

ETNOPOETICA Y ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN *CANTO DE SIRENA*

Juan Duchesne

Al igual que *Biografía de un cimarrón*, del cubano Miguel Barnet, *Canto de sirena* es un relato autobiográfico que elabora la materia narrativa lingüística resultante de una serie de entrevistas entre un testimoniante o escritor y un testigo o contador oral. Como el ex-cimarrón Esteban Montejo en Cuba, Candelario Navarro, el personaje de *Canto de sirena*, representa en el Perú al sector étnico negro, en tanto grupo humano depositario de una experiencia sociocultural específica. Como *Biografía de un cimarrón*, la obra peruana reivindica la voz y palabra de ese sector popular, incorporándolo al diálogo definidor de nuevas perspectivas de clase en el discurso literario y metacultural.

Pero *Canto de sirena*, a diferencia de la otra, se produce en una de las sociedades de mayor presencia indígena en el continente, matriz principal, además, junto a México¹, del movimiento cultural indigenista latinoamericano. Ese contexto material e ideológico difiere del de la obra cubana tanto como para avisarnos sobre ciertas cuestiones suscitables por su reciente aparición, antes de emprender una discusión del texto.

Canto de sirena plantea la confluencia de negrigenismo² e indigenismo, entendidos ambos en el sentido amplio pero preciso que le dió José María Arguedas al concepto de indigenismo, cuando después de deslindar las fases y límites de ese movimiento en su país, señala una narrativa que todavía “podría seguir siendo calificada de indigenista en tanto continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa y de la promesa que significan o constituyen para el resultado final del desencadenamiento de las luchas sociales en que el Perú, y otros países semejantes en América Latina continúan debatiéndose”³.

1. Cf. G.R. Coulthard, “Parallelisms and Divergences Between ‘Negritude’ and ‘Indigenismo’”, en *Caribbean Studies*, núm. 1 (1968).
2. Usamos la palabra *negrigenismo*; con todo el propósito de vincularla, a través del calco morfológico al término *indigenismo*, sin restringir ninguno de los dos términos a particulares versiones o manifestaciones de los fenómenos que designan.
3. José María Arguedas, “Razón de ser del indigenismo en el Perú”, en *Idem, Formación de una cultura nacional indoamericana*, selección y prólogo de Angel Rama (México: Siglo XXI, 1975) p. 197.

Arguedas alcanza aquí a definir una literatura de conciencia y valoración étnica en función de su aporte al significado de las luchas sociales. Así definida, es el lugar en la lucha de clases lo que determina la vigencia de esa literatura y no la particular identidad étnica valorada. Mariátegui adelantaba, sin articularla por completo, tal definición, cuando para reivindicar al indio iba directamente al estudio de las relaciones sociales de producción y las superestructuras que hacían coincidir su identidad étnica con su pertenencia objetiva a la clase explotada por el semifeudalismo serrano, la cual constituía el sector principal, en el momento, de las masas trabajadoras en el país⁴. Hizo coincidir, por consiguiente, la reivindicación de lo autóctono indígena con las reivindicaciones de las masas trabajadoras, las de éstas con lo nacional y la unidad de todo ello con un proyecto socialista, según lo resume Antonio Cornejo Polar⁵. Comentando el alcance de estas confluencias étnicas y sociales en la actualidad, Carlos Iván Degregori opone a lo que llama la unidad mutiladora del hispanismo, una unidad de síntesis dentro de la diversidad, como categoría de definición de una literatura nacional impulsada por el avance de las luchas populares⁶. Dentro de esa línea de visión, que va desde Mariátegui y luego Arguedas, hasta las formulaciones de la crítica cultural más reciente, se inserta una obra como *Canto de sirena*⁷, planteando la confluencia de negrigenismo e indigenismo en la sola vertiente de una etnopoética. Dicho planteo es más consecuente con las tesis cardinales que animan los 7 ensayos de Mariátegui que las poco felices disquisiciones del propio amauta sobre el rol del negro en la conformación nacional del Perú, en las que conjeturaba que “. . . una reivindicación de lo autóctono no puede confundir al ‘zambo’ o mulato con el indio”, añadiendo que el negro no “. . . estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie”⁸.

Ahora vemos que una indagación del mundo del negro en cuanto sector específico de la sociedad, atendiendo a su lugar histórico en el modo de producción, valoradora de su experiencia vital, no puede sino converger con la reivindicación general de lo autóctono que une a todos los sectores étnicos y socia-

4. Cf. J.C. Mariátegui, “El problema de la tierra”, en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Amauta, 1973)
5. Antonio Cornejo Polar, intervención en coloquio: DESCO, *Problema nacional: cultura y clases sociales* (Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1981) p. 82.
6. Iván Degregori, intervención en *Ibid.*, p. 89.
7. No es la única; cabría destacar la obra poética de Nicómedes Santa Cruz, Cf. Teresa C. Salas y Henry J. Richards, “Nicómedes Santa Cruz y la poesía de la negritud”, en *Cuadernos Americanos*, núm. 202 (1975) pp. 182-199. Incluiríamos también la de Antonio Gálvez Ronceros, *Monólogo desde las tinieblas* (Lima: Inti-Sol, 1975) a pesar de las reservas que inspira el uso cuasi costumbrista del dialecto. Dentro de la crítica cultural peruana, la especificidad de la comunidad negra en el Perú es abordada por Denys Cuche, *Poder blanco y resistencia negra en el Perú* (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975).
8. J.C. Mariátegui, op. cit., pp. 333 y 342, respectivamente.

les *no dominantes* (en sentido sociopolítico, no de su proporción demográfica) contra el binarismo racial blanco/no blanco que el desarrollo del sistema capitalista mundial ha impuesto, no sólo al Perú, sino en todas las regiones del tercer mundo y en sus propios centros de control⁹. Una reivindicación de la autoctonía cultural así entendida lleva a cuestionar los supuestos ideológicos y las relaciones económicas que segmentan a las masas trabajadoras de acuerdo a jerarquías étnicas y raciales alienantes. Por eso, como sugiere Sylvia Winter, una etno-poética debe traducirse también en sociopoética de síntesis liberadora¹⁰. Un entendimiento similar ofrece el proyecto literario de Barnet que va desde *Biografía de un cimarrón* y *Gallego* (testimonio de un trabajador inmigrante de ese origen) hasta un libro en preparación que traza los testimonios de otros grupos étnicos cubanos, como los chinos, haitianos y jamaicanos, sobre el continuo de la identidad nacional: “Todo es un gran libro —dice Barnet sobre su proyecto literario— que está tratando de expresar una sola cosa: la identidad nacional, la identidad cubana; y tratando de indagar en qué medida esa identidad se corresponde a la identidad caribeña, a la identidad latinoamericana, a lo que somos”¹¹.

Ese tipo de continuo sociopoético sustentable en la unidad material de las experiencias populares dentro de un proceso de conformación nacional determinado, lo idea también *Canto de sirena* en el Perú, ribera cruzada de fracturas sociales y étnicas que a veces parecen atomizar el cosmos ideológico-imaginario. Aparte de las proyecciones de sus estructuras de expresión y contenido, un símbolo del espíritu unificador de la obra es la presencia en ella de Julio C. Tello, a quien Arguedas señalara (por sobre González Prada y otros) como impulsor originario del indigenismo peruano¹². Por su parte, Candelario Navarro lo erige en su testimonio en modelo de saber, en autoridad a la que acude para sustentar no sólo su visión de las civilizaciones precolombinas, sino la del mundo en general, después de haberlo acompañado en las expediciones arqueológicas de Nazca y otros lugares. Ese dato anuncia la profunda confluencia de negrigenismo e indigenismo signada por esta obra. Sin embargo, sería mecánico extrapolar un paralelismo formal o genérico. Creemos impertinente buscar similitudes que surjan de sus estructuras de expresión y contenido, pues lo planteado por la obra no es un paralelo dual con la literatura de valoración indígena, sino un punto de encuentro al que acuden otras literaturas que no parten del enfoque de determinadas et-

9. Cf. Immanuel Wallerstein, *The Modern World System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World Economy* (Nueva York: Academic Press, 1974) y las interpretaciones de Sylvia Wynter, “Ethno or Socio Poetics” en *Alcheringa: Ethno-poetics, a First International Symposium*, New Series, núm. 2 (1976).

10. Sylvia Mynter, op. cit., p. 78 y ss.

11. I. Iñigo Madrigal, “Miguel Barnet: entrevista”, en *Papeles de Trilce*, núm. 1 (1983), p. 2

12. J.M. Arguedas, op. cit., p. 191. Cf. Alberto Escobar, “José María Arguedas, el desmitificador del indio y del rito indigenista”, en *Occasional Publications*, núm. 3 (The University of Chicago Center for Latin American Studies, 1981) p. 157, donde Escobar comenta la predilección de Arguedas por Tello: “En esta alternativa hay que incluir además el gesto orgulloso de Tello, quien se reclamaba racialmente indio y de origen serrano, lo que irradiaba una corriente de simpatía a la que era sensible JMA”.

nias, sino de la común búsqueda de voces populares alternas en el espectro contradictorio de las producciones discursivas de su sociedad. Negrigenismo e indigenismo concurren a ese caudal mayor desde rutas no necesariamente paralelas. Por eso aquí la significación pertinente de un examen del texto y las relaciones que designa será la de su *orientación* en la praxis discursiva.

Aunque *Canto de sirena* no contiene un prólogo explicativo como *Biografía de un cimarrón*, el propio texto del relato, el marco paratextual que lo convierte en libro —dentro del aparataje de títulos, portadas e información editorial, específicamente la nota presentativa de la contraportada¹³— y las declaraciones de prensa con que lo sitúa el autor¹⁴, permiten inducir que esta obra deriva básicamente de las mismas técnicas de producción discursiva del relato de Barnet. Deriva de casi las mismas operaciones, a saber: 1) identificar a un informante idóneo, caracterizable por la clase y grupo étnico a que pertenece y su capacidad informativa y expresiva, 2) estimular un intercambio conversatorio que lo conduzca a relatar su experiencia y 3) transcribir, seleccionar y ordenar el material hablado que llevará a la final redacción del texto narrativo¹⁵. En otro estudio, inédito hasta la fecha, hemos examinado, con respecto a *Biografía de un cimarrón*, cómo ese conjunto de operaciones remitibles a las técnicas de la entrevista etnográfica concertan una situación comunicativa dialógica basada en la actualización del intercambio coloquial, en la que se realiza la tendencia a la transcodingación de los diferentes registros lingüísticos y culturales aportados tanto por el testimoniante como por el testigo, en un intercambio que trasciende el coloquio y penetra el proceso de escritura¹⁶. El genio de Barnet consiste en acentuar y elaborar estéticamente esa tendencia transcodingadora para crear un lenguaje irreductible a la simple suma o desplazamiento de los códigos yuxtapuestos. Creemos que *Canto de sirena* prosigue explorando por cuenta propia las posibilidades de esa mixtura transcodingante en una ruta que lo inscribe en el campo de la ficción al casi crear un sujeto ficticio de la enunciación. Por otro lado, se aleja bastante de una metodología etnográfica que guíe y encuadre el material lingüístico de acuerdo a las coordenadas o categorías de su propio discurso científico. Los códigos institucionales de la cognición etnográfica inciden mucho menos en la estructura diegética del relato. Como veremos más abajo, la acronía del relato, su retórica de digresión múltiple y otros mecanismos poéticos fundados en la preponderancia de los mecanismos de la narración natural divergen de un

13. Nos referimos a la segunda edición (Lima: Mosca Azul, 1979), donde la contraportada indica: "Aunque lo haya escrito uno solo, Gregorio Martínez, puede decirse que esta obra tiene dos autores. El otro la habló, después de vivirla, y se llama Candelario Navarro".
14. Cf. resumen de dichas declaraciones en la reseña de Fernando Vidal, "Gregorio Martínez, *Canto de sirena*" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 6 (1977) p. 167.
15. Las operaciones son descritas por Barnet en su "Introducción" a *Biografía de un cimarrón* (México: Siglo XXI, 1981) pp. 7-12.
16. Este trabajo es parte de una serie de estudios actualmente en vías de redacción, entre ellos, "*Biografía de un cimarrón*: poética del monte y el ingenio".

relato etnográfico (el tipo que correspondería en este caso sería la *historia de vida*) organizado de acuerdo a las tácticas de extracción de datos factuales definidas por ese método¹⁷. Sólo ciertas secciones reflejan en su estructura interna alguna correspondencia con guías taxonómicas del tipo que aplicaría un investigador mediante preguntas activas al informante o mediante la selección final del material lingüístico narrativo. *Canto de sirena* ofrece en todo ello importantes diferencias de grado con respecto a *Biografía de un cimarrón*, lo cual aproxima en mayor medida sus formas estilísticas al conjunto de discursos cotidianos no institucionalizados.

Veamos primero el efecto de ficcionalización parcial de quien se supone sea el narrador autobiográfico unitario. Si atendemos a los diferentes registros sintácticos y léxicos correspondientes de una parte al discurso típicamente coloquial, y de otra al discurso escritural, e identificamos el primero con una transcripción realista de los enunciados narrativos del contador Candelario Navarro, y el segundo con una elaboración más o menos libre de dichos enunciados por parte del escritor, no es difícil distinguir en el texto la alternancia de segmentos dominados en diversa medida por uno u otro. Aún más, tratándose de una sintaxis dialógica gobernada por dos amos, hallamos pasajes que claramente tienden a responder a otro amo, que no corresponden a las palabras de Candelario Navarro (o a lo que identificamos como su idiolecto coloquial), pero que tampoco son las del autor concreto personal en tanto recopilador o investigador, sino las de una voz narrativa imaginada en la escritura que tiende a desprenderse del personaje factual. Del sujeto factual de la enunciación, el anciano negro costeño que habla sobre su experiencia y pensamiento, nace un sujeto ficticio, una especie de versión imaginaria de los estados de conciencia del primero. Y ese sujeto no es un ente denotado o designado por el relato, sino pura ubicación de una textura semántica alterna, ideada en el proceso de la escritura. Se corporiza en aquellos pasajes que más enfatizan el estado de desolación y desengaño del personaje, sentimientos denotados con tal intensidad que a veces contrastan con el desenfadado humor de los pasajes más coloquiales, tanto, que no pareciera que se trata del mismo narrador. ¿Es éste que habla aquel don Candico, o una voz interior que intenta imaginar sus más íntimos estados de conciencia? —es la pregunta obligada del lector que tiende a contestarse a sí misma afirmando lo segundo.

Comparemos las texturas discursivas de que hablamos, las palabras que se alternan, se funden o disocian a lo largo del relato. Los pasajes que tienden a reproducir los enunciados de una voz coloquial constan de segmentos como el siguiente, donde Candelario expone, con peculiares digresiones, su escepticismo sobre la cosmografía bíblica:

17. Las que se supone funcionan como metacódigos objetivos, tanto del lenguaje del informante, como del investigador. Describe el instrumental metodológico de la entrevista, J.P. Spradley en *The Ethnographic Interview* (Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1979), en especial, pp. 60, 116 y ss. Por otro lado, critica las ilusiones y prejuicios etnocéntricos en que se funda gran parte del discurso etnográfico, Steve Webster, "Dialogue and Fiction in Ethnography", en *Dialectical Anthropology* núm. 2 (1981).

Lo que no tiene para mí agarradero es que me digan que en medio de las tinieblas hay un círculo de candela, donde están presos los condenados a la condenación eterna de vivir quemándose en el infierno, no ves que allá, en la otra vida, nadie se muere, donde están vivos y jodiéndose, ahí se quedan para siempre. ¡Qué bueno! ¿Así que pongo aquí una luz y la oscuridad sigue oscura? Si hay ese círculo de candela ya no es tinieblas / . . . / Ocurrentes abundan, ayer no más vino Goyo Largo con el cuento que había visto una víbora con dos cabezas, ¿y por qué no la mataste?, le digo. No tenía lampa me dice. Cojudo carajo, ¿y para qué hay piedra, palo?, yo doy un paso y me estoy tropezando, me saco una uña, me rompo la crisma, ¿cómo que no tenía lampa? / . . . / Si todo fuera asunto de ocurrencia, ahorita yo sacaba que el sol es solamente un pedazo de infierno que Dios se ha llevado para allá encima / . . . / el sol está allá arriba, es una bola de candela que nunca se apaga, arde y arde y nunca acaba de arder, alumbra primero con una luz amarilla que embebece las moscas y alivia los tullidos, a los tercianientos, a las mujeres embarazadas, después solito cambia, brilla con un brillo de espejo, miro y una culebra me corre por todo el cuerpo, ¡Quita carajo!, digo y ya no hay nada, sólo me queda un hormiguero desde las uñas hasta la punta de los cabellos, porque carajo, así como soy, mi pelo también tiene punta, ¿dónde termina entonces el hilo de un ovillo?, después viene el estornudo: e-e-e-e-c...echuá...¹⁸.

Destaca en este tipo de pasajes, bastante numerosos en el texto, la tendencia a reproducir la sintaxis y el léxico característico del discurso coloquial con un marcado efecto de oralidad. Sólo la ausencia de metaplasmos que tipifican el habla popular y que en el caso del negro hispanoparlante la estereotipan de manera a veces negativa, traspone los trazos de oralidad. Por otra parte, reproducen esos trazos el alto número de redundancias, onomatopeyas, 'abrupciones'¹⁹, interjecciones y digresiones por asociación, además del léxico popular.

En otro tipo de pasajes, los rasgos de coloquialismo y oralidad se funden con los de tendencia escritural en proporciones indistinguibles, como sucede con los que inician estas digresiones del gran tema innombrado del relato: la razón del retorno y frustrada permanencia de Candelario en Coyungó:

1/ Yo regresaba, estaba de vuelta, me había cansado de recorrer la Ceca y la Meca como andarín pagado, dejando hijo, mujer y destino en cada sitio, cada cual más diverso, igual que si me estuviera fijando en las figuritas de un libro y era de ver la aficción que me nacía por enredarme con mujer apenas daba un paso de acá para allá, porque ahí mismo sentía que de adentro me brotaba un ardor, unas ganas incontenibles de tener adebajo mío un cuerpo movedizo. . .

18. Gregorio Martínez, op. cit., pp. 43-44.

19. El retórico Pierre Fontanier introduce el término en su manual de 1827 (en francés: 'abruption') para designar una especie de asíndeton que inserta en el discurso uno o más segmentos aislados de diálogo sin que medien los usuales indicadores de transición (tales como 'fulano dijo', 'yo respondí', etc.) Se verificaría en la sintaxis como una especie de estilo directo libre, de efecto mimético. Cf. su recién reeditado *Les figures du discours* (París: Flammarion, 1977) p. 342.

2/ Al regresar a Coyungó el año 46 pensé que tal vez iba a sosegarme, por eso hasta decidí vivir adentrado de la rancharía, en la soledad del arenal, lejos de la tentación, pero aún así, en el rescoldo, no me compuse y ahorita mismo estoy que doy vueltas y miro por las rendijas del cuarto para ver si viene doña Amparo Namuche agachándose por entre la acequia. . .²⁰.

Debemos anotar en un aparte que para Candelario el sexo y el juego constituyen digresiones por excelencia del tema de la soledad, asemejándose en ello a Esteban Montejo; pero luego veremos las diferencias entre ambas individualidades. En lo que al lenguaje se refiere, el grado de entrelazamiento sintáctico y léxico entre el enunciado típicamente coloquial y su elaboración escrita, arriba exhibido, es el que prevalece de manera homogénea en *Biografía de un cimarrón*. En el presente testimonio, sin embargo, forma parte de un juego de plurales contrastes lingüísticos que traspasa la fidelidad documental al idiolecto del informante en mayor medida aún que el anterior. Si en el libro de Barnet la fidelidad documental del lenguaje y su elaboración poética se disuelven en una solución homogénea, fundada en los recursos poéticos de los lenguajes del informante y el escritor, aquí la interacción dialógica deriva en un juego de instancias heterogéneas de transcodificación, como muestran los diferentes pasajes que vamos examinando.

El primer tipo de pasaje citado corresponde muchas veces a aquellas secciones dedicadas a la descripción taxonómica y la identificación de dominios cognitivos, mayormente desprovista de impulso narrativo. Son las pausas del relato, en cierto modo extradieгéticas (sin conexiones internas con la historia narrada). El segundo corresponde a los pasajes propiamente dieгéticos que resumen o escenifican los acontecimientos narrados. Ambos configuran de manera realista la imagen idioléctica del personaje factual y ocupan la mayor parte del relato. Un tercer tipo de pasaje se separa de esa imagen lingüística y corporiza la ya señalada voz interior, ubicada en un idiolecto de ascendencia escritural cuyo régimen semántico, y su tono, denotan un yo posible, imaginable a partir del yo empírico asociado al idiolecto típico de Candelario Navarro, pero que no se limita sin embargo al Candelario factual. Es una conciencia posible, perteneciente ya a un mundo imaginario, que aunque contrastante dentro del conjunto, se articula a las otras instancias de la transcodificación. La identificamos tanto por el contenido como por la forma, en un número de pasajes claves, estratégicamente emplazados. Constituyen pausas meditativas situadas en un presente desolador desde el que se habla y se recuerda y se lanza la memoria en paradójicas búsquedas y evasiones del momento en que se malició el tiempo y la vida vino a estancarse en Coyungó para el protagonista. Varios segmentos de uno de esos pasajes pueden ejemplificar el relieve dramático y centralizador de esa voz:

Ahora vivo aquí, solo. Aquí, al pie de esta ramazón seca y espinuda que ataja la arena que viene andando desde el desierto empujada por el viento áspero y caliente. Digo solo, porque las lagartijas no son gente aunque parezcan por la manera como tantean la arena árida y vacía. Miro alrededor y

20. Gregorio Martínez, op. cit., pp. 16 y 18, respectivamente.

siento la soledad como un silencio opresivo, marcado por la ceniza del fogón apagado / . . . / Hacia donde mire encuentro el escarcio de la destrucción, la roña afilando sus dientes, desmenuzando el barro seco que cubre las paredes de carrizo. Si hablo, mi voz, viva, queda atrapada en el silencio vacío, dando vueltas como un murmullo extraviado, quejándose, aullando, llorando lastimeramente, entonces me convenzo que vivo encerrado en un tormento vicioso que yo mismo he alimentado con mi desidia, desde años atrás. / . . . / Me doy cuenta que aferrado a una terquedad de mula he torcido cada una de mis intenciones, las he aplastado contra el suelo seco, como si fueran capachos de malagüero, enceguecido por una soberbia biliosa, peor que una rata de cerro que come tierra y caga tierra. Todo lo que tenía por delante dejé que se lo llevara la ruina para quedarme solo, detenido en un baboseo eterno, rumiendo con rabia inagotable mi propia amargura cuyo origen no entiendo, porque nunca he comprendido de dónde me brota el desencanto, no encuentro el momento en el cual me salí del camino y abandoné todo lo que había sido para mí goce, satisfacción. Ahora estoy aquí, solo.²¹

Con frases que rememoran cierto tópico de un soneto shakespeareano, y un tema de Vallejo²², brota de los propios espacios de la escritura, como puro locus enunciativo, esta subjetividad interior que tiene la función de afianzar la coherencia global del relato, imprimiéndole un cronotopo organizador²³ al conjunto de enunciados factuales. Ese cronotopo es aquí el tiempo y el lugar del exilio, concretizable en la imaginación a través de una voz narrativa suplementaria; es la invención que nos diseña la historia de un éxodo (en verdad anti-éxodo) físico y espiritual que contribuye a configurar toda la materia narrativa lingüística acopiada en una trama pasible de identidad unitaria²⁴. Para definir momentáneamente el simbolismo del libro, diríamos que es el artificio que nos permite escuchar el ‘canto de sirena’ que mana de los intersticios de la historia y la palabra (“El aullido de las zorras en celo que vagan sin descanso en las noches de octubre —anuncia un dicho popular del epílogo— no deja escuchar el canto de las sirenas que brota de la mar”).

21. Ibid., pp. 39-40.

22. Tópico del primer cuarteto del famoso “Fortuna y los ojos del hombre”: “When in disgrace with fortune and men’s eyes,/ I all alone beweepe my outcast state,/ And trouble deaf heaven with my bootless cries,/ And look upon myself and curse my fate”, y tema del sufrimiento sin origen de “Voy a hablar de la esperanza”. Cf. William Shakespeare, *Historical Plays, Poems and Sonnets* (Londres y Nueva York: J.M. Dent & Sons y E.P. Dutton, 1927) p. 811; y César Vallejo, *Obra poética completa* (Lima: Moncloa, 1968) p. 243.

23. El cronotopo es un motivo espacial y temporal que centraliza la representación narrativa. El vocablo fue tomado por Bajtin de las ciencias físicas. Cf. M.M. Bakhtin, *The Ideological Imagination* (Austin: University of Texas Press, 1981) p. 250.

24. Nos basamos en el concepto de Hayden White de la “comprensión configuracional” que permite captar un orden de acontecimientos o hechos en tanto trama codificable y descodificable dentro de determinados esquemas culturales. Cf. su “The Structure of Historical Narrative”, en *Clio*, núm. 1/3 (1972) p. 18 y *passim*.

Aunque el relato contiene una historia de vida, su composición acronica²⁵ lo separa, tanto de los patrones de ese género etnográfico²⁶, como de las formas de la historiografía oral. El orden de sucesión del relato diverge drásticamente del orden temporal de la historia. A ello debe aludir la advertencia preliminar: “Esto no es una historia, es un canto. . .”. A la manera de las composiciones cantorales, el relato de la vida de Candelario aparece fraccionado en episodios de orden aleatorio, que sólo ofrecen uno que otro indicio conducente a una interpretación temporal a posteriori de parte del lector.

El libro se compone de una serie de epígrafes, seis capítulos (titulados “Uno”, “Dos”, etc.) y un epílogo surtido de citas de presumibles habitantes de Coyungo. Cada capítulo contiene uno o más paréntesis con títulos propios que no necesariamente desarrollan la narración principal; unos, como los titulados “Historia científica”, describen las técnicas de huaquería y otras experiencias del período en que Navarro estuvo al servicio de Julio C. Tello; “Historia profana” describe las prácticas culinarias y epicúreas del narrador; otros como “Agua de Florida y jabón de Reuter” contienen ampliaciones escénicas de episodios que podrían figurar como relatos o estampas independientes al estilo de los coleccionados en el primer libro de Martínez, *Tierra de caléndula* (1975). Se suman a los mencionados, los paréntesis más o menos taxonómicos que contienen series de aforismos, pensamientos y otros inventarios de los dominios cognitivos del personaje autobiográfico, incluyendo las experiencias eróticas anotadas en su “Cuaderno de viajes”. En conjunto, los paréntesis totalizan once títulos que por su extensión diríase que fragmentan el texto principal en otra serie de paréntesis alternantes. De esa manera, se superpone a la acronía del relato un complejo juego de anisocronías, de variaciones de ritmo con respecto al tiempo diegético que cubren todo el espectro de ‘tempus’ canónicos designados por Genette: 1) pausa, 2) escena, 3) sumario y 4) elipsis²⁷. Muchos de los paréntesis proveen pausas descriptivas de saberes y estados de mundo, otros proveen escenas (episodios ampliados en detalle); el texto principal provee tanto sumarios (episodios resumidos o aludidos) como escenas, y las diferentes rupturas de transición o digresión abren las elipsis del relato. La historia se fragmenta en elementos contrastantes y a veces contradictorios que revelan los desconciertos de la personal visión de mundo del narrador, pero los mecanismos de progresión no lineal de la llamada narración natural²⁸ salvan el hilo fabulador a través de una retórica de digresión múltiple basada en anáforas y anadiplosis léxicas, temáticas y asociativas. Para la

25. Cf. Gerard Genette, *Figures III* (París: Seuil, 1972) pp. 119-121.

26. Es el género naturalizado literariamente por obras como *Biografía de un cimarrón*, de Barnet, y, desde la vertiente del periodismo, aunque coincidiendo en la misma problemática, *Hasta no verte Jesús mío*, de Elena Poniatowska.

27. G. Genette, op. cit., pp. 123-129.

28. Como discurso correspondiente a la actualización coloquial de cualquier descripción de acción no pautada previamente, la narración natural difiere tanto de las narrativas escritas, como de las llamadas literaturas orales. Cf. Teun A. van Dijk, “Philosophy of Action and Theory of Narrative”, en *Poetics*, núm 5 (1976) pp. 308 y ss.

voz narrativa de *Canto de sirena* todo es susceptible de una metonimia concatenadora, todo puede ser absorbido en el flujo ininterrumpido del discurso. En ese sentido podríamos decir que se trata de un canto, de una gran recitación conversatoria que se opone al orden cronístico.

Sin embargo, hay historia y trama en el relato. Entrelaza éste dos historias: 1) la vida de Candelario Navarro desde su nacimiento, niñez y servidumbre en la hacienda de Chocaventos de don Félix Denegri en Acarí, y sus días de mayordomo, huaquero y guardaespaldas político en varias regiones de la costa y Lima hasta su final retiro como ermitaño (y pseudo-brujo) en Coyungo; y 2) el cambio (o falso cambio) socioeconómico en Coyungo y áreas aledañas. A la historia de Candelario corresponde la trama de una vida activa, a veces juiciosa, a veces acelerada, no falta de logros y satisfacciones, pero sin rumbo, que de pronto pierde sentido y se resuelve en un éxodo solitario hacia la tierra no prometida de Coyungo. La historia de Coyungo (incluyendo varias haciendas del litoral) perfila una trama de transformaciones en las técnicas y relaciones sociales de producción agrarias de las que no deriva un cambio real en las condiciones de vida del pueblo. Las dos historias conforman un solo hilo vital.

Un episodio recurrente, retomado varias veces en los distintos capítulos, desde varias perspectivas y ofreciendo nuevos detalles, es el retorno a Coyungo, tras el que yace la pregunta de por qué el personaje convirtió ese retorno en un exilio interior después de una vida tan activa. También recurre, con trazos paralelos a dicho episodio, un núcleo de acontecimientos relacionados con la sucesión de las grandes propiedades de Coyungo dentro de la oligarquía local. Ambas recurrencias se anudan en un presente de la narración concretizado en el cronotopo del exilio, signado por el éxodo de Candelario hacia la orilla desértica del pueblo marginal de provincia cuya imagen del año 46 en el relato concuerda con la caracterización de Mariátegui del típico pueblo costeño ("Apenas si en sus cruceros o estaciones /de la costa/, medra a veces un burgo, un pueblo estagnado, palúdico, macilento, sin salud rural y sin traje urbano"²⁹). Para el personaje narrador el tiempo y el espacio se han estancado y clausurado después de su retorno en el 46. Ese es el estado de conciencia explorado por la voz narrativa suplementaria antes señalada, que desde un presente frustrado articula el pasado en la forma de retrospecciones cíclicas, verdaderas figuras de analepsis en que se ciementa la acronía del relato.

Las primeras ocho páginas del capítulo uno contienen cinco amagos de recuento del episodio de retorno, interrumpidos por el mismo número de analepsis sobre sucesos antecedentes o posteriores a esa fecha. El relato nunca declara de manera explícita las razones concretas por las que Candelario permanece en Coyungo una vez que descarta su misión inicial, pero sí realiza, en cambio, una serie de tanteos alrededor de la pregunta incontestada, abordando los datos inconexos de una posible respuesta. De esos tanteos se desprenden los grandes hechos y acontecimientos de la historia. En ellos queda pautado, desde el primer

29. J.C. Mariátegui, op. cit., p. 31.

capítulo, el ciclo episódico que los capítulos siguientes amplían en un progresivo desvelamiento de las posibles motivaciones del autoexilio del personaje, según están implicadas en la densa red de ocurrencias. Comprende este ciclo, ya en el capítulo uno: 1) el momento de retorno a Coyungó, que inicia todo el relato con estas palabras: “El año 46, que ahora se me hace una bola de ceniza en la garganta, llegué a Coyungó, ¡Coyuuuuuungó! como se dice, solo, solito y mi alma³⁰; 2) la gestión inmediata que lo lleva allí: “Vine a huaquear, a desenterrar de la tierra lo que mi madre no había puesto allí, no por voluntad mía sino por deseo y encargo de José Enrique Borda, el dueño de Coyungó / . . . / que me mandó a huaquear por prosa, para regalarle huaco a Perón, palangana carajo, a Perón de la Argentina”³¹; 3) la decisión de olvidar ese encargo y permanecer allí en soledad:

llegué con mi maleta y mi sonda y me quedé en el pampón de la Plaza, desorientado, con ganas de regresarme y que José Enrique Borda viera quién le sacaba los huacos que necesitaba para enviarle a Perón. No me regresé pero me fui a vivir adetrás de la rancharía, como los mostrencos, como los que no tienen cara, ni modales, sino que viven en el abandono, en la brutalidad, y prefieren la soledad del desierto, el viento áspero, el calor y la mirada deslumbrante de las lagartijas coloradas³²

. . . recuento que aparece ligado a 4) la disolución previa del imperio hacendatario de don Félix Denegri, antiguo patrón de Candelario, cuyas propiedades pasan a manos de la sociedad de Fracchia y Grondona, transformadores de las técnicas y relaciones de producción tradicionales: “Los nuevos dueños ordenaron que se le echara candela a los cañaverales enmontados y dijeron que ya no querían partidarios ni locatarios sino únicamente peones que iban a ganar tanto de salario porque en adelante se sembraría solamente algodón, puro algodón, sin una sola mata de zapallo ni camote ni yuca ni maíz”³³; y 5) el breve sumario de la emigración de Candelario y otros habitantes de Acarí tras la muerte de Denegri, descrita como travesía del desierto en la que huyen “de la plaga de ratas”. Su vinculación a los demás hechos sugiere que huyen del desarreglo provocado por la caída de las haciendas de Denegri, en pos de los salarios que promete la conversión de Coyungó y otras áreas en enclaves conectados al ‘oro blanco’ que arroja todas las demás cosechas y circuitos económicos. Ese cruce del desierto, al que Candelario se lanza en temprana edad en expedición solitaria con Volantelacas (los otros habitantes seguirán después), es comparado repetidamente con el posterior retorno del 46, ya en edad madura. Es antecedente profético, para Candelario, de una peregrinación vital regida por los espejismos de un proceso socioeconómico siempre evasivo y marginante. Cada capítulo ofrece posteriores ampliaciones de estos 5 hechos o acontecimientos en un orden de toma y retoma te-

30. G. Martínez. op. cit., p. 15

31. Loc. cit.

32. Ibid., pp. 19-20

33. Ibid., p. 22.

mática ('prise et reprise') que incluye ampliaciones detalladas de escenas significativas, entre ellas la caminata agonizante a través de la pampa arenosa con Volantelacas. Forman un ciclo episódico cuyos elementos se entrelazan gradualmente.

El capítulo dos retoma el estado de desolación y amargura que invade la existencia de Candelario tan pronto regresa a Coyungo. Como demuestra el tercer pasaje citado, la propia escritura se aparta del registro lingüístico típico del personaje narrador y corporiza la voz imaginable de ese 'otro' señalado por el mismo Candelario: "Antes que yo aceptara venir a Coyungo, ya era otro, muy distinto al que fui en Nasca, en Acari"³⁴. El monólogo meditativo que inicia el capítulo transparente que ha habido un cambio personal interior, alrededor de los años 45 y 46. Más adelante, el capítulo tres amplía ese periodo y sitúa a Candelario en la clientela política de la oligarquía regional, fungiendo de guardaespaldas de José Enrique Borda, candidato antiaprista en las elecciones del 45. El rol de Candelario durante esos meses, que emerge con mayor claridad en capítulos subsiguientes, se adivina como el fulcro histórico de su transformación personal. Según irán descubriendo sus posteriores aproximaciones al tema, aquel Candelario dotado de la identidad y sentido de orgullo que lo hacen despreciar a un Ismael Elías como "lameculo de los blancos"³⁵, o insistir en que "no me embrollo con las mentiras ni con la adulación a favor de los poderosos"³⁶; cuya rebeldía lo lleva a introducir el pene en el agua filtrada que cada día ha de darle a beber a su amo don Félix Denegri, o a desafiar en Nasca al hacendado que prohibía la entrada de negros e indios a un prostíbulo, no parece el mismo que figura como defensor de los hacendados blancos en las elecciones del 45. Esa es la fractura entre mundo interior y mundo social que los recuentos de Candelario no pueden sellar a pesar de que giran y giran sobre ella, como indica la elipsis de todo juicio directo sobre el problema en el siguiente pasaje:

... me trajo José Enrique Borda para que andara entropado junto con sus guardaespaldas porque los apristas se habían puesto bien alzados y andaban jodiendo por las haciendas, diciéndole a la peonada, ese José Enrique es un blanco pretencioso que quiere ser diputado para explotarnos más, no votes por él, vota más bien por el doctor Molina que es prieto como tú / . . . / luego de las elecciones me vine a Coyungo y hasta ahora estoy aquí, solo, olvidado en este rincón encandelado, pagando seguramente todos los perjuicios que he cometido por darme gusto, eso estoy pagando aquí en Coyungo³⁷.

Aunque el narrador evade un juicio explícito, la perturbación que ese rol contradictorio impone a su conciencia es evidente; provoca una desazón interior, relacionada con el escepticismo que siempre ha guardado con respecto al mundo de los blancos propietarios, al mismo tiempo que, además de servirles de interme-

34. Ibid., p. 40.

35. Ibid., p. 67.

36. Ibid., p. 97.

37. Ibid., pp. 106-107.

diario en la producción (como mayordomo), también llega a encargarse de su defensa en la liza política, realizando el trabajo sucio que ser guardaespaldas “entropado” conlleva.

Por otro lado, la historia de las propiedades de Coyungo también es abordada a través de recuentos cada vez más clarificadores desplegados en cada capítulo. El propio capítulo tres detalla la sucesión de las tierras después de la separación de Fracchia y Grondona. Tras la muerte del primero, pasan a manos de su viuda supuestamente estéril, Anita Roncagliolo, quien antes de morir, en lo que resulta ser una broma siniestra para los perjudicados, testamenta todo a favor de la Beneficencia Pública de Lima, dejando en el aire al sobrino y administrador de siempre, José Enrique Borda. El destino de las tierras incide en las hondas frustraciones de Candelario, como una vez más evidencian los gestos semánticos de su versión, en la penúltima recurrencia del tema, a la altura del capítulo cuatro:

Entonces sí que llegó el desbarajuste /cuando falla el intento del hijo de Borda de recuperar las tierras de su tío abuelo/ y Coyungo quedó en el peor abandono, en un punto muerto, convertido en una tierra que nadie podía tocar, sujeta a una especie de maldición / . . ./ al patrón se le podía forzar con el sindicato, con el Comité, pero a la Beneficencia, ni en juego / . . ./ cómo entonces pleitear con ella, cómo decirle que queríamos las tierras de Coyungo para trabajarlas nosotros, sin embargo se lo dijimos, y ahí se quedó Coyungo, en el abandono, las chacras llenándose de monte, el río arrasando la tierra, y los pastores al arriendo cejando en sus intenciones, arrepiñándose por nosotros, esperando con paciencia que nos aniquilara el hambre / . . ./ después ya vino la reforma, cuando ya casi todo estaba destrozado y no quedaba tierra / . . ./ y eso lo valorizaron como lo mejor y ahora estamos pagando para pagar esa deuda a la Beneficencia Pública de Lima. / . . ./

Por eso será que a veces hablo como empujado por un rencor. . .³⁸

El uso de la primera persona plural indica que Candelario participó de alguna manera en un esfuerzo de reivindicación de tierras comparable a los que se desataron en el período comprendido entre las elecciones del 45 (en las que él atacaba a los defensores del derecho del campesino indio o negro a la tierra) y el golpe de Odría de 1948. No aclara si efectivamente figuró junto a los demás como parte reclamante en el pleito, pero sí revela que el esfuerzo despertó sus aspiraciones.

Ya en el último episodio del relato Candelario articula su identificación con las luchas que agrupan al campesino o trabajador rural indio, mestizo y negro en torno a un proyecto de control popular de los medios de producción agrarios. Describe con espíritu de solidaridad la escena del derribo de los horcones de la campana mayoral, al que se entrega una población alentada por las promesas de la reforma agraria: “Empujados por el entusiasmo tumbamos los horcones y la campana quedó arrumada como trasto inservible, toda su soberbia muerta”³⁹. Es

38. Ibid., p. 96.

39. Ibid., p. 150.

una escena de euforia liberadora, de simbolismo comparable al mismo tipo de momento reivindicativo en las luchas indígenas representadas por la narrativa de Arguedas. El pueblo derriba en un acto liberador los horcones de la campana que desde los tiempos de Fracchia estuvo “marcando con avaricia cada jornada, recordándole a cada uno su destino”⁴⁰. Las promesas de reforma verdadera se desvanecen, sin embargo. Las siguientes palabras del narrador establecen un vínculo entre las esperanzas frustradas en el 48 y el efecto de la reforma del 69 (como cooptación oficial de las luchas que abren la década⁴¹):

Ahora uno mira y ve que todo está detenido, empozado en un sumidero ciego. Es como si se hubiera hecho tarde y ya no supiéramos cómo vamos a llegar, y peor todavía, no sabemos a dónde / . . . / Yo digo que la trampa estuvo metida desde el comienzo, cuando nos mirábamos creyendonos seguros y tumbamos los horcones de la campana. Yo me acuerdo que pasé por el tambo / . . . / y sentí algo raro al ver en la pared del tambo ese papel que tiene allí años y que está apolillado y ennegrecido por las cagaduras de las moscas, donde aparece un guardia con casco y bozal barriendo el Perú / . . . / desde el año 48 que lo pusieron por orden del Gobierno / . . . / Que se quedara allí, donde lo habíamos visto siempre, me pareció algo extraño, más todavía porque antes, en la casa, me fijé con detenimiento en el otro papel, el de ahora último que por orden del Gobierno pegaron en todas las casas. Esa especulación me quedó dando vueltas en la cabeza⁴².

Dentro del desengaño expresado trasluce un sentido de solidaridad que contrasta con el otro ‘yo’ del 45, del rebelde confuso que integraba las turbas antiapristas contra las aspiraciones de su propia clase y grupo étnico. El pasaje demuestra una lucidez que, fruto de la porfía vital que lo ata a la existencia, sobrevive a la desolación del personaje.

A primera vista, podríamos comparar el individualismo y escepticismo de Candelario con la independencia solitaria de Esteban Montejo en *Biografía de un cimarrón*. Pero los rasgos individualizantes de Esteban (su “separatismo”, como él lo cualifica) cobran un impulso reintegrador de sus raíces personales y colectivas tras la deculturación física y espiritual que padece durante la esclavitud. En cambio, el individualismo del Candelario que desemboca en 1945 es alienante, según él mismo describe la actitud que dominó sus acciones desde el año 23: “Es que el año 23, estoy viendo, me volví malo, me contagié de los blancos la soberbia y la altanería, agarré de ellos el desplante, el hambre de acaparar todo sin ponerme a pensar en la necesidad de los otros”⁴³. La trama de la biografía de Esteban es épica, la de Candelario es trágica. Tanto su aventura personal, como la historia de Coyungó, marcadora del inicio y fin de su peripecia, se ago-

40. Loc. cit.

41. Cf. Wilfredo Kapsoli (ed.), *Los movimientos campesinos en el Perú: 1879-1965* (Lima: Delva, 1977) p. 83 y ss.; y Aníbal Quijano, *Problema agrario y movimientos campesinos* (Lima: Mosca Azul, 1979) pp. 16-20.

42. G. Martínez, op. cit., p. 152.

43. Ibid., p. 104.

tan en un paisaje desolado, cargado de ruinas y frustraciones. El libro comienza con el tópico de la abundancia de la tierra tan caro a las crónicas del descubrimiento americano y termina con un tópico de la tierra yerma, del tipo con que amenazan las profecías de némesis y expiación. El segmento del epígrafe titulado “Noticia” alaba la generosidad de la naturaleza y los hombres de una no mencionada “dichosa villa”, en la voz de un testigo no presentado (¿Candelario hablando sobre un Coyungo mítico?) que afirma que “tenía y yo lo vide y me consta uno de los mejores vinos que no es exageración si afirmo que era un vino clarísimo suave y fragancioso de uvas mollaras de sombra y bajera. . .”, que alaba la disponibilidad constante de pan, puesto que “bastaba que bajara una riada en febrero para que de la tierra polvorienta empezara a brotar el barbecho”, y termina describiendo el comercio pletórico que invade la villa de todas partes. Contrasta con dicho epígrafe el párrafo final del relato, que concluye:

Eso fue. Pero ahora el tiempo se ha ido, ha pasado por encima de nosotros como una mala sombra, y aquí, entre nosotros, ha quedado solamente la roña, la destrucción y la cantaleta de la radio que sigue hablando de justicia, de sacrificio, eso es lo que ha quedado de ese entusiasmo montaraz que nos brotó solito cuando nos amontonamos en el pampón de la Plaza a derribar los horcones de la campana. No quiero cerrar los ojos y por eso digo que no queda nada, desde aquí, desde esos troncos viejos carcomidos por la carcoma, yo veo que sólo queda la huella del desengaño, lo veo con claridad en el rencor que crece en los ojos de la gente que pasa en silencio, pateando las piedras, arrastrando pesadamente una decisión que tiene que reventar.

El tópico de la abundancia de la tierra es aquí pórtico irónico de un relato cuya disyuntiva principal será el desencuentro entre un hombre y su conciencia, sobre el horizonte de una región cuya pobreza es efecto de sus relaciones sociales de producción, más que de la naturaleza. Todos los episodios se orquestan como digresiones espirales de ese tema no explícito que abre y cierra el libro.

Nuestro 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, procedimientos todos que designamos como estrategias discursivas, permite compendiar varias ideas.

La voz narrativa no explica las contradicciones emergentes en la historia que relata, porque no se las explica ella misma dentro de su visión de mundo. Sin embargo, los propios elementos de contradicción cobran relieve significativo gracias a las resquebrajaduras discursivas expuestas por el texto, en tanto producto de una labor estética. El escritor testimoniante tampoco sobredetermina el nivel real de conciencia del testigo contador, no le pone datos en la boca, no empece el grado de elaboración escritural del lenguaje. Sólo configura las disyuntivas de esa conciencia denotadoras de las contradicciones ideológicas y sociohistóricas que la conforman. Lo hace desplegando en el texto el conjunto de digresiones, acronías, cambios de ritmo, elipsis y otros recursos sintáctico-narrativos basados en la narración natural, de tal manera que los propios acontecimientos, propó-

sitos y motivaciones de la historia que se resisten a disolverse, tras repetidos intentos, en la articulación de mundo del testigo contador, cobran relieve significativo a causa de esa misma resistencia. Integran así una trama que no necesariamente totaliza el mundo narrado pero sí unifica la historia de sus fisuras en el marco de un relato. Contribuye, además, a configurar esa trama como conciencia de un sujeto posible, la invención de un lenguaje abarcador de múltiples imágenes y significados interiores. Es la manera del autor de convertir el relato vertido por Candelario Navarro en un relato de todos los hombres, en proceso estético-cognitivo que auspicia la catarsis de todos los desencuentros.

Esta aspiración es determinada, como práctica discursiva, por la técnica no monológica-autorial de la entrevista de testimonio, a través de la que el escritor intenta aproximarse a la intimidad del acontecer social desde la perspectiva del negro en su país, en tanto perspectiva históricamente fundada. Las instituciones literarias tradicionales se ven revolucionadas por el creciente corpus de este tipo de obras que diseñan estrategias discursivas abiertas a la voz factual de los que secularmente fueron simples máscaras de una pantomima de estereotipos, aún en muchas de aquellas literaturas que pretendieron incorporarlos al drama narrativo. El caso más patente ha sido el del negro, cuya lengua se redujo, en las letras hispánicas, desde el siglo de oro español, y aún antes, a modelo por antonomasia de la incapacidad misma de hablar, como bien resume Sylvia Wynter⁴⁴. El negro perdió sus lenguas africanas como resultado de la deculturación de la esclavitud⁴⁵ y aprendió la del dominador, pero el conjunto de dialectos que ha desarrollado en el Nuevo Mundo padece la misma discriminación etnocéntrica que las lenguas indígenas. La visión etnocéntrica sustentada en la reproducción internacional del capital no repara en la calidad de diferencias lingüísticas existentes para reforzar el binarismo blanco/no blanco. En el caso del indio puede ser su lengua no europea, en el caso del negro las variaciones dialectales de lenguas de origen europeo. “En la medida en que aprenda el idioma será hombre o sombra” —es la disyuntiva que enfrenta el personaje negro en la narrativa de Quince Duncan⁴⁶, perteneciente en este caso a la comunidad de la costa atlántica costarricense, donde el inglés hablado por el negro de origen antillano es otro pretexto de discriminación etnocéntrica en un país de habla hispana. Es sabido que el binarismo blanco/no blanco deviene función de la polaridad cultura dominante/cultura popular que afecta la jerarquía de estratos lingüísticos en toda sociedad de clases más allá de las diferencias étnicas⁴⁷, por lo que toda valoración de una

44. Sylvia Wynter, “The Eye of the Other: Images of the Black in Spanish Literature”, en Miriam De Costa (ed.), *Blacks in Hispanic Literature* (Port Washington, Nueva York y Londres: Kennicat Press, 1977) p. 16.

45. Sobre el proceso de deculturación y la esclavitud, cf. Manuel Moreno Fraginals, “Aportes culturales y deculturación”, en Idem (ed.), *África en América Latina* (México: UNESCO/Siglo XXI, 1977) p. 14.

46. Quince Duncan, *Una canción de madrugada* (San José de Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1970) p. 60.

47. Sobre el efecto de dicha polaridad en la producción lingüística, cf. Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire* (París: Fayard, 1982) pp. 38-46.

lengua de base étnica oprimida, reivindica la cultura popular si comparte el mismo eje de clase. Una obra como *Canto de sirena* se inserta en esa orientación al convertir en *poiesis* los recursos de lengua y cultura del trabajador rural negro mediante las estrategias discursivas de que dispone, incluyendo la propia técnica de producción no monológica. Y por concurrir en el mismo objetivo con una obra como la de Arguedas, a pesar de las diferencias de género, en la matriz de uno de los más importantes movimientos culturales de reivindicación étnica, propone la confluencia de negrigenismo e indigenismo a través de la aportación liberadora de la voz y la palabra escritas.

LIBRERIA "EL VIRREY"

**ENVIO DE LIBROS PERUANOS AL EXTERIOR
SOLICITE CATALOGOS DEL TEMA DE SU INTERES**

MIGUEL DASSO 141 LIMA 27 PERU