

# La etnoliteratura entre dos mundos imaginados: de las cenizas de la tradición afroperuana a las mieles de la novela

Ricardo Melgar Bao\*

**RESUMEN:** *A partir de una excepcional obra, producto de la tradición afro mestiza del Pacífico sudamericano, los otrora descuidados vínculos entre la antropología y la literatura son rediscutidos; cuentan para tal fin las coordenadas de la oralidad y la escritura, la dialéctica intergeneracional, la identidad étnica y el universo simbólico regional.*

**ABSTRACT:** *From an amazing work produced by the Afro-American culture of the South American Pacific coast, the misunderstood links between anthropology and literature are redefined; through the weaving of the oral and writer histories, the intergenerational dialectic, the ethnic identity and the regional symbolic worldview.*

La etnoliteratura, esa veta que nuestro colega arguediano, Francisco Amezcu, promueve con éxito desde la Escuela Nacional de Antropología e Historia en México, ha vuelto a ganarme para realizar una cala de hondura en un territorio cultural que me es bastante lejano. Tres décadas de distancia de la aproximación etnográfica que realicé al escenario chinchano, espejo y espejismo de mi memoria sobre las tradiciones afro mestizas de la costa peruana, no bastan para garantizar éxito en mi etnografía de lo imaginario en Nazca. Confieso que a tan riesgosa aventura fui inducido por una nativa del lugar y prestigiada antropóloga, Angélica Aranguren, quien me brindó, generosamente, el único ejemplar de *Canto de Sirena*, de Goyo Martínez, que celosamente guardaba en su biblioteca. Pero es necesario aclarar que ella no es responsable de mis excesos y extravíos antropológicos. Del autor sólo conservo amables aunque brumosos recuerdos de encuentros colectivos en el bar limeño "Palermo", vividos, si la memoria no me traiciona, en el curso de la segunda mitad de los años sesenta.

Rememoremos que hasta el último cuarto del siglo xx, la expresión diferencial afro mestiza de la construcción regional de la costa sur peruana, excepto la provincia iqueña de Chíncha, revelaba un perfil de baja visibilidad tanto en la narrativa como en buena parte de los estudios antropológicos peruanos. Así, por ejemplo, en el clásico

\* Centro INAH Morelos.

estudio sobre la región sur del Perú del antropólogo peruano Gabriel Escobar [1967], los referentes culturales afrofromestizos fueron pasados por alto. Esta ausencia se reprodujo igualmente en la valoración demográfica y cultural del sur, realizada por el antropólogo norteamericano Richard P. Shaedel [1967]. Para ambos autores, en el sur peruano las relaciones culturales costa/sierra se explicaban únicamente en función de las relaciones interétnicas indomestizas e indocriollas. En general, la visión reinante sobre lo negro en la antropología social todavía era deudora de enfoques presentistas de corte racial o psicologista de la corriente cultura y personalidad. El mirador antropológico era, pues, poco permeable para entender el universo etnocultural afrofromestizo y su complicada trama entre la tradición y la modernidad en el marco de la diversidad regional y nacional. En 1973, Luis Millones publicaría el primer estudio antropológico de la minoría étnica negra, aunque centrado en el escenario limeño. Planteaba que la minoría negra siguió un camino paralelo al indígena en el proceso de reelaboración de sus creencias religiosas bajo arropamiento cristiano, así como en el de sus distintivas presencias culinarias, dancísticas y musicales. Poco después, la narrativa afrofromestiza de la costa sur, representada por Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez, se abriría un espacio relevante en el escenario nacional. Después de dos décadas de relativo olvido y silencio ha sido reabierto el debate sobre las culturas afrofromestizas, acompañado de una nueva novela, *Malambo*, de Lucía Charún-Illescas [2001]. Por tanto, es inevitable que nuestra lectura de *Canto de sirena* se inscriba en esta línea de revisión de la diferencialidad etnocultural, todavía en proceso de balbuceante desarrollo.

Si bien *Canto de sirena*, del narrador peruano Gregorio Martínez, fue ganadora del premio bienal de novela “José María Arguedas” en 1976, su adscripción a dicho género literario siguió en discusión. Al ser explícitamente configurada a partir del testimonio de don Candelario Navarro —un octogenario poblador afrofromestizo de la costa sur del Perú—, esta obra complicó su caracterización literaria pero también su lectura antropológica. No por casualidad *Canto de sirena* fue filiada como novela y, a contracorriente, como testimonio oral, novela-testimonio; más recientemente, fue calificada como “novela experimental, lúdica y polifónica” por Milagros Caraza [Fernández, 1998:179]. Más que su filiación de género literario, en este texto se presentan algunas expresiones de la cosmovisión afrofromestiza regional en los marcos de esa relación ineludible entre oralidad, escritura e imagen, mediante la complicada lógica de la seducción. Tal lectura se distancia accidentalmente de la secuencia narrativa para reconstituir su visión etnocultural.

El escritor Gregorio Martínez (Nazca, 1942) y su personaje testimoniante, Candelario Navarro (Acarí, 1895), pertenecen al archipiélago etnocultural afrofromestizo de 15 localidades de la semidesértica costa sur peruana: Cañete, Chincha Baja, El Carmen, Guayabo, San Regis, San José, El Ingenio, Palpa, La Banda, Changuillo, Pisco, Ica, Acarí, Sama y Nazca. Gregorio y Candelario guardan entre sí lazos de

parentesco: son primos [*El Comercio*, 13 de septiembre de 1998]. Estos referentes culturales compartidos atenúan sus obvias distancias generacionales, de capital letrado y de posición social. La reseña de la contraportada sostiene que:

Aunque la haya escrito uno solo, Gregorio Martínez, puede decirse que tiene dos autores. El otro la habló, después de vivirla, y se llama Candelario Navarro. La habló y, con la voz que le devuelve, recreada, Martínez, la seguirá hablando [...].

Esta obra se aproxima al perfil de un etnotexto ficcional que juega y experimenta con la oralidad y la escritura del autor y del testimoniante.

En sentido estricto, Candelario no es pura oralidad primaria, y Gregorio no es pura práctica escritural, por lo que este texto narrativo se sitúa en un espacio cultural transfronterizo entre dos vertientes de la oralidad secundaria, debido a sus diversos vínculos con la escritura, en uno de los cuales domina “el molde mental de la oralidad primaria” [Ong, 1999:20]. El móvil y tenor de esta narrativa, más que proponer el rescate de un testimonio afromestizo, apunta a marcar desde tal referente etnocultural una reelaboración experimental de los símbolos y de los flujos diferenciados y cruzados de comunicación intercultural. El cierre de la obra parece trascender a Candelario Navarro y a Gregorio Martínez, al abrir un coro de voces personales y anónimas de filiación intrarregional. En general, a lo largo de toda la obra, la sonorización del cuerpo y del lugar opera de manera recurrente como clave de identidad cultural, convergente a su aromatización y coloración. En clave afromestiza, la costa sur suena, canta, aúlla y se contonea a ritmo de campanas, zorras y sirenas.

La religiosidad afromestiza presente en la novela se expresa como eje recurrente y distintivo tanto en la relación horizontal y de respeto entre el hombre y la naturaleza, como en la bifurcación de género y su complementaridad. Una y otra marcan distancias frente a las ideologías de la modernidad occidental. Ilustremos lo dicho desde la novela. Candelario Navarro, al respecto de su visión cristiana de lo terrestre, animado o inanimado, natural o artificial, dice:

[...] en todo lo que ocurre en el mundo hay una norma, un principio, que a todo, sea animal, piedra, carro, guarango, río, camarón, lagartija, gusano [...] a todo lo volvemos gente, lo tratamos como si fuera cristiano [...] [Martínez, 1985:149].

Candelario, respecto a la bifurcación de género de todo lo existente, dice:

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

camote. Igual sucede con el sol y la luna, uno es el macho y la otra la hembra [...]. Viento también hay hembra y macho [...] [*ibid.*:124].

Y aunque en esta cita no aparece esa clave de sonora sensualidad y movimiento que preside cada acoplamiento y que remarca sutilmente las fronteras entre el juego del placer y el rito de fertilidad, está reiterada en muchos de los pasajes de la novela. Incluso una mirada carnalesca y gozosa preside la relación entre la vida y la muerte:

[...] la Carcancha va a venir a llevarme y seguro que no me van a faltar ganas para revolcarme con ella, así puro hueso que es me la voy a pisar [...]. Candico allá en la otra vida que dicen, va a estar buscando pecadoras para ayuntarse, bien he visto y mirado en la biblia cómo están las pecadoras amontonadas y calatas quemándose en la candela del infierno, de ahí voy a sacarlas yo para gozarlas con ganas y sin medida [*ibid.*:134].

En la visión de Candelario Navarro es recreado el mito cristiano de los orígenes del hombre, que viene de la tradición letrada bíblica. Nuestro personaje sitúa las primeras expresiones de la oralidad entre lo sagrado y lo profano, entre Dios y el recién creado Adán: “[...] cuando Dios le preguntó: ¿a dónde vas?, Adán miró para arriba y como no divisó a nadie contestó: voy a joder, y desde ese momento su vida entera la dedicó a la mortificación [...] [*ibid.*:23].

Candelario pone en cuestión la práctica escritural bíblica y con humor va señalando sus distancias en la medida que contrarían al sentido común, como el encuentro entre Adán y Eva, que no le parece convincente: ¿cómo es eso de que mientras Adán dormía hicieron a Eva y al despertarse no se espantó de verla? Tampoco le convence el origen blanco de toda la especie humana: “se me ocurre que Eva tampoco parió negro, chino, cholo, guineo, ella parió de una sola color, parió tal como era su raza, nosotros somos otra creación” [*ibid.*:24]. El tema de los orígenes reaparece en otros pasajes de la novela como un campo transcultural con una relativa tensión. Así, la referencia más lejana es la esclavitud; nunca cobra visibilidad el África de sus ancestros y prefiere fincar el origen cultural en las milenarias culturas andinas. Su condición de huaquero especializado asume una veta de legitimidad por haber sido apadrinado de joven por Julio C. Tello, el fundador de la arqueología peruana, en su experimentada y sostenida búsqueda de los orígenes culturales andinos, que nuestro personaje siente como propios. La preocupación de Candelario por los textos religiosos revela un referente de identidad que ensancha los límites lingüísticos del castellano y de la tradición letrada porque recupera el quechua. El personaje da cuenta de su entrañable recuerdo de “un librito de rezo en quechua con letras de pergamino que ahora ya no hay, no existe” y que acostumbraba a leer en el colegio de El Molino. Agradece que ahora que le ha dado “por las averiguaciones”, “ya no [sabe] que hacer para conseguirlo” [*ibid.*:45].

A Candelario le parece discutible y reelaborada por los hombres la historia sagrada cristiana, pero además aprovecha para dar sus argumentos y relativizar sus tradiciones escriturales desde su propio campo cultural:

[...] no se explica que siendo Dios tan poderoso tuviera necesidad de que alguien le escribiera lo que quería escribir, ¿acaso no le bastaba con poner el dedo en papel?, ahora que Dios haya escrito en alguna oportunidad sí creo porque quedan muchas señas, ahí está su escritura en las criadillas del carnero, esos que saben descifrar entienden muy bien qué dice [*ibid.*:24].

La oralidad primaria no está reñida con la jerarquía de los saberes cuando despliega un abanico de referentes de sentido que aluden a otra racionalidad, así como a una manera plástica de modelar las identidades. La oralidad, según el perfil del hablante, puede cumplir una función demiúrgica en la manera de nombrar lo que existe, quizá por ello se asemeja a la palabra divina. Por su lado, la escritura moderna, al buscar un sentido unívoco que pauté el pensamiento, configura una identidad a la identidad, razón por la cual Candelario se ve urgido de confrontarse él mismo.

En el universo de la oralidad nuestro personaje es nombrado de distintas maneras: Candelario, Jesucristo, Cándido, Brujo, y en todos se reconoce a pesar de sus papeles diferenciados, sin percibir contradicción ni incoherencia. Pero Candelario necesita saber qué dice el papel acerca de él, qué dice su acta de nacimiento, y su búsqueda es larga y costosa. Finalmente, la ubica y celebra el evento tomando aguardiente de caña y bailando “sambamalató”, una sensual y agitada danza afromestiza asociada con el ciclo de fertilidad. El ritual del canto y del baile permea y anuda los campos de la oralidad y la escritura cuando se trata de identidad individual y/o colectiva. Después de su gozoso regocijo de casi una semana, Candelario reflexiona:

Todo ese trabajo me costó demostrar con papel que era cierto que había nacido el día de La Candelaria, que por eso me pusieron Candelario, y Cornelio por que así también reza ese día, Cornelio de Cuerno, que quiere decir que ese día el Padre Eterno le puso cuernos a San José, porque se le presentó a la Virgen, a María, y la gozó, y de ese goce nació Jesucristo, en diciembre, justo a los once meses, que es el periodo que demoran en gestarse los adivinos, los milagrosos, porque es humano nacer entre los siete y los once meses, quizás esa coincidencia de mi nacimiento con el antojo del Padre Eterno de darse un desahogo con la Virgen María, hizo que yo sea así calenturiento [*ibid.*:147 y s].

En este caso, los nombres asignados y reinterpretados por su portador configuran su modo de anudar su identidad y su destino. En los imaginarios de la costa central y del sur sigue sedimentada esa creencia barroca de que la palabra (hablada y escrita) y el traje hacen al individuo: el parecer es el ser. Como se aprecia, en la construcción de los orígenes, cualquiera que éstos sean, no pueden ser disociados del circuito oralidad/escritura, el cual marca intercambios y convergencias, más que oposiciones.

## ENTRE LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA, EL PESO DE LA IMAGEN

Hay casos en que las novelas no pueden dissociarse de sus imágenes de portada, sobre todo cuando existe una clara e intencionada relación con el título o la trama narrativa, y *Canto de sirena* es uno de ellos. La gravitación de las imágenes sobre la obra no ha escapado a los enfoques de algunos críticos contemporáneos, quienes las han vuelto a situar en el campo de los denominados paratextos, aclarando su función intencional en la significación y recepción de la obra édita.

Para nosotros, el asunto queda ubicado en las lindes de intersección de tres modos de comunicación cultural (oralidad, escritura e imagen). Consideramos que en nuestro texto la sugerente portada exhibe la imagen mitológica recreada a la que metonímicamente alude el título, para refrendar simbólicamente su papel en la narrativa. La sirena, construcción mítica de Occidente, tuvo bajo sus moldes medievales de mujer-pep una fase expansiva acerca de nuestros imaginarios a partir de la colonización [Durand, 1983], incluidas sus reelaboraciones sincréticas asociadas con los manatíes marinos, lacustres y fluviales. Una de ellas es la seductora sirena afromestiza del libro en referencia, la cual destaca en la portada sobre un cálido fondo, entre un color arena y uno tornasol, y debe su creación a la conocida pintora peruana Tilsa Tsuchiya. La sirena como símbolo es polisémica y, aunque aquí privilegiamos el atributo dominante de su canto —condensación de oralidad y melodía—, al mismo tiempo representa lo cálido y lo húmedo, es decir, está significada por los calores del mediodía y lo hídrico de la Luna y del mar. Por último, la sirena significa la extraordinaria y fascinante hibridez de lo femenino, la animalidad de lo bajo y la humanidad de lo alto en su desnudez [Lao, 1995:21-28]. Con su canto e imagen, la sirena abre el juego hedonista del caos.

La sirena peruana constituye una peculiar serie simbólica: agua-música-baile-fiesta. Nuestra fascinante fémina está en el mar, en las lagunas y las cascadas, siempre asociada con las diversas tradiciones musicales nativas. La recordamos en conocidos huaynos como *La Sirena del Titicaca* y muchos otros procedentes del Cusco, Ayacucho y Junín. Los estrechos vínculos de las sirenas con el charango andino cobran presencia desde mediados del siglo XVIII, según lo refrenda la portada de la Catedral Mayor de Puno. Desde otro prisma ayacuchano, las sirenas son los símbolos musicales y festivos por excelencia y encierran la posibilidad del desborde lúdico de lo femenino; así consta en una tabla de Sarhua adquirida por el autor en 1990 y elaborada por ADAPS, un colectivo artesanal sarhuino que no da más señas que sus siglas. En dicha tabla, debajo de las imágenes coloridamente pintadas, sus anónimos autores reseñan su contenido en los siguientes términos:

En las grandes cataratas donde renacen ríos, aguas cristalinas espumosas  
Al pie de los inmensos cerros habitan sirenas

Hermosas mujeres angelicales medio cuerpo de pez  
 Afinan a los instrumentos musicales  
 Arpa, violín, guitarra, mandolina, quena  
 Novicios recurrirán noches para inspirarse nuevas músicas del año  
 Los instrumentistas podrán competir en las fiestas y ganarán con suma facilidad a sus rivales más difíciles con ayuda mágica de Pacha Mama y Apu suyos señores y dioses protectores.

Nuestra lectura de *Canto de sirena* empezó con esta provocadora imagen mitológica, cuyos atributos simbólicos presiden la tensión entre oralidad y escritura, así como la interacción entre mujeres y hombres. La seducción atraviesa desde la imagen, la palabra y la escritura. Por ello, surge la pregunta: ¿es la sirena el símbolo más sonoro, melódico y representativo del campo cultural de la oralidad y, en lo particular, de la oralidad afromestiza? Sí, y el autor aprovecha conscientemente la eficacia simbólica de la sirena en sus diversos planos narrativos.

Al inicio de la novela hay dos párrafos breves y aparentemente insulares mediante los cuales el narrador hace visible su presencia y su modo de significar el desborde femenino. El primero funcionará como una provocativa dedicatoria que más adelante contrariará los desbordes de lo masculino por medio de su personaje central, Candelario Navarro:

En memoria de doña Benita, La Capadora, montaraz y lujuriosa defenestradora de hombrías que ejerció su oficioso escarmiento entre Huarato y Tunga. Cazada a balazos por los gendarmes de Leguía, su cadáver abandonado en el monte fue devorado por los cerdos [*ibid.*:7].

Tal dedicatoria reafirma la excepcionalidad real de la transgresión femenina, al mismo tiempo que su límite y cruenta sanción, acaecida en el mismo escenario regional donde se ambientará la novela. La alusión al régimen de Augusto B. Leguía (1919-1930) parece cumplir la función de significar doblemente el peso de lo real y la potencialidad de lo verosímil en los marcos de la crisis de la cultura oligárquica. El principal tiempo de la trama novelesca es el de las haciendas costeñas y del papel subalterno de los pueblos.

La imagen lujuriosa y depredadora de “doña Benita, La Capadora”, sirena de tierra firme, aparece tenuemente reiterada en la novela para significar un temible espacio de refugio temporal para los transgresores sociales perseguidos por las fuerzas del orden, plagado de pantanos, víboras y “pancoras” [*ibid.*:141]. El propio territorio de la difunta doña Benita, por sus riesgos y atributos, nos sigue revelando la fuerza de lo femenino. En general, el desborde o la desmesura de lo femenino se ha afirmado como una carga de temor y deseo inconfeso en las sociedades patriarcales, el cual debe ser frenado y sancionado. En cambio, en la novela, como en la realidad, los desbordes de lo masculino, particularmente las violaciones cometidas

por los hacendados costeños, fueron amargamente tolerados y quedaron amparados en la impunidad. Con ello es igualmente claro que las autoridades locales se convertían en una extensión política de las haciendas y del poder de sus dueños, aunque don Candelario abre juego a una plebeya y transgresora lógica carnavalesca.

Volviendo a las puertas de acceso que significan la obra, el epígrafe que sirve de preámbulo a la voz de Candelario Navarro y que marca propiamente el despliegue de la narración resulta más ilustrativo que la dedicatoria comentada. El autor resume así el tenor de la novela: “Esto, no es una historia, es un canto: en octubre, mes de los zorros, cantan las sirenas” [*ibid.*:11]. Como el símbolo de los zorros, tan presente en la última novela de José María Arguedas —al representar el seductor juego comunicativo entre las oralidades e identidades costeño-serranas, que oculta y desplaza su sentido sexual femenino condensado en la omnipresente “zorra” chimbotana [Melgar, 2000:60]—, en el caso de *Canto de sirena* cumple un papel cultural parecido, pero que transita de lo femenino a lo masculino. Esto supone la afirmación de que las sirenas, equivalentes simbólicas de las zorras, son desplazadas en la trama narrativa. Algo hay de cierto, aunque el asunto reviste mayor complejidad. En la conclusión de la novela, en particular en el segundo de ocho párrafos insulares que arman el epílogo, la voz colectiva responde al autor sobre la función del canto de sirenas en el mes de los zorros. La creencia popular reza así: “El aullido de las zorras en celo que vagan sin descanso en las noches de octubre no deja escuchar el canto de las sirenas de la mar” [Martínez, 1985:159]. Queda así explícita la relación asimétrica de lo sonoro femenino, cuando el aullido de las zorras que, por la fuerza del instinto, silencia o desplaza al canto humanizado aunque mágico de las sirenas. De los otros siete textos que completan el epílogo sólo el primero revela la voz del narrador, para remarcar a través de una anécdota la primacía de lo local sobre lo nacional. Los restantes manifiestan voces colectivas o personalizadas de la región, abriendo juego a un cierre polifónico con equilibrio de género que se proyecta sobre la tradición y la modernidad.

Entre ese juego de aullidos de zorras y cantos de sirenas se interpone el propio canto de Candelario Navarro, el cual inicia el primer capítulo: “El año 46 que ahora se me hace una bola de ceniza en la garganta, llegué a Coyungo, ¡Coyuuuuungo! como se dice” [*ibid.*:15]. Don Candelario parece insinuarnos que lo bueno se dice cantadito, pero antes lo hacía mejor, como se debe. A lo largo de la novela se podrá apreciar que el canto no viene desde lo femenino, por ello hablamos de una cierta androginia entre paratexto y texto pero también un desplazamiento del sentido en el símbolo narrativo dominante. Por lo anterior, nos preguntamos sin desperdicio: ¿qué será Candelario, zorro o sireno? No más Candelario, es decir, zorro y sireno al mismo tiempo, un personaje bifronte. Candelario canta y aúlla, aúlla y canta. Recordemos que la “lengua está sembrada de metáforas que aluden al tacto” y que cuando cantamos “se nos dilatan las pupilas” y “suben nuestros niveles de



endorfinas" y, por tanto, nuestro tono de vida [Ackerman, 2000:93 y 256]. Candelario también baila, pero como culebra, meneándose y apretando rítmicamente a su pareja para remarcar la fuerza fálica de los bajos fondos. Las mañas zorrunas de Candelario se desplazan en sus oblicuas miradas y sorprendivos acosos a sus gallinas, es decir, a sus objetos de deseo.

Cuando en su juventud nuestro personaje usaba la palabra cantada, parecía que destilaba mieles, lejos estaba su garganta de perder el canto y el aullido con esa bola de ceniza que le llegó con la edad y lo ancló en la soledad de la periferia desértica de Coyungo. Pero el canto seductor de Candelario iba más allá de este poblado y se proyectaba sobre el espacio regional. No por casualidad, afirma que en 1923 tuvo diez mujeres de todos los colores y sabores a las que bien les cumplía sin obviar techo, ollas y vaquita; por fuera tenía otras dos féminas con las que mantenía ocasional y discreto arreglo. Pero dejemos que nuestro zorro/sireno o sireno/zorro explique la fuerza de su canto fuera de su pueblo:

En Nazca saben muy bien cómo he sido, se acuerdan seguramente qué número calzaba, cuál era mi medida, es que yo no he sido como los maltones de aquí que las muchachas ya se están pasando y ellos escondiendo la cara, haciéndose la paja, tirando burra cochina, yo no, yo siempre he andado encendido, listito como una pólvora, pero aquí veo que los muchachos no tienen palabra, les falta desenvoltura, están entumidos como si hiciera frío, yo que ellos aunque sea brinco, le tiro patadas al viento, porque a las mujeres les gusta que les calienten el oído, eso quieren ellas, después de ese calentamiento les llega a la cabeza y entonces es cuando a ellas les entra el disfuerzo [...] [Martínez, 1985:118 y s].

La exitosa palabra cantada de Candelario es traducida por los jóvenes de su entorno como un saber oculto, sagrado, como oración mágica, hasta haber asumido la función de brujo. Algo tiene que ver que los tiempos hayan cambiado y las tradiciones que marcaban la masculinidad se hayan vuelto cenizas. Candelario, refiriéndose a los muchachos, pone en evidencia una distancia generacional. Dice: "[...] vienen donde mí y me dicen, don Candelario, que le pagamos, que enséñenos sus oraciones [...]". Ellos no saben que "las muchachas están que ya no se aguantan con el calor y ellos nada, es que no abren la boca" [ibid.:119].

No hay duda que la ficcionalización narrativa de *Canto de Sirena* tiene mucho que ver con esta visión cultural de la costa surperuana. Las representaciones con las que Gregorio Martínez constituye su novela poseen un significativo grado de verosimilitud de cara a los imaginarios regionales. El humor aldeano de los afro-mestizos está presente en toda la obra, así como ese juego lúdico con las palabras, en las lindes entre lo escrito, lo hablado y lo cantado y/o rimado. Los juegos en torno a una copla de inspiración lorcaniana que acompañan los primeros escarceos adolescentes de Candelario Navarro son elocuentes:

y que ella me llevó al río / creyendo que era mozuelo / pero tenía albedrío / ;  
 y que ella me llevó al río / creyendo que era consuelo / pero tenía trapío / ;  
 y que ella me llevó al nido / creyendo que era cachuelo / pero lo tenía mordido [*ibid.*:97 y s].

Sin lugar a dudas, el pegue de *La casada infiel* (1927) de Federico García Lorca en el Perú coincide con las azarasas y calientes andanzas y contradanzas del joven Cornelio. Hacia 1930, el poeta español ya había reinventando sirenas y morenas, éstas últimas inspiradas durante su paso por el Caribe y sus visitas a Harlem y a la propia Habana.

Si para Candelario Navarro la palabra cantada tiene ese don seductor hacia lo femenino, entonces, nada mejor que la palabra escrita para rememorar y certificar sus conquistas:

comencé a enamorarla con versos y promesas, esas que ella solita me dio cabida y entonces me la llevo para mi cuarto endulzándola [...]. En los Majuelos hoy 28 de noviembre del año en curso y para mayor mérito firmo yo personalmente Cornelio Navarro Arenza de Acari carijo [*ibid.*:61].

Candelario explica el origen y la función del campo escritural en los siguientes términos:

La manía de la escribidera, de llevar apunte, la he tenido desde muchacho, no es que esté disvariando de viejo como alguien dijo al verme aquí, en esta mesa, sentado, con lápiz y cuaderno, anotando y llevando la cuenta de todo lo ocurrido y también de lo que no sucedió en el momento que le tocaba suceder, no por vicio y ociosidad, sino que esa es mi costumbre [...] [*ibid.*:58].

Candelario Navarro filia culturalmente el origen de la práctica escritural que ha realizado desde su juventud. Nos remite a su aprendizaje de la lectura y escritura en la escuela y al magisterio ejercido por don Emilio Barahona, criollo calenturiento que llevaba “registro de sus mañas”, quien le regaló un lápiz para que lo imitara, actividad que asumió con gusto y detalle. “[...] Llevo nota del goce carnal, un apunte minucioso de todas las mujeres que se avienen al entrevero y se acuestan conmigo, de esas todititas están aquí, en este cuaderno [...]” [*ibid.*:59].

El peso hegemónico de la tradición letrada es reconocido por don Candelario pero lo reconcilia con un patrón rítmico y lúdico propio de la oralidad primaria. Afirma: “[...] aunque el papel no tenga boca, es el que habla, más que cualquier pico de oro” [*ibid.*:148]. Comparando el peso de la memoria erótica de Candelario entre la oralidad y la escritura, si bien esta última certifica según el criterio de que el “papelito habla” mejor que la palabra cantada, también evidencia la fragilidad de su existencia, así como su fallida mimesis. La historia de los 11 cuadernos escritos durante su vida tuvieron un azaroso destino: cuatro fueron vueltos cenizas; uno, humo; dos, regalados o prestados; dos, hurtados; uno, hecho polvo. El onceavo sobrevivió a pesar de que

en los tiempos de prestigiado buscador de tepalcates o huacos, algunas páginas fueron usadas como papel de baño por María Gu, una arqueóloga gringa que fue su amante, pero él dice que lo que queda para “muestra basta” [*ibid.*:59 y s]. La descripción del cuerpo femenino en dicho cuaderno apela a una lúdica rima de oralidad primaria: ojona *ona*, lampiña *iña*, calatita *ita*, melones *ones*, pollo *ollo*, aflojó *ojó*, culo *ulo*. De otro lado, los relatos amorios están separados por una reiterada y críptica frase rimada que sugiere humor: *panamí teoto toto*.

Sin embargo, el canto seductor de Candelario a veces no es suficiente, por lo que debe estar acompañado de baile, con ese ritmo propio y sensual de las tradiciones dancísticas afroperuanas. En otro pasaje, Candelario rememora que fue uno de los pocos cultores del Sambamalató, danza otrora muy popular desde los tiempos de la esclavitud negra en las haciendas cañeras, algodoneras y vitivinícolas de la costa peruana. Desde la tradición olvidada, Candelario marca su distancia frente a los bailes de los ahora jóvenes: “[me] parece que estuvieran toreando toro desde lejos”. Él piensa que esto no es así frente a la pareja:

[...] hay que meter rodilla y sujetarla con la mano de acá, de la cintura, para eso está la música, me agarro de ese pretexto y acomodo el cuerpo al cuerpo de ella, después la cadencia hace el resto, poco a poco, con delicadeza, el maito va encontrando su horma [*ibid.*:119].

El poder de la palabra cantada de Candelario era como la miel para las mujeres y su baile de culebra, la tentación rítmica. ¿Cuándo se le hizo la bola de ceniza en la garganta y le apagó la fuerza seductora del canto? ¿Cuándo se le desplomó el movimiento plástico y cadencioso de sus bailes? No sólo la tercera edad le cayó encima a Candelario, también le pesó como plomo el proceso de obsolescencia y transfiguración de ciertas tradiciones afroperuanas y regionales.

A principios de los años setenta, además de la recomposición política, el reordenamiento agrario, la crisis pesquera y los primeros atisbos de una violencia social en desarrollo, Candelario habla desde su longeva edad, develando el tiempo crítico de su fragmentado y ruinoso entorno regional; por ello cierra sus palabras y dice:

Eso fue. Ahora el tiempo se ha ido, ha pasado por encima de nosotros como una mala sombra, y aquí, entre nosotros, ha quedado la roña, la destrucción y la cantaleta del radio que sigue hablando de justicia, de sacrificio [*ibid.*:152].

A pesar de su desencanto, Candelario preanunció a su manera los tiempos de ira que llegaron después. Dice al respecto nuestro zorro/sireno: “[...] lo veo con claridad en el rencor de la gente que pasa en silencio, pateando las piedras, arrastrando pesadamente una decisión que tiene que reventar”. Confundiéndose con la escritura y la propia imaginería del narrador [*ibid.*:153].

## BIBLIOGRAFÍA

**Ackerman, Diane**2000 *Una historia natural de los sentidos*, Barcelona, Anagrama.**Charún-Illescas, Lucía**2001 *Malambo*, Lima, Universidad Nacional Federico Villarreal.**Durand, José**1983 *Ocaso de sirenas esplendor de manatíes*, México, FCE.**Escobar M., Gabriel**1967 *Organización social y cultural del sur del Perú*, México, Instituto Indigenista Interamericano, serie Antropología Social, núm. 7.**Fernández Cozman, Camilo**1998 "Canto de Sirena de Gregorio Martínez: una propuesta de lectura", en *Escritura y pensamiento*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, núm. 1, julio, pp. 179-180.**Lao, Meri**1995 *Las Sirenas. Historia de un símbolo*, México, Ediciones Era / Librería Las Sirenas.**Lévi-Strauss, Claude**1982 *Mitológicas II. De la miel a las cenizas*, México, FCE.**Martínez, Gregorio**1985 *Canto de sirena*, Lima, Mosca Azul Editores.**Melgar Bao, Ricardo**2000 "Escatología en el universo del mal en 'Los Zorros' de Arguedas", en Amezcu, Francisco (coord.), *Arguedas entre la Antropología y la Literatura*, México, Ediciones Taller Abierto, Cuadernos de La Feria, núm.1, pp. 55-70.**Millones Santagadea, Luis**1973 *Minorías étnicas en el Perú*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.**Ong, Walter J.**1999 *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE.**Schaedel, Richard P.**1967 *La demografía y los recursos humanos del sur del Perú*, México, Instituto Indigenista Interamericano, serie Antropología Social, núm. 8.