

## **Crónica de músicos y diablos: una estructura narrativa basada en la transgresión de las formas del discurso hegemónico**

*Crónica de músicos y diablos: a narrative structure based on the transgression of the forms of the hegemonic discourse*

**Fernando Montalvo Yamunaqué**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

fernando.montalvo@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8145-532X>

### **Resumen**

El presente artículo constituye un estudio crítico en torno a *Crónica de músicos y diablos* (1991), célebre novela de Gregorio Martínez, caracterizada por su profunda inspiración histórica y su ameno carácter popular. Nuestra propuesta de lectura consiste, en primer lugar, en la descripción de los rasgos que asocian este relato al carnaval literario y a las transgresiones de la sátira menipea. Desde esta perspectiva, proponemos que, a nivel de la estructura de la novela, la narración evidencia una apropiación paródica de las formas narrativas que construyen el discurso hegemónico desde el punto de vista histórico (la novela épica, la crónica historiográfica, la crónica de viaje y la crónica periodística). Explicaremos que la novela de Martínez busca subvertir este discurso a partir del empleo de la parodia y el humor a fin de exponer sus grietas y falencias, y, al mismo tiempo, desarrollar un punto de vista popular del conflictivo devenir histórico peruano.

**Palabras clave** Carnaval literario, sátira menipea, literatura afroperuana, discurso hegemónico

### **Abstract**

This paper is a critical study about *Crónica de músicos y diablos* (1991), one of Gregorio Martínez's most remarkable novels, characterized by its historical inspiration and its popular trend. First at all the purpose of this research is to identify characteristics that associate the novel with the literary carnival and with the transgressions which are typical of Menippean satire. From this perspective, we propose that in terms of novel structure, the story evidences an appropriation of the narrative forms that construct the hegemonic discourse from the historical point of view (the epic novel, the historiographic chronicle, the travel chronicle, and the journalistic chronicle). We will explain that Martínez's novel pretends to subvert this discourse using parody and humor to expose its cracks and shortcomings and, at the same time, develops a popular point of view about the conflictive Peruvian history.

**Keywords** Literary carnival, Menippean satire, Afro-Peruvian literature, hegemonic discourse

**Fecha de envío:** 25/1/21

**Fecha de aceptación:** 13/4/21

## 1. Introducción: tendencias carnavalescas en *Crónica de músicos y diablos*

Es innegable que *Crónica de músicos y diablos* (a partir de ahora *CMD*) manifiesta un marcado interés por revalorar el aporte de la cultura popular en la historia peruana. En efecto, la narración ha sido configurada a partir de la confrontación entre el orden social hegemónico y los estratos sociales oprimidos y silenciados. Este rasgo hace factible un abordaje analítico de la novela desde la perspectiva del carnaval, tal como lo propone Mijaíl Bajtín (1998), pues, para alcanzar los fines de resistencia y reivindicación social, el relato propone una serie de estrategias basadas en el humor carnavalesco como herramienta discursiva, cuyo fin es desmontar la imagen estereotipada que la cultura oficial ha impuesto a sujetos históricamente marginados, tales como el campesino costeño o el sujeto afroperuano. En un trabajo que publicamos previamente, dimos cuenta precisamente de aquellos rasgos que vinculan a *CMD* con la célebre teoría de Bajtín. Al respecto, afirmamos que son dos las características de la novela que se asocian al carnaval: la risa popular y la tendencia paródica (Montalvo, 2018), a lo cual hoy añadimos el carácter dialógico del relato. Expliquemos brevemente esta relación.

En primer lugar, Bajtín (1998) define la risa carnavalesca como una risa festiva que sobrepasa los límites de lo cómico individual, por lo que no nos encontramos aquí frente al escarnio personalizado, sino ante la carcajada de la plaza pública, en la que todos los sujetos sociales interactúan. En otros términos, la risa carnavalesca es patrimonio de una colectividad y adquiere profundo sentido cuando hablamos de interacciones sociales. En esa misma línea, es conveniente señalar que *CMD* cuenta con una cantidad interesante de personajes cuyo valor supera las fronteras de su individualidad: estos cumplen su verdadero rol al representar a una comunidad —la afroperuana, la andina y al campesino costeño, por ejemplo—, la cual es retratada y reivindicada a partir del humor y la parodia (Montalvo, 2018).

En ese sentido, en la novela nos encontramos con personajes que adquieren valor cuando constituyen un conjunto, tal como ocurre con la familia Guzmán, cuyo viaje los lleva a interactuar con hacendados, comuneros, pueblos distantes, habitantes del casco urbano de la capital peruana, etc.

En segundo lugar, respecto a la parodia y el humor, desde la perspectiva de la teoría carnavalesca, estas no implican una actitud estéril ni superficial: no caen en la risa fácil. Por el contrario, tienen la función de deconstruir identidades socio-culturales marginales con fines de reivindicación (Bajtín, 2018). En ese orden de ideas, Forgues (2005), refiriéndose a la obra de Martínez, sostiene que “el humor y la ironía [...] desempeñan un papel esencial de desmitificación de la realidad concreta, un papel de profanización [sic] de lo sagrado y sacralización de lo profano” (p. 227). En suma, un espíritu crítico y contestatario en clave carnavalesca anima profundamente a la novela.

Finalmente, conviene recordar que, desde el punto de vista del dialogismo, eje central en la teoría de Bajtín (2003), la obra literaria se concibe como un espacio de encuentro y de intercambio dialogante entre la palabra propia y la ajena. La intertextualidad, en ese sentido, juega un rol fundamental en este proceso. Bajo ese contexto teórico, nos interesa señalar que no son pocos los autores que han comentado el carácter intertextual de la novela de Martínez. Márquez (1994) señala, por ejemplo, que esta debe ser leída bajo las claves de la intertextualidad, debido a que el texto manifiesta referencia a la literatura canónica y popular, entre las cuales se genera un proceso de desautorización y reelaboración. A su vez, Alejandra Huespe (2012) hace uso del concepto de ficciones de archivo para describir el empleo que hace el relato de un conjunto de textos relacionados con la crónica histórica en un contexto dialógico marcado por el conflicto de identidades e ideologías divergentes. Podemos afirmar, por lo tanto, la presencia de elementos intertextuales, los cuales constituyen una compleja red de elementos interdependientes que dan sentido al texto.

Consideramos que las tendencias carnavalescas en *CMD* resultan, además de claras, muy interesantes. A partir de este punto, habría que preguntarnos cuáles son las estrategias narrativas específicas que construye la novela, todo en un contexto de conflicto entre cultura popular y discurso hegemónico.

## **2. Sátira menipea y escritura de transgresión**

El sentido de la teoría carnavalesca va más allá del empleo superficial de la parodia y el humor. Por ello, creemos que podemos obtener mejores resultados

si, en nuestro análisis, recurrimos a uno de los conceptos más interesantes que desarrolla Bajtín bajo la lógica del carnaval: el concepto de sátira menipea (Bajtín, 2003). Esta se define como un género caracterizado por una gran capacidad de invención y un espíritu de transgresión de los límites formales y discursivos de la historiografía y la novela épica clásica. Según el pensador ruso, se encuentra “libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de verosimilitud externa”, por lo que “se destaca por una excepcional libertad de invención temática y filosófica” (2003, p. 167). Esta libertad experimental implica una concepción del texto literario como un artefacto cuyos sentidos pueden ser desmontados y cuyas funciones pueden ser resignificadas. En consecuencia, la sátira menipea se caracteriza por una constante experimentación basada en la mezcla de géneros y en un continuo cuestionamiento de verdades universales y hegemónicas.

Resulta revelador que algunos estudios modernos hayan intentado rastrear el influjo de la sátira menipea en la literatura latinoamericana contemporánea. Uno de los más relevantes le pertenece a José Vilahomat (2010a)<sup>1</sup>, quien defiende la tesis de que la influencia de la sátira menipea, en Latinoamérica, ha producido formas novelescas cuestionadoras y de fuerte carácter contradiscursivo a partir de un proceso de hibridación de este género carnalesco con formas modernas como la novela policiaca, la novela histórica, la ciencia ficción, la novela fantástica, la novela neopicaresca, entre otras variantes narrativas. Estos géneros mixtos, por su naturaleza, son denominados como “híbridos”<sup>2</sup> y apuestan por un plurilingüismo narrativo que no se limita solo al cruce de formas novedosas e inusuales, sino que implica procesos paródicos cuyo fin es transformar profundamente las modalidades del género en cuestión con el fin de desmontar discursos hegemónicos.

Proponemos que existen profundas relaciones entre *CMD* y la sátira menipea, particularmente aquella definida como sátira menipea épica. Desde esta perspectiva teórica, podemos abordar el relato de Martínez no solo como una novela que describe conflictos ideológicos desde un punto de vista crítico, sino también como un artefacto literario cuya estructura formal evidencia esta postura y esta crisis de ideas a través de la apropiación creativa y carnalesca de discursos textuales hegemónicos, los cuales absorbe y transforma a partir de una actitud cuestionadora.

¿Cuáles son los rasgos de *CMD* que la asocian al género carnalesco de la sátira menipea épica? En primer lugar, destaquemos que la sátira menipea épica se define por su marcada inclinación por abordar hechos históricos de

gran importancia, los cuales somete a una profunda revisión y a un severo cuestionamiento en un contexto de crisis social (Vilahomat, 2010a). En *CMD* esta tendencia a la descripción historiográfica ha sido muchas veces reconocida por la crítica, debido a las constantes referencias que el relato hace al pasado histórico y a su abierto deseo por discutir las causas de las crisis sociales del país (Carazas, 2011; Carrillo, 2010; Forgues, 2009). En segundo lugar, otro rasgo que define a la sátira menipea épica es su tono descreído y escéptico en torno a las verdades establecidas por el discurso oficial, frente a lo cual expone una actitud paródica y una fantasía liberada como método de cuestionamiento (Vilahomat, 2010a). Sobre este rasgo, debemos decir que, en *CMD*, nos encontramos frente a un narrador que, aunque construye un marco histórico que coincide con el discurso historiográfico oficial, recurre frecuentemente a una imaginación desbordada y fantasiosa (situaciones artificiales y descabelladas) que tiene el fin de poner a prueba las inconsistencias del discurso hegemónico.

Por último, la sátira menipea presenta una inclinación hacia la mezcla de géneros bajo una postura dialógica (Bajtín, 2003; Vilahomat, 2010a). En lo referente a este punto, *CMD* se caracteriza por apropiarse, desde una estructura novelada, de formas textuales asociadas al registro histórico, específicamente la crónica en sus diversas variantes: historiográfica, de viajes y periodística. A ello se le suma una posición paródica del narrador, lo que le otorga una posición privilegiada para transgredir las formas discursivas del discurso histórico oficial. Es precisamente este aspecto el que concentra todo el interés del presente estudio, el cual desarrollaremos a continuación.

### **3. *Crónica de músicos y diablos*: apropiación, parodia y cuestionamiento de las formas narrativas del discurso oficial**

El objetivo de este tercer apartado es explorar cómo la novela articula y mezcla una variedad de modos narrativos hegemónicos, a los cuales somete a mecanismos de parodia. En principio, nos parece que existe una jerarquía a partir de la cual estas formas narrativas se organizan. Bajo este criterio, consideramos que es factible organizar estas formas en dos niveles, los cuales representaremos en la siguiente tabla:

Tabla 1.

## Niveles de organización de las formas narrativas en la novela

Nivel	Función	Formas discursivas recurrentes
1.º nivel Novela épica moderna bajo el influjo de la sátira menipea	Articula la diégesis en un relato ficcional de carácter novelesco	La novela como espacio de contacto, tensión y parodia con diversas formas que sustentan la ideología hegemónica
2.º nivel Relato novelesco en el que predominan las diferentes formas del discurso historiográfico	Vincula el entramado narrativo con el compromiso con la historia remota y contemporánea	Crónica histórica Crónica de viajes Crónica periodística Los paratextos (recortes periodísticos, testimonios, documentos históricos, etc.)

Nota: la tabla describe dos niveles en que se organizan las formas narrativas en la novela y la respectiva función que estas cumplen en la narración.

Elaboración propia.

La organización de las formas narrativas de la novela en dos niveles revela la gran profundidad estructural de *CMD*. El primero de ellos nos permite identificar que el relato ha sido configurado bajo las formas del género mayor de la novela épica moderna, la cual le brinda unidad ficcional a la diégesis. Por otro lado, en el segundo nivel del cuadro, podemos observar otras formas narrativas que vinculan fuertemente a la novela al discurso de temática histórica. El influjo de la menipea se manifiesta en esta tendencia a la mezcla de géneros. Primero, destaca el discurso de la crónica historiográfica, cuyo objeto es referir el pasado remoto situado en la época colonial (la saga de los esclavos y cimarrones, y el relato de la llegada de Pedro Guzmán al Virreinato peruano se inscriben en este tipo discursivo). Segundo, para retratar el pasado reciente de hechos acaecidos en la etapa republicana, la novela se apropia del discurso de la crónica informativa, con la cual se abordan eventos como la masacre de Parcona, fechada hacia la segunda década del siglo XX. La crónica de viajes y los paratextos complementan la alusión a las formas narrativas hegemónicas. La aglutinación de esta diversidad formal apunta

a evidenciar las fracturas del discurso hegemónico haciendo uso de los mismos géneros que sustentan discursivamente el poder.

### 3.1. Primer nivel: novela épica moderna bajo el influjo de la sátira menipea

Consideramos al género novelesco, particularmente la novela épica moderna, como articulador principal del relato. En principio, señalemos que Roland Forgues (2009) sugiere que, en *CMD*, se percibe el tono épico de la diégesis, la cual funde en sus líneas tres “epopeyas que convergen hacia el mismo espacio emblemático de la costa peruana [...] para iniciar la gesta totalizadora de la construcción de un Perú nuevo y moderno” (p. 138). Estas “epopeyas” aluden, en plural, a la gesta que la raza blanca, negra e indígena han llevado a cabo como parte de un proceso social, caracterizado por el continuo enfrentamiento, la segregación y, por supuesto, la fusión cultural. En segundo lugar, otro factor relevante en el relato de carácter épico es la recuperación del pasado originario: se trata de apelar al punto de partida de un proceso histórico que permite explicar el derrotero de la nación peruana. Efectivamente, es propio del género de la épica clásica, según sugiere Bajtín (1989), servirse del pasado épico nacional, para lo cual la tradición cumple el rol de fuente en tanto la surte de imágenes, valores éticos y personajes fundacionales en los cuales se sustenta la comunidad. Es lo que permite, precisamente, instaurar una versión hegemónica legítima para un colectivo social.

Sin embargo, cabe preguntarnos acerca de la naturaleza épica de ese pasado lejano, casi legendario, presente en *CMD*. Debemos decir, al respecto, que nuestra novela se caracteriza por la construcción de un pasado que dista mucho de ser un espacio-tiempo idealizado. La idea épica de valorar positivamente el pasado remoto se cancela en *CMD*, pues este se describe como un momento fundacional (el proceso de colonización del Perú) caracterizado por la ambición por el oro, el cual movilizaba la vida colonial y las relaciones sociales. Este asunto es evidenciado claramente en las primeras líneas de la narración, en tanto se indica que, en los primeros siglos de dominio español, pululaban gentes “atraídas por la tentación del mineral precioso y la servidumbre gratuita de los indios” (Martínez, 1991, p. 24). Se manifiesta, por lo tanto, un punto de vista anclado en la valoración crítica de este pasado, debido a que expone una realidad en crisis a causa del abuso de poder.

De lo dicho se desprende que el estatus del narrador supera la distancia épica del género clásico, despoja ese pasado remoto de su carácter definitivo y lo somete a juicio desde los ojos del presente. Para ilustrar lo anterior, podemos decir que es

revelador que la novela inicie con el arribo de Pedro de Guzmán al Perú y no con otros sucesos que han sido definidos como fundacionales para la historiografía peruana; a saber, el encuentro de Cajamarca entre españoles e incas o el pasado mítico indígena. Se prefiere, en su lugar, un personaje que es irrelevante, poco fundamental y sin trascendencia desde el punto de vista histórico, pues se dice de él que “no tuvo ninguna intención de testimoniar para la historia su extravío” (p. 23). Incluso, el tipo social que representa, el del colono español civilizador, es parodiado a partir de la representación de un individuo ambicioso y oportunista que lo “único digno de merecimiento que llevaba encima suyo el mentado fulano Pedro de Guzmán, hijodalgo español según su decir, era un titularato regio escrito en papel vergueteadó” (p. 21), asunto cuya veracidad es ironizada continuamente por el narrador. No obstante, en él reposa el furioso mestizaje que da forma a nuestra historia, la mezcla de las razas que dan vida al variopinto mosaico de nuestra cultura.

Por otra parte, aunque *CMD* se aleja de la épica clásica debido a su carácter desmitificador del pasado, hereda de ella, en cambio, otro rasgo importante: la tendencia a la totalización. György Lukács (2010) afirma que la novela es “la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, pero que aún busca la totalidad” (p. 51). Creemos que esta aspiración a la totalidad se manifiesta, en nuestra novela de interés, a partir de la configuración del narrador. Es notable observar que todo el discurso narrativo de *CMD* se sustenta en la instauración de un narrador extradieгético/heterodieгético. El proceso de la enunciación, en ese contexto, surge en un tiempo indeterminado o, como sostiene Gérard Genette (1989) para este tipo de narrador, desde “un momento único y sin progresión” (p. 279). Ello sugiere un registro totalizador capaz de representar un devenir histórico amplio que puede abarcar incluso siglos, pues, ciertamente, *CMD* traza un relato que inicia en el siglo XVI y culmina a mediados del siglo XX.

En ese sentido, el narrador lo absorbe todo, tanto las voces del poder hegemónico como aquellas que representan la postura disidente. Asume así una postura omnisciente que le permite dar cuenta de cada una de las posturas sociales, culturales e ideológicas de los personajes que pueblan su novela. Por ejemplo, en algunos pasajes asume la voz colonizadora o de poder: “Así, suficientes y llenos de soberbia, se habían vuelto los esclavos que antes doblaban el lomo calladamente” (Martínez, 1991, p. 89); en otras ocasiones, la voz narrativa encarna la postura descreída y rebelde de sus personajes republicanos: “Bartola Avilés Chacaltana



iba a decir algo sobre el gobierno y la beneficencia pública, pero prefirió tragarse las palabras y dejar que los crédulos se sacaran las uñas de los pies al tropezar con las piedras del camino, para que así, a golpes, aprendieran a distinguir el grano de la paja” (p. 130). Y, en otras tantas escenas, se articulan ambas perspectivas, la subalterna y de poder, desencadenando la parodia. Añadamos que el narrador extradiegético/heterodiegético, debido a su carácter de conocedor omnisciente de los eventos narrativos del discurso, está relacionado con lo que Vihalomat (2010b) define, para la sátira menipea épica latinoamericana, como “la configuración de una visión totalizadora” (p. 6).

### **3.2. Segundo nivel: las crónicas o el compromiso con la historia**

La totalidad a la que aspira *CMD* se proyecta también en sus características estructurales. Se trata de la apropiación y combinación de formas heterogéneas que juegan un rol fundamental en la narración, pues se basa en la reproducción de formas propias del discurso oficial o hegemónico con fines paródicos y en clave de humor. Sostenemos que la novela de Martínez insiste, sobre todo, en tender nexos intertextuales con diversas formas discursivas asociadas al registro histórico hegemónico en sus diferentes vertientes: crónica histórica, crónica periodística, relato de viajes y paratextos históricos.

#### **3.2.1. La crónica historiográfica**

Resulta interesante mencionar algunas de las marcas discursivas de la crónica historiográfica en la novela. En primer lugar, destaca el sugestivo título del texto, *CMD*, el cual liga dialógicamente el discurso novelesco a la práctica letrada. Sus formas narrativas de representación de la realidad provienen, por lo tanto, de la esfera de la cultura oficial. Se apela, por ejemplo, al empleo de cultismos, así como un léxico y una dicción arcaizantes, lo que nos recuerda los usos lingüísticos propios de la crónica de los primeros siglos coloniales. Se trata de una estrategia que permite recrear una atmósfera de crónica añeja que infunde al relato una conexión temporal con el pasado. Estos recursos lingüísticos son empleados con más frecuencia en los pasajes que aluden al pasado colonial. Ejemplo de ello son las siguientes expresiones, algunas en desuso: “fediendo cañifos” (Martínez, 1991, p. 21), “sin pararse en mientes” (p. 21), “alcanzar la orilla de la mar oceána” (p. 130)<sup>3</sup>, “fuido de la hacienda” (p. 66), “sucedió que el día de nuestra señora de Santa Ana” (p. 66), etc.<sup>4</sup>.

Sin embargo, esta es solo la epidermis de la estrategia implementada por el narrador. Para completar nuestro estudio, podemos apelar a algunas ideas esbozadas por Beatriz Aracil Varón, quien, en un análisis de la configuración de la imagen de Hernán Cortés en las crónicas de la conquista, sostiene que hay ciertos elementos característicos del discurso historiográfico de la época. Indica, por ejemplo, que la crónica se constituyó como herramienta utilizada en la construcción de la imagen de América, es decir, fue espacio discursivo para la “invención” del continente, a partir de una mirada hegemónica y la mitificación de la gesta conquistadora, momento fundacional de nuestra historia (Aracil Varón, 2009). Es decir, la invención de América, la mitificación del Descubrimiento y la Conquista, y la postura hegemónica del discurso oficial respecto a otras representaciones nativas son rasgos propios de este género.

La novela de Martínez, basada en un proyecto de revisión histórica que incluye un diálogo con este momento fundacional, se sustenta en un movimiento discursivo precisamente contrario al determinado para las formas clásicas del género mencionado. En primer lugar, se percibe en sus páginas, tal como hemos visto en el apartado anterior, una mirada desmitificadora respecto de la etapa colonial del país. En efecto, al observar detenidamente la figura de Pedro de Guzmán, notamos que se configura como el arquetipo paródico del colonizador español. La gesta de Guzmán se distancia de la figura heroica y civilizadora que Cortés y otros conquistadores europeos trataron de construir sobre sí mismos, pues, en contraste con los rasgos de nobleza, heroicidad y religiosidad que caracterizan al conquistador idealizado de las crónicas, Pedro de Guzmán destaca, sobre todo, por su sola pretensión de enriquecerse a toda costa, en un contexto de servilismo indígena y esclavitud africana.

Por otra parte, además de la inversión del idealizado pasado fundacional, la novela destaca por un aspecto que le permite un contraste con las formas historiográficas del periodo de la Conquista y la Colonia: si la crónica antigua tenía por fin la invención de un continente nuevo desde una mirada occidental y desde una actitud monologante, valga decir, desde una perspectiva hegemónica del cronista sobre el espacio dominado, la novela de Martínez busca invertir estos mecanismos discursivos reconstruyendo el pasado desde la perspectiva del sujeto subalterno (campesinos y esclavos), lo que produce el consiguiente resquebrajamiento de la hegemonía de la historia oficial. La historia de los Guzmán, familia de raigambre afroperuana, y la saga de los esclavos y cimarrones dan cuenta de ello.

### 3.2.2. La crónica informativa o periodística

Definitivamente, es en el capítulo denominado “Parcona” en el que mejor se evidencia una tensión en las alusiones al discurso periodístico, pues este versa en torno a eventos históricos ocurridos en 1924, en los que predominó una gran represión estatal de parte de los hacendados de Ica a causa de las protestas que comuneros y peones organizaron en defensa de sus derechos laborales. Muchos diarios aliados del gobierno justificaron esta masacre calificando a los protestantes como subversivos, amotinados y saqueadores que tenían el objetivo de conspirar contra el expresidente Leguía. Se ofrecía, así, una imagen unidimensional de la protesta, la cual se basaba en la representación de los parconenses como criminales que desestabilizaban el orden del Estado. La narración novelesca, en contraparte, intenta brindar una imagen reivindicadora que sature las fisuras dejadas por el registro oficial de la historia. Para lograrlo, hace uso de los mismos códigos de la crónica informativa o periodística.

Por un lado, la novela evidencia un claro interés documental. Este se manifiesta en la reconstrucción de cierto hilo cronológico en el que abundan la datación de fechas, la determinación de lugares, la indicación de horas específicas del día en que ocurren ciertos eventos, así como la presentación de personajes históricos, a modo de exacto registro de los hechos. Algunos pasajes ejemplificadores narran como sigue: “A las dos de la tarde del día lunes 18 de febrero de 1924 [...] entré al caserío de Parcona, con el auto Studebaker adelante, la caravana de vehículos repletos de gente y guardias armados” (Martínez, 1991, p. 112).

Por otra parte, señalemos que la narración no busca parodiar el discurso de la crónica periodística, tal como ocurre con la crónica histórica, sino hacer uso de ella para emitir una voz de protesta. Así, se busca confrontarla con el discurso oficial, el cual, desde tribunas como el diario *La Voz de Ica*<sup>5</sup>, descalificó el enfrentamiento de Parcona afirmando que los comuneros iqueños eran los autores principales de la tragedia. La distancia paródica, en ese sentido, es mayor que el aplicado en la crónica historiográfica, lo que revela que la novela se acerca o aleja del tratamiento paródico de los géneros o formas discursivas hegemónicas según sus propios fines. En este caso, el género periodístico es vehículo de protesta y, como tal, conserva sus principios discursivos.

La narración, en ese orden de cosas, apuesta por construir un contexto de lucha y tensión social apelando a la reconstrucción de personajes históricos perfectamente documentados por el discurso oficial, pero que, en la novela, son

retratados desde la perspectiva de la protesta popular. Por ejemplo, se emplea un lenguaje descarnado y crítico para describir a los sujetos de poder: “Aun cuando andaba armado, Temístocles Rocha<sup>6</sup> jamás cometía un atropello él solo. Siempre tomaba la precaución de presentarse bien acompañado, rodeado de los matones que los ricos ponían a su disposición” (Martínez, 1991, p. 101). En cambio, se enaltece a los que lucharon por la causa de los comuneros. Sin embargo, el relato, incluso en su afán documental, apela a las virtudes de la ficción para acceder a una dimensión hasta entonces oculta por el discurso oficial, la cual consiste en presentar al lector aquello que los personajes esconden en sus pensamientos, las emociones tensionales que los caracterizan, sus valores escondidos, etc. De este modo, se enriquece la descripción de los protagonistas de tales hechos, quienes ahora son descritos como colectivo y como seres humanos, en detrimento de la representación unidimensional que les asignó el discurso de poder en sus construcciones periodísticas.

### 3.2.3. La crónica o libro de viajes

Un tercer recurso de la narración lo constituye la crónica o libro de viajes. El viaje de la familia Guzmán hacia Lima constituye uno de los temas más interesantes de la narración. Por ello, es interesante mencionar que, en la novela, se realizan sugerentes alusiones a Felipe Guamán Poma de Ayala, el cronista y caminante, y Alonso Carrió de la Vandra, Concolorcorvo, de quien el narrador afirma era “el divino postillón que recorría a lomo de mula la América entera” (p. 243). La familia Guzmán es comparada a este último gran viajero. Las referencias son algo más que curiosas menciones: nos ofrecen algunas pistas de lectura.

No perdamos de vista, por ejemplo, la apropiación que hizo Guamán Poma de la crónica como género para construir, desde la visión de los vencidos, su carta de protesta y de denuncia dirigida al rey Felipe III ante la violencia e injusticia que desató la conquista española. Por otro parte, Concolorcorvo practicó el género de viajes en el marco cultural de la Ilustración. En ese sentido, no deja de llamar nuestra atención que el viaje realizado por los Guzmán guarda cierto parentesco con ambos autores: por un lado, pone en la mira una reivindicación de la experiencia de lo popular y, por el otro, ofrece un cuadro pintoresco, pero con interesantes detalles de los puntos recorridos por los personajes: origen del nombre de cada lugar, relatos populares asociados, población, flora y fauna. Es decir, hay cierta inclinación por el discurso expositivo e ilustrador.

Ciertos pasajes de la travesía de los Guzmán llaman poderosamente la atención por su afán descriptivo de la flora y la fauna, sin dejar de lado la picardía y el humor. Las siguientes líneas, que grafican la inhóspita y peligrosa geografía de parajes intransitados de la costa peruana de Ica hacia Lima, nos dan una idea del asunto:

Bordearon los espinales de Uzaca, ese paraje de naturaleza hostil como la propia sequedad [...] La maraña espinuda de los uñegatos con flores de candela y garras en cruz era un ensartadero feroz donde encontraban el fin de sus días pájaros malagüeros, rapaces nocturnas, cabezas voladoras. [...] A cada paso esperaba al acecho la lucacha, esa araña culona, roja y negra, con aspecto inconfundible de putaza redomada, cuya picadura misteriosa retorció a las personas sin misericordia y la dejaba convertida en un irremediable nudo humano de tormentosa agonía (p. 139).

Tenemos ante nosotros una especie de tratado de historia natural, pero de carácter popular, en el que se da cuenta de la vida animal y vegetal que pueblan la geografía remota del Perú. Pablo Boetsch (2006) afirma que los libros de viaje, hacia el siglo XVIII y XIX, tenían la pretensión de construir una historia natural de América como parte de un fin racionalista emanado de la Ilustración. Esto tenía como fin “la clasificación, la organización de todos los fenómenos naturales, que se manifestaban en la caótica eclosión de la fauna y vegetación tropical en un sistema organizado” (Boetsch, 2006, p. 51). En ese orden de cosas, *CMD* se mueve bajo parámetros semejantes: busca reconstruir un espacio peruano desde un registro en el que predomina la mirada de lo popular. Esta relación informativa que nos proporciona la narración del viaje está bañada de datos verídicos, así como de creencias y miedos populares, todo expresado en un lenguaje que se acerca al habla del pueblo.

Veamos ahora otros aspectos. Quisiéramos resaltar algunas características de los capítulos “Arena natura” y “Mar oceana”, los cuales se encuentran relacionados con los libros de viajes y de exploración. En ambos capítulos, el recorrido de los Guzmán se realiza por espacios geográficos despoblados que no cuentan con caminos trazados que faciliten el tránsito de los viajeros. En muchos casos, son los mismos Guzmán quienes se encargan de abrir trecho en el suelo virgen: “Al día siguiente llegaron a una llanura tan pulida y lisa que les daba verdadera lástima estropear con el paso triscado de las acémilas ese suelo dichoso que parecía una loza de convite” (Martínez, 1991, p. 140). De algún modo, los Guzmán redescubren el espacio peruano, siempre con una mirada mágica y popular. Así, en su

tránsito, tras encontrar a la mítica Piedra Gorda, se describen sus pensamientos: “Se decía que nunca jamás nadie la había visto quieta y que si alguien llegaba a sorprenderla detenida, entonces con el solo calor de la mirada la piedra iba a partirse en dos” (p. 135).

Esta alusión al componente maravilloso en la descripción topográfica nos recuerda, en cierta medida, a las antiguas voces de las crónicas de viaje del periodo la Conquista. Es interesante, en ese orden de cosas, que el título del capítulo “Mar oceána”—tal como se encuentra en la novela, es decir, en femenino—refiera a un uso de la lengua muy antiguo y común en los documentos y crónicas del descubrimiento. La narración misma ofrece algunas reminiscencias de este tipo de gestas. Por ejemplo, se encarga de señalar que la familia iba a “internarse en la sequedad de los médanos para atravesar el desierto, tal como lo había hecho antes, pero al revés, el mentado hijodalgo español Pedro de Guzmán”. Esto es significativo. Recordemos que Pedro de Guzmán constituye “arquetipo de conquistador que emprende un viaje en busca de la riqueza que no heredó de España” (Huespe, 2012, p. 38), de modo que su empresa colonizadora encarna el proceso, bélico e ideológico, de apropiación del espacio americano por parte de Imperio español. De modo semejante, la familia Guzmán, ya amestizada en el remolino de tres generaciones, aparentaba haber emprendido una gesta bélica, pero por la conquista de un derecho supuestamente prometido por el gobierno.

Tengamos en cuenta que la apropiación de la geografía americana por parte de la gesta conquistadora española también libró sus batallas desde el espacio discursivo de la relaciones y crónicas de la época. Al respecto de este tipo de documentos, Valeria Añón (2014) afirma que, desde su mirada imperial, las crónicas de viajes de la Conquista ponen “en escena la inscripción del conocimiento sobre el otro como forma de apropiación” (p. 22). En oposición, los Guzmán, al realizar un viaje “pero al revés” del emprendido por su antepasado lejano, ponen en marcha un proceso de redescubrimiento del territorio perdido en la Conquista, el cual luego es recuperado/reapropiado desde la mirada de lo popular.

### **3.2.4. Los paratextos de la novela: funciones y sentidos**

Hemos ubicado, en este apartado, a los paratextos desplegados en *CMD*. Estos se encuentran distribuidos tanto al inicio como al final de la novela. Su organización tipológica corresponde a tres tipos bien definidos: dedicatoria, prólogo y epílogo. Para su construcción, el autor hace empleo de diversos documentos de carácter

historiográfico. Esta la razón por la que los hemos incluido en el segundo nivel estructural: nos encontramos frente a referencias textuales que enlazan el entramado narrativo con la preocupación por las formas en las que se construye el discurso hegemónico de la historia.

Hablando de modo estricto, los paratextos no pertenecen a la diégesis misma de *CMD*; es decir, no interfieren en el desarrollo de los eventos o sucesos en lo que se involucran los personajes. Su importancia no radica en su influencia en la continuidad de la trama, sino en los sentidos que se generan cuando el relato novelesco entra en contacto con sus numerosas referencias paratextuales. Gérard Genette (2001), en su libro titulado *Umbrales*, considera que los paratextos se ubican en una “Zona indecisa’ entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)” (p. 8). La capacidad para encontrarse entre ambos espacios de la novela (afuera como adentro) dota al paratexto de cualidades significativas. Desde esta perspectiva, consideramos que son tres las funciones que cumplen los paratextos en la novela: a) función de dedicatoria y homenaje; b) compromiso con la historia; y c) función pragmática o transacción entre el discurso novelesco y el lector.

En cuanto a la primera función, una de las dedicatorias que más llaman nuestra atención versa como sigue: “En homenaje a doña Manuela Escate, mujer brava que siempre estuvo al frente de los suyos en las luchas populares de Ica” (Martínez, 1991, p. 9). Esta referencia tiene carácter documental e historiográfico: se trata de una líder campesina que participó en las protestas de Parcona de 1924. En ese contexto, la dedicatoria evidencia la posición del autor respecto a ese conflicto: es su abierto respaldo a la posición a los campesinos, a quienes reconoce su valor y, además, lega su obra. Esta mención adquiere relevancia debido a que, en el entramado narrativo, Manuela Escate es uno de los personajes ficcionalizados que tiene presencia activa en la narración. La dedicatoria, por lo tanto, entra en contacto con la diégesis a partir de la valoración que el narrador ejerce sobre este personaje histórico.

Este rasgo se enlaza con la segunda función de los paratextos: expresar el compromiso que la novela asume con el debate en torno a la historia como registro de la realidad social fáctica. En este caso, tanto el “Prólogo” como el “Epílogo” cumplen estas funciones, dado que están contruidos sobre la base de documentos y archivos historiográficos oficiales, y testimonios orales de campesinos oprimidos y marginados. En efecto, tanto “Prólogo” como “Epílogo” sirven de espacio de intercambio para la voz del discurso hegemónico y la voz del sujeto subordinado.

Se genera así un proceso altamente dialogístico en el que se intercalan, por ejemplo, documentos oficiales del Virreinato o del *Mercurio Peruano* con el testimonio de campesinos partícipes de protestas populares, esto último en el siglo XX. El diálogo adquiere un sentido bastante panorámico, en tanto vincula etapas distintas de la historiografía peruana.

Veamos un caso. En el “Prólogo”, se presenta la siguiente ordenanza real recogida del Archivo de la Nación: “yo, don Carlos por la gracia de Dios uno y trino, rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, [...], os concedo poder y autoridad para ajusticiar al decimista José María Legario” (Martínez, 1991, p. 17). Se evidencia una lucha de poderes entre el rey, quien luce su amplia potestad sobre sus posesiones terrenas, y un decimista contrario al régimen virreinal. En el “Epílogo”, por otro lado, se recoge el siguiente testimonio de Juan Pévez, líder de las protestas de Parcona: “Fue en forma de tenaza: un grupo [de policías] entró por el centro del pueblo, otro por el norte, y el otro por lado del sur, lanzando sus ametralladoras contra el poblado” (p. 271).

Tanto documentos oficiales como discursos disidentes enriquecen la trama narrativa, pues ofrecen al lector documentación fidedigna con el objeto de recrear un contexto sociopolítico que da cuenta de una realidad social conflictiva. Queda claro que la selección de los paratextos se inclina por exponer una situación de opresión hacia el afrodescendiente esclavizado y el campesino. En consecuencia, el conjunto paratextual nos desvela que el discurso novelesco manifiesta la intención de leer la historia desde una perspectiva a favor de los sectores marginados del país. Es decir, de algún modo, los paratextos inducen al lector a que siga cierta ruta de interpretación. Genette (1989) afirma, en este mismo sentido, que este tipo de elementos discursivos “puede dar a conocer una intención o interpretación autoral y/o editorial” (p. 11). Esto quiere decir que, en ocasiones, el paratexto puede ofrecer indicaciones precisas sobre el modo en que, de acuerdo con el autor, la lectura debe de ser abordada.

#### 4. Conclusiones

En conclusión, hemos demostrado que *CMD* es una novela con claros rasgos carnavalescos debido a su tendencia a la risa popular, la construcción de personajes representativos de una colectividad y su espíritu dialógico. A su vez, al profundizar en estas relaciones, dimos cuenta de que la novela puede ser clasificada como un ejemplo de lo que Vilahomat ha definido como sátira menipea épica, gracias a



su interés histórico, su actitud de cuestionamiento en torno al discurso hegemónico y a su apuesta por la mezcla de formas narrativas diversas.

Bajo esta línea de análisis, señalamos, en primer término, que el texto se configura como una novela épica moderna, debido a su recuperación de un pasado hegemónico, pero con la impronta de que la legitimidad de este pasado es cuestionada continuamente. En segundo término, otro rasgo distintivo del relato, asociado al género de la épica moderna, es su aspiración a la totalidad, la cual se evidencia en los mecanismos con que la novela se apropia y parodia, en clave de humor popular, de formas narrativas hegemónicas, particularmente aquellas pertenecientes al discurso de carácter historiográfico. De este modo, *CMD* busca elaborar una representación amplia de la historia y sociedad peruanas a partir de un contraste entre cultura oficial y cultura popular.

En ese sentido, desde un punto de vista carnavalesco, se parodian figuras sociales como las del conquistador español y hechos históricos como los viajes de descubrimiento, todo a partir de un uso carnavalizado de las formas propias de la crónica histórica y la crónica de viajes. El discurso periodístico también es referido en la novela, esta vez para reconstruir hechos sociales marcados por el abuso del poder y la segregación social. La novela completará así un relato histórico a partir de la voz de los marginados. Por último, revisamos que otra de las estrategias de *CMD* consiste en el uso inteligente de paratextos históricos, a partir de los cuales se ofrecen documentos oficiales y testimonios populares que describen la histórica confrontación entre discurso hegemónico y cultura popular. Esta interacción de fuentes induce al lector a abordar la novela desde el punto de vista del cuestionamiento de la historia.

De lo dicho, podemos afirmar que la novela satura la narración con continuas alusiones a las formas del discurso oficial, lo que constituye casi una exclamación, una alerta sobre las fracturas que caracterizan a este discurso. Ello, sumado al hecho de que *CMD* somete estos modos narrativos a operaciones de parodia y carnavalización, pone en evidencia una realidad sociocultural resquebrajada y en crisis sobre la que el texto literario pretende pronunciarse.

## Notas

- 1 Vilahomat afirma que la tendencia de la menipea en Latinoamérica puede rastrearse desde los años 70. Obras significativas que ilustran esta inclinación narrativa las constituyen *Cocuyo* (1990) de Severo Sarduy, *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, entre otras.

- 2 Resaltan la sátira de tipo histriónico, la de tipo épico y la de tipo distópico. Este proceso implica la apropiación de formas novelescas provenientes de sociedades posindustrializadas que, en un contexto de intensa globalización, ha caído en crisis a causa del fracaso de la modernización de sus países. Esta apropiación suele ocurrir desde la memoria de los oprimidos, por lo que se realiza bajo una postura crítica y paródica desde la cual se negocian espacios de representación en una modernidad “cultural *in absentia* de una modernización socioeconómica” (Vilahomat, 2010a, párr. 13).
- 3 Alude al título que los Reyes Católicos otorgaron a Cristóbal Colón, Almirante de la Mar Océana, como reconocimiento por el descubrimiento de América.
- 4 Era de uso corriente entre cronistas marcar las fechas de su relación haciendo uso del santoral católico, pues a cada santo le corresponde un día del calendario.
- 5 Importante diario de la región. Estuvo en actividad desde 1918 hasta agosto de 2015. Su labor ha sido reconocida por la Biblioteca Nacional del Perú. *CMD* recupera varios de sus artículos para retratar la postura del discurso oficial en los eventos de Parcona.
- 6 Hacendado y senador por Ica durante el gobierno de Odría. Es célebre la leyenda urbana según la cual Temístocles Rocha inventó la variedad de pisco llamada Mosto Verde, asunto que la novela aprovecha para resaltar los rasgos oportunistas de este personaje.

### **Contribución del autor**

Fernando Montalvo Yamunaqué ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del presente artículo.

### **Fuente de financiamiento**

La investigación es autofinanciada.

### **Conflictos de interés**

Ninguno.

### **Trayectoria académica**

Fernando Montalvo Yamunaqué es bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha culminado sus estudios de Maestría en Lengua y Literatura en la misma casa de estudios. Se ha desempeñado como corrector

de textos académicos y como docente a nivel universitario. Sus investigaciones han sido publicadas en diversas revistas académicas del medio. Se dedica a la enseñanza en el Área de Lenguaje y en la Dirección de Prospección Académica de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

### Referencias bibliográficas

- Añón, V. (2014). Narrativas de viaje y espacialidad en crónicas de la conquista de América. Apuntes comparativos para una discusión. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43, 13-31. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/47164>
- Aracil, B. (2009). Hernán Cortés y sus cronistas: la última conquista del héroe. *Atenea*, (499), 61-76. [https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n499/art\\_04.pdf](https://scielo.conicyt.cl/pdf/atenea/n499/art_04.pdf)
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski* (2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Boetsch, P. (2003). La literatura de viajes y la mirada antropológica. *Boletín de Literatura Comparada*, 28-30, 49-62. <https://bdigital.uncu.edu.ar/5094>
- Carazas, M. (2011). *Estudios afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Centro de Desarrollo Étnico.
- Carrillo, D. (2010). *Novelar es una travesía. Crónica de músicos y diablos o la gesta del migrante*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. [https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/435/Carrillo\\_jd.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/435/Carrillo_jd.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Forgues, R. (2005). Gregorio Martínez: el espejo en que Narciso se mira y no se reconoce —acerca de *Biblia de Guarango* y *Libro de los espejos*—. *Escritura y Pensamiento*, 8(17), 223-239.
- Forgues, R. (2009). *Gregorio Martínez, danzante de tijera*. Editorial San Marcos.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Siglo XXI Editores.
- Huespe, A. (2012). Gregorio Martínez, cronista de otra historia. *Literatura y Lin-*

- güística*, (26), 135-142. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58112012000200009](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112012000200009) Lukács, G. (2010) *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Ediciones Godot.
- Márquez, I. (1994). *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez: Desautorización del canon y metáfora de la escritura. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, (1), 53-59.
- Martínez, G. (1991). *Crónica de músicos y diablos*. Peisa.
- Montalvo, F. (2018). La risa y la parodia como estrategias discursivas de reivindicación en *Crónica de músicos y diablos*: una aproximación desde la teoría del carnaval de Bajtín. *D'Palenque. Literatura y Afrodescendencia*, (3), 35-47. <http://dpalenque.com.pe/wp-content/uploads/2019/09/DPalenque-N%C2%B0-3-Montalvo.pdf>
- Vilahomat, J. R. (2010a). Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana y latinoamericana actual. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (44). <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/satirahi.html>
- Vilahomat, J. R. (2010b). Sátira menipea en trayecto: la literatura latinoamericana actual vuelve a sus orígenes. *Pterodáctilo. Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, (9). [https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22880/Pterodactilo9\\_Critica\\_Vilahomat.pdf?sequence=9&isAllowed=y](https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/22880/Pterodactilo9_Critica_Vilahomat.pdf?sequence=9&isAllowed=y)