

Martínez, Gregorio: *CANTO DE SIRENA*, Lima, Mosca Azul Editores, 1977, 164 pp.

Intentar el asedio a la intencionalidad de un autor es, usualmente, una tarea que surca los predios de lo inabordable. Sin embargo, haciendo conciencia de los peligros de la subjetividad como principio metodológico y los riesgos de toda sacralización del método, es iluminador seguir la pista de aquello que, en buena medida, es el fuego que posibilita la vigilia de un escritor frente a la hoja en blanco.

Por lo mismo, resulta saludable un acercamiento de esta índole y mucho más tentar la aprehensión de las significaciones pre-textuales (de por sí manifiestas en las diferentes versiones de un texto, en los ajustes y correcciones previos a su aparición en tanto objeto publicado), mediante procedimientos que se adecúen a lo específico de la materia a indagar pero que, además, partan del presupuesto de su provisionalidad, que solamente la constatación textual podrá permitirnos comprenderla como la *fuerza*, en latencia o manifestación exitosa o fallida, de esa productividad llamada texto. Procedimientos que den cuenta, en suma, de las significaciones de base que el hacedor otorga a su texto, por lo menos en su aparición inaugural y que permitan trazar un diagrama referencial que sea el punto de partida para comprender y evaluar las múltiples variaciones que el tiempo —y sus lectores— instituyen en el universo significativo del texto. En este afán, resulta útil tomar en cuenta las reflexiones de un autor sobre la escritura y sus significados. Reflexión que puede ser directa (discurso crítico sistemático o asistemático acerca de la propia obra, referencia a los temas recurrentes, etc.) o indirecta (textos de análisis, comentario o crítica de la obra ajena, en los cuales la elección de autores y textos resulta sintomática, y obviamente, mucho más, el repertorio de requerimientos formales, temáticos, ideológicos; los reparos, las objeciones, las identidades e inidenti-

dades, gustos y disgustos, amén de los constituyentes de la estimativa puesta en juego en todos los casos). En estos textos, que entenderemos creativos en la medida en que empiezan a existir como virtualidades iluminadoras, el astuto escritor, por requerimientos de la aventura cinegética, muestra ahora de un modo más inmediato sus ardidés y sus armas e inclusive sus preferencias por algunas presas, serán los indicios ciertos de los gustos de su paladar.

Este apretado exordio se hace necesario para explicar el porqué esbozaremos aquí una sistematización de algunas de las muchas ideas expresadas por Gregorio Martínez, en diversas oportunidades, acerca de la significación y sentido que él mismo otorga a su novela *Canto de sirena, ganadora* de la II Bienal “José María Arguedas”. Se intenta con ello objetivar la intencionalidad subyacente, a partir del levantamiento de la intencionalidad manifiesta en declaraciones y entrevistas del propio autor.

Derivada de los múltiples reportajes que ha concedido Martínez, hallamos una actitud de permanente transgresión del orden establecido; inobediencia que busca, por otro lado, manifestarse en los diferentes niveles en que un texto pueda agredir. Así, el texto se entrega a la tarea de no ser una novela al uso: “con un criterio tradicional —se nos dice— *Canto de sirena* no sería una novela, no desarrolla un argumento. Es más bien un canto” (*Dominical* de *El Comercio*, 20 feb. 1977). Y esta suerte de desviación del criterio normativo, tiene su explicación en la propia naturaleza del relato: “No creo, pues, que una novela-testimonio deba informar de una manera demasiado lineal un acontecimiento” (*El Comercio*). Porque, precisando más el problema de la taxonomía, el texto antes que obedecer a las leyes de la novela parecería adscribirse a otras formas injustamente calificadas menores: “Mi trabajo narrativo tiene más puntos de contacto con la crónica y el testimonio, por ejemplo, que con los

procedimientos utilizados por Oscar Lewis. Para mí la crónica y el testimonio son formas literarias con igual jerarquía que cualquier otro género, y en determinadas coyunturas político-sociales, incluso más importantes” (*Marka*, 27 oct. 1977). En efecto, la novela —como hay que llamarla y como la llama muchas veces su autor, pese a los escoliastas— se acerca más a la idea de la crónica o del testimonio, pero que se mueve dentro del territorio de lo literario, aun cuando sus proyecciones antropológicas puedan hacer parecer lo contrario. *Canto de sirena*, en este aspecto tiene ciertas semejanzas estructurales con algunas colecciones de relatos medievales de tradición árabe (piénsese en el *Libro de los engaños* y en *El calila y Dimna*), en los cuales las historias de los capítulos o partes que, en apariencia, no establecen secuencias articuladas en argumento van levantando ante nuestra percepción la vida y peripecias de un personaje o un grupo de personajes. Lo relatado, pues, unifica en estas imágenes dispersas la cotidianeidad del personaje central. Tal ocurre en el texto de Gregorio Martínez en el cual, si bien no hay un argumento general, sí existe la intención de que el lector construya la vida, el modo de existencia y la imagen de la realidad del personaje Candelario Navarro.

Por otro lado, Martínez manifiesta que *Canto de sirena* “es una orgía lingüística y es también un atentado contra el orden establecido y las buenas costumbres” (*La Imagen*, supl. de *La Prensa*, 22 mayo 1977). Violación de doble registro. Elección de un nivel de lengua que implica rechazo de la norma “culto”. Martínez piensa y ejecuta la escritura como el ajuste a la oralidad de sus personajes, con un ánimo de verosimilitud que es también un deseo reivindicatorio, asumido no solamente por los personajes sino también por el propio sujeto de la enunciación. Quiere Martínez, en este aspecto, mostrar la variedad léxica de las capas populares y su capacidad creativa, tras la que bulle una asunción vivencial del mundo realmente rica. “La escritura

de este texto debía ser entonces, consciente y deliberadamente, un rechazo a la solemnidad acartonada de las palabras ‘cultas’ y sacar a luz parte del vasto vocabulario del lenguaje popular para desterrar el falso mito de la pobreza verbal de las clases populares” (*La Prensa*). Este propósito se cumple a cabalidad toda vez que está presente a lo largo de la novela. Se plasma en cuanto violación de las censuras lingüísticas, y en ese sentido el texto es una regocijante pugna con una moral paca-ta y conventual; aunque no ha quedado resuelto totalmente el problema de dosificar y atribuir funcionalidad a la transgresión lo que dispersa, cuando no obnubila, la percepción de lo principal por lo accesorio. Por otro lado, sorprende el tratamiento lingüístico de la oralidad del personaje, aun cuando la actividad tanto del narrador como del personaje central sea la de rendir una alta “performance” léxica que solamente agrade lo epidérmico del sistema de la lengua, cuya pertenencia es por lo demás obvia. Fundamentalmente por el carácter espectacular, de mostración, que se asume. Hecho que está ligado a una tarea que se ha trazado de antemano, en vista de una diferenciación con respecto a una literatura que es una exhibición artificial y artificiosa de técnicas: “Pienso más en el lenguaje como espectáculo que en el despliegue artificial de técnicas para impresionar a los críticos de pacotilla” (*La Prensa*). Esto se observa mejor, en sus posibilidades o limitaciones, cuando se examina la posición del escritor respecto a las funciones de su producto y los requerimientos a los lectores reales, virtuales o ideales. De hecho, según lo explica el propio narrador, *Canto de sirena* está muy lejos de haber sido escrita para uso y abuso de los especialistas, sobre todo los oficiales de aquellas doctrinas que piensan la realidad como un pez de esqueleto muy preciso (“bricolacheros” es el epíteto que usa su rechazo). Hay sí la adhesión militante y la adscripción a la perspectiva de los sectores populares, de ahí que la escritura no es más que

“una práctica que no se desarrolla a ciegas sino que tiene un objetivo determinado, marcado por una ideología y una posición de clase” (*La Prensa*). Lo que, a su vez, gravita en la actitud frente a la materia narrada que no es de pesimismo, ni mucho menos derrotista, sino de un humor y de una fantasía realmente refrescantes y sustanciales, que hacen de la burla y el escarnio sus armas predilectas. Y esta burla y este escarnio no sólo se proyectan hacia los personajes que representan a las capas dominantes (mencionados, por si fuera poco, con sus verdaderos nombres), en el ámbito del relato, sino que además intentan agredir al lector real que se sabe no es otro que quien pueda pagar una mercancía tan cara como es el libro: “la novela es un canto de sirena para la burguesía que siempre tiende a apropiarse del arte popular cuando ve que tiene algún valor; inmediatamente lo domestica o lo exalta o lo hace suyo, lo captura (lo que estoy permitiendo, posiblemente, por el tipo de exotismo que el libro tiene)”.

Cabe hacer hincapié en la distinción existente entre lenguaje natural y lenguaje artificial —que en el caso específico del relato literario es la narración. Distingo que Martínez acepta, aun cuando decide optar por el trabajo sobre el lenguaje natural, en desmedro de la búsqueda y experimentación de las técnicas que permitan un mejor y más efectivo logro de los efectos. Por supuesto que la actitud de Gregorio Martínez debe entenderse como una reacción contra el tecnicismo excesivo y a veces insolentemente pedante de muchos escritores latinoamericanos, pero es bueno recordar que esta lectura que es la literatura debe afinarse mediante la búsqueda de elementos de alto rendimiento. Gran parte de la tarea brechtiana, por ejemplo, derivó en la búsqueda y perfeccionamiento de una técnica ajustada al tipo y sentidos del mensaje y más adecuada al lector o espectador apetecido; lectores que, por supuesto, ahora ya nadie confunde con aquellos censores llamados críticos.

A lo largo de la novela y merced al registro de los grandes discursos de Candelario Navarro, se intenta la construcción de una visión del mundo desligada de la alienación a que lleva la transposición ideológica de las capas dominantes sobre la conciencia de los sectores dominados. La socarrona voz de Candico aja los acartonamientos de las normas de urbanidad, su aliento ahito de aromas de comidas extravagantes orea brillos y prestigios, su actitud zumbona deslie protocolos y convenciones, su bullidor erotismo quiebra la moral tradicional, su risa bronca y franca hace trizas el respeto, el orden, la hipocresía, bases de sustentación de los dominios. Pero, a su vez, y como buen observador, Candico se aleja para mejor mirar; no sólo vive en las afueras del pueblo, sino que es un viejo solitario que ahora se detiene a reordenar sus percepciones haciendo uso de una dama volántusa y desordenada: la memoria. Y de allí saca un mundo que empieza a existir, en relación al mundo objetivo, modulado por una lógica deliciosamente descreída, que sin embargo no priva a Candico de una fe por lo esencial, pese al desencanto de su vejez en soledad: “Miro alrededor y siento la soledad como un silencio opresivo, marcado por la ceniza del fogón apagado y el aspecto mísero de las ollas negras, carcomidas, desboquichadas por la propia vejez”. Un mundo vivido que es riquísima experiencia que se vierte en una prosa variada, a ratos poética, a ratos agresivamente burda, pero siempre imaginativa, sonora y de altísima calidad. Se construye un universo en un texto que supera la visión estrecha de la novela regionalista e indigenista, de reducir la realidad a factores esquemáticamente imbricados.

Gregorio Martínez ha testimoniado que *Canto de sirena* es un desprendimiento de una novela mayor y más compleja que está escribiendo (*Calendario perpetuo*), y ello en gran medida explica que algunos de los muchos problemas que plantea a su tarea recién estén formalizándose y otros, enfrentados y absueltos con brillantez. Bue-

no es recordar con Gide, que el arte verdadero se plantea nuevos problemas y siempre los resuelve. Pensamos que es ardua la tarea y que es realmente enorme y compleja, pero también que está hecha a la medida del talento de este joven narrador peruano.

*Luis Fernando Vidal*

Vidal, Luis Fernando: *EL TIEMPO NO ES, PRECISAMENTE, UNA BOTELLA DE CHAMPAN*, Lima, Editorial Ames, 1977.

Luis Fernando Vidal (Lima 1943), conocido por sus trabajos de crítica e investigación literaria así como por su creación en el campo de la poesía (compartió con Juan Cristóbal el Premio Nacional de Fomento de la Cultura José Santos Chocano en 1971 por su poemario "Un no iniciado sueño"), presenta una colección de cuentos bajo el título de "El tiempo no es, precisamente, una botella de champán" que se puede insertar, dentro del marco de la narrativa urbana peruana, en la línea de los escritores que se ocupan de la ciudad costeña, de Lima más exactamente, como acumulación caótica de elementos en discordancia, la ciudad horrible de Salazar Bondy; y, fundamentalmente, del hombre inserto en la problemática poblada de frustraciones pequeñoburguesas haciendo frente a una historia de la que no sólo no es protagonista sino más bien víctima, como en la obra de Julio Ramón Ribeyro, autor sobre quien Vidal ha publicado varios trabajos.

A lo largo de los once cuentos contenidos en el libro que comentamos se presenta al lector una reflexión sobre el tiempo realizada a dos niveles mediante la reconstrucción, por una parte de toda una vida lineal a lo largo del libro, y por otra la narración de diferentes historias particulares con distintos protagonistas que, a partir de los pequeños detalles, de los objetos rutinarios que pueblan la cotidianidad, de las diminutas casualidades que inci-

den, catastróficamente a veces, en los planteamientos más generales de la existencia, dan pie a Vidal para plantear transcendentamente un panorama de la problemática individual y un estudio de la conducta y situaciones de sus personajes, a la vez que un preciso despliegue de las posibilidades de la lengua y de la gramática.

Los puntos de reflexión de la obra narrativa del Vidal son muchos, pero, como ya hemos apuntado anteriormente, todos los cuentos se ordenan a lo largo de una línea continua de tiempo. Desde el primer protagonista, "el sobrino provinciano estudiante universitario solo en la capital" (p. 18) que nos sitúa mediante el uso de la primera persona en la perspectiva del autor, hasta los ancianos de "Mientras llega" que esperan a la muerte en el último cuento, el tiempo avanza a través de la infancia, juventud, madurez y ancianidad, en forma lineal y progresiva, dañando a su paso las vidas y las situaciones, y si salta en algún momento hacia el pasado será sólo para resaltar el contraste con el presente, reforzando así la idea de la ruina enseñoreándose de la atmósfera narrada.

En el nivel horizontal de cada uno de los relatos el tiempo aparecerá unas veces ligado a peculiares rituales de iniciación, ya sea en el conocimiento del medio y de su gente, como en el niño de "Aquellas viejas veredas"; o en el descubrimiento de la sexualidad con sus agredulces implicaciones, en la muchachita de "Como un pequeño caracol". En otras ocasiones el tiempo aparecerá como un agente justiciero e insoslayable cuya marca no se puede borrar, como sucede con la ex reina de belleza de "En algún lugar estabas", o con la otoñal pareja de "Algunas noches frías"; o bien aparecerá perverso y vengativo, lanzándose con todo su poder destructor contra quien juega a perderlo mediante el lúcido acto de mirar por la ventana, como en "A contraluz".

Efectivamente y como ya se adelanta en el título del libro, el tiempo pa-