. Zavaleta, Edgardo Rivera Martínez, Julio Ortega y Oscar Colchado Lucio.* Lima, Tesis para optar el grado académico de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.