

_____ (1996). Afronegrismos en la cocina peruana. En Rosario Olivas (Comp.). *Cultura, identidad y cocina en el Perú* (pp. 177-188). Lima: Escuela Profesional de Turismo y Hotelería – Universidad San Martín de Porres.

SANTA CRUZ, Nicomedes (1964). *Cumana*. Lima: Librería-Editorial Juan Mejía Baca.

_____ (1966). *Décimas*. Lima: Librería Studium.

_____ (1971). *Décimas y poemas. Antología*. Lima: Campodónico Ediciones.

_____ (23 de noviembre de 1974). Glosario de afronegrismos, en *La Crónica*, 3.

_____ (25 de julio de 1977). Glosario de afronegrismos, en *El Comercio*, 2.

SANTOS ROVIRA, José María (2015). Nuevos datos sobre la herencia africana del español caribeño. Estudios de campo en República Dominicana, en *Anuario de Letras, Lingüística y Filología* III (2), 237-271.

SESSAREGO, Sandro (2015). *Afro-Peruvian Spanish: Spanish slavery and the legacy*

of Spanish Creoles. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company.

SOJO, Juan Pablo (1959). Material para un glosario de afronegrismos de Venezuela, en *El Estado Miranda. Su tierra y sus hombres* (pp. 355-369). Caracas: Ediciones del Banco Miranda.

TENORIO REQUEJO, Néstor (Compilador) (2006). *El grupo Narración en la literatura peruana contemporánea*. Lima: Arteidea Editores.

TRIANA Y ANTORVEZA, Humberto (1997). *Léxico documentado para la historia del negro en América (Siglos XV-XIX). Tomo I: Estudio preliminar*. Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, Biblioteca "Ezequiel Uricoechea" 12.

VELÁSQUEZ BENITES, Orlando (2003). *Cultura afroperuana en la costa norte*. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.

VÁSQUEZ, Chalena (2013). ¿Manyas? - Presencia africana en el Perú. En *Presencia y persistencia. Paradigmas culturales de los afrodescendientes* (pp. 21-33). Lima: Centro de Desarrollo Étnico.

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

FERNANDO MONTALVO YAMUNAKÉ

En el presente artículo, plantearemos algunas ideas básicas presentes en la novela *Crónica de músicos y diablos*¹, libro escrito por Gregorio Martínez. Nuestro objetivo es iluminar la lectura sobre la base de los principios teóricos de la carnavalización planteados por el crítico ruso Mijaíl Bajtín. Creemos que la novela evidencia referentes de carácter carnalesco en su configuración, los cuales se manifiestan bajo una inteligente estrategia discursiva basada en la risa y la parodia, cuyo objetivo es reivindicar la negritud y cuestionar el orden establecido.

Aunque la crítica se ha percatado del importante rol del humor en la obra de Martínez -y particularmente en la novela en cuestión-, poco se ha hecho para asumir su estudio con las herramientas hermenéuticas adecuadas, lo que ha generado que el abordaje de este importante tópico sea, casi siempre, superficial. De acuerdo con nuestra propuesta de trabajo, un análisis de la risa bajo un marco teórico riguroso hace posible rastrear una estrategia novelística que se proyecta en diversas dimensiones configuradas en la novela, las cuales alcanzan la construcción de los personajes, el diseño de los espacios públicos, la interacción tensional entre sujetos sociales antagonistas y el rol del lector en la recepción del discurso literario. Ello permitirá abrir nuevos caminos de reflexión y ofrecer una visión más ambiciosa de este texto. Pretendemos, con la presente investigación, realizar un primer aporte al

estudio de la célebre obra del escritor de Coyungo.

1. Acercamiento crítico a la novela: Un balance

Crónica de músicos y diablos, relato publicado en Lima el año de 1991, cuenta con escasos pero significativos acercamientos por parte de la crítica, la cual ha centralizado el análisis en temas como la migración, la reescritura de la historia y la reivindicación del sujeto afroperuano. Destacan los estudios de Carazas (2004), Corrêa de Souza (2009), Forgues (2009) y Carrillo Jara (2010), quienes plantean los estudios más completos hasta la fecha². Realizaremos un breve recuento de sus aportes tratando de hacer énfasis en el abordaje del carnaval, lo cual nos permitirá establecer los alcances de nuestro estudio.

Milagros Carazas (2004) es uno de los pocos autores que se han centrado de manera exclusiva en el estudio de la obra de Martínez y, en particular, le ha prestado atención a CMD. Su tesis de título *Imagen(es) e identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea* se plantea, en el quinto capítulo³, el objetivo de describir cómo Martínez define la identidad del sujeto afroperuano a partir de la reinención del pasado. Señala la autora que la novela manifiesta un evidente interés por representar eventos históricos pertenecientes a

¹ A partir de ahora CMD.

² No son los únicos textos dedicados a *Crónica de músicos y diablos*, pero sí los más significativos para nuestro estudio, en tanto recogen los mejores aportes realizados hasta hoy. Otros análisis breves que abordan esta novela son los siguientes: el temprano artículo de Peter Elmore (1993) de título "Sobre el volcán: Seis novelas peruanas de los 90"; Ismael Márquez (1994) con "*Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez: Desautorización del canon y metáfora de la escritura"; el texto de María Rita Corticelli (2001) titulado "Gregorio Martínez: Las distintas caras del poder"; y Alejandra Huespe (2012) con "Gregorio Martínez: Cronista de otra historia".

³ Una versión revisada de este capítulo fue publicada por la autora en el año 2011, aunque articulado a otros tópicos de discusión relativos al tema. El título del libro es, precisamente, *Estudios afroperuanos* (Carazas, 2011) y aborda los modos en que se ha construido la identidad afroperuana desde el discurso literario.

la época colonial y republicana, para lo cual el narrador elabora un discurso de carácter paródico cuyo objetivo es cuestionar la versión oficial de la historia. El resultado de este proceso es la reivindicación y la autoafirmación de la identidad afroperuana.

Resulta interesante señalar que la autora se percata del rol del humor en la novela, esta vez desde su vertiente más trasgresora: la parodia. En ese orden de cosas, afirma que el tono irónico del lenguaje y sus diversas expresiones, cuando refieren al negro, no tienen una “carga negativa: al contrario, dicho en tono burlón, parece que la intención es otra: subvertir el sentido de la frase popular [aquellas que resaltan rasgos negativos de los afrodescendientes]” (p. 146). Aunque Carazas no tiene como objetivo analizar el discurso de la risa, sus observaciones en torno a esta ya son un anuncio de los mecanismos desmitificadores de la risa carnavalesca, asunto del que nos ocuparemos en el presente estudio.

Pocos años después, la brasileña Alessandra Corrêa de Souza (2009) presenta su tesis de grado titulada *Representações do negro em Crônica de músicos y diablos*. Su planteamiento central propone analizar cómo esta obra de Martínez diseña la representación del negro, para lo cual realiza una lectura que lo vincula al contexto literario hispanoamericano, precisamente, la nueva novela histórica⁴. Corrêa afirma que CMD presenta cuatro características importantes, las cuales son la subordinación a cierto periodo histórico, la distorsión consciente del hilo narrativo, la intertextualidad, y la presencia de los conceptos bajtinianos de dialogismo, carnavalesización, heteroglosia y parodia. Sobre la base de este ramillete de temas, Corrêa se propone demostrar que CMD representa al negro desde la perspectiva de la resistencia cultural

articulando dos imágenes: aquella vinculada al pasado colonial y otra asociada al presente republicano. La ironía y la parodia, como estrategias discursivas, permitirían a Martínez, según la autora, deconstruir la imagen estereotipada del negro, proveniente de una historia oficial:

“[...] há um marcado interesse por aludir a acontecimentos da história colonial e republicana no romance, por meio da narrativa parodiada que questiona a versão oficial e reivindica a participação das massas populares” (p. 42)⁵.

Aunque Corrêa da cuenta del discurso tensional del carnaval y anuncia la presencia de la heteroglosia, sus herramientas hermenéuticas no están suficientemente definidas o se excluye su referencia. Ello la conduce a caer en imprecisiones de interpretación. Por ejemplo, la autora explica que las imágenes de doña María Isabel Sandívar de Osamblea o de Teolinda Arenaza son representadas bajo el estigma de una sexualización grotesca de naturaleza carnavalesca, pero las termina asociando a lo inmoral y las considera una representación machista: “[...] Martínez recae no discurso patriarcal quando escolhe uma mulher para ser ridiculizada quanto a seu apetite sexual” (p. 66). Luego, sostiene que “Há outro momento em que ocorre a representação negativa da mulher peruana branca no romance, é quando há a descrição da senhora Epifania del Carmen” (p. 66)⁶. No estamos de acuerdo con esta postura; creemos que lo grotesco, tal como lo concibe Bajtín, cuando se asocia a la sexualidad, anuncian la pulsión de vida y muerte, lo que se manifestaría en una destrucción de antiguos estereotipos y el nacimiento de nuevos códigos de vida. Vale decir, en CMD las

mujeres que ceden al deseo sexual manifiestan una forma de liberación frente a la opresión impuesta por los valores aristocráticos y los religiosos, lo que las hace mujeres libres de todo tabú. De ninguna manera se trata de una descalificación de la liberación femenina.

Ese mismo año, Roland Forgues (2009) publica su libro *Gregorio Martínez, danzante de tijeras*, quizás uno de los estudios más completos en torno al autor de Coyungo. Tres son los temas que se discuten sobre *Crónicas de músicos y diablos*⁷. El primero gira en torno al discurso histórico. Para Forgues hay una clara intención de desmitificar la historia oficial, asunto en el que la crítica ha reparado antes⁸, pero añade que esta desmitificación tiene el objetivo de plantear una trietnicidad en la cual lo blanco, lo negro y lo indígena ofrecen un aporte. El lenguaje es el segundo tópico de importancia abordado por crítico francés. Considera él que, respecto de obras anteriores del autor, en esta narración se presenta una mayor amplitud narrativa basada en el registro lingüístico, ya no basado exclusivamente en el habla popular, sino en uno más abarcador que incluye el habla culta. Por último, el tercer tópico de discusión se centra en el erotismo. Este funciona, desde la lectura de Forgues, en combinación poderosa con el humor y la ironía, articulados efectivamente para cuestionar el mundo (p. 132) y, sobre todo, para transformarlo.

Otro crítico importante es Daniel Andrés Carrillo Jara (2010), quien en su tesis *Novelar es una travesía: Crónica de músicos y diablos o la gesta del migrante*⁹ se encarga de analizar exclusivamente esta obra de Martínez haciendo uso de un armamento teórico aplicado al fenómeno de la migración como hecho medular en la novela. Para tal fin,

emplea la categoría de sujeto migrante y el concepto de totalidad contradictoria diseñados por Antonio Cornejo Polar. Carrillo Jara considera que la obra de Martínez en general está atravesada transversalmente por el proceso de la migración, el cual se manifiesta en tres aristas propias de la literatura migrante: el sujeto, el lenguaje y la representación. Esta es la razón por la que, como el mismo autor señala, su análisis no aborda temas como la sexualidad, lo afroperuano o la reivindicación de lo popular.

Como se observa en este breve balance, estos estudios se han centrado generalmente en temas como la marginalidad, la reescritura de la historia, la migración, el sujeto subalterno afroperuano y, aunque coinciden en la importancia de la risa, no se desarrolla el tema o se le aborda con un marco teórico poco idóneo. En ese sentido, existe un gran vacío que debe ser llenado con nuevas investigaciones que rescaten el uso de la risa como estrategia discursiva, a fin de tener un mejor panorama de la obra literaria del autor de Martínez. Formular adecuadamente un marco teórico pertinente resulta, en esas circunstancias, de vital importancia, teniendo en cuenta que la risa es el hilo conductor de toda intención reivindicativa en CMD.

2. Pertinencia de la teoría bajtiniana del carnaval

Como ya se ha observado, una de las características más visibles en la obra de Gregorio Martínez es el intenso empleo del humor, la parodia y la risa, mecanismos que son empleados con el fin de resemantizar situaciones comunes que degradan al sujeto afroperuano. Es necesario penetrar con profundidad esta estrategia discursiva y

⁴ La nueva novela histórica se asocia estrechamente a la nueva narrativa hispanoamericana, cuyos rasgos más resaltantes son la apertura a los discursos de las minorías, el rescate del imaginario social popular y la oralidad, entre otros.

⁵ “[...] hay un marcado interés por aludir a acontecimientos de la historia colonial y republicana en la novela, por medio de la narrativa parodiada que cuestiona la versión oficial y reivindica la participación de las masas populares”. [La traducción es nuestra].

⁶ “Martínez recae en el discurso oficial cuando escoge a una mujer para ser ridiculizada debido a su apetite sexual”. “Hay otro momento en que se produce una representación negativa de la mujer peruana en la novela, y cuando hay una descripción de la señora Epifanía del Carmen”. [Ambas traducciones son nuestras].

⁷ Además de CMD, Forgues aborda los siguientes textos: *Tierra de Caléndula* (1975), *Canto de sirena* (1977), *La gloria del piturrín y otros embrujos de amor* (1985), *Biblia de Guarango* (2001) y *Libro de los espejos. 7 ensayos a filo de catre* (2004).

⁸ Forgues repara en la estructura de la novela, los elementos paratextuales (prólogo y epílogo), así como en los hechos históricos representados, lo cuales, a partir de una estrategia discursiva basada en la oralidad y la ironía, producen una crítica reflexiva acerca de los supuestos históricos de nuestra sociedad.

⁹ Lo esencial de esta tesis ha sido sintetizado y publicado por Carrillo Jara (2016) en un artículo aparecido en la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45, bajo el título de “Migración y migrancia: dos aspectos claves para la configuración de la identidad en *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez”.

el modo en que discute la “realidad” usualmente aceptada como legítima y única. Martínez ríe, parodia el discurso oficial, el cual se encuentra subyacente tanto en el discurso histórico como en las prácticas sociales que la sustentan: los estereotipos, las jerarquías sociales y los mitos que envuelven y legitiman una realidad cuestionada, ahora, por el humor. Milagros Carazas señala, respecto a la novela, lo siguiente:

Si hay algo que llama la atención en esta personalísima forma de escribir [la de Gregorio Martínez en la novela], sería sobre todo tres aspectos: un humor descarnado e irreverente, una marcada preocupación por el lenguaje popular de la zona y un sensualismo desbordante. (Carazas, 2011, p. 129)

Un humor irreverente asociado estrechamente a manifestaciones de la cultura popular nos brinda algunos indicios de las posibilidades y los recursos analíticos que nos ofrece la teoría planteada por Bajtín. Por ello, con fines de rigurosidad analítica, delinearemos los presupuestos del carnaval para definir, con la mayor precisión posible, las funciones de la risa en un contexto signado por manifestaciones culturales diversas, las cuales aparecen fuertemente arraigadas en la obra de Martínez debido a su filiación con los personajes, particularmente aquellos de origen afroperuano¹⁰.

Para Bajtín, la risa carnalesca posee una naturaleza bastante compleja. Se trata de una risa festiva que traspasa los límites de la individualidad, por lo que no consiste en un hecho singular aislado ni casual. En efecto, su espacio no es el espacio privado, la burla personalizada, sino la plaza pública, en la que todos los integrantes de la comunidad, tanto los que pertenecen a los estratos altos como bajos, interactúan. Es patrimonio, por tanto, de una colectividad, pero particularmente del pueblo, de donde proviene la pulsión intensa de su na-

cimiento. La risa, como todo en el carnaval, se caracteriza por ser vehículo que le transfiere a la realidad lo que Bajtín denomina “lógica original de las cosas al revés y contradictorias” (Bajtín, 1998, p. 16). En ese sentido, la risa se revelará como una poderosa herramienta que permite trastocar la cultura oficial, invirtiendo su escala de valores y profanando la figura de sus autoridades, con su consecuente degradación. Es importante añadir, además, que no se trata de una degradación negativa, tal como procede en el humor moderno, cuyo fin es rebajar y destruir, sino una de signo carnalesco, que aspira a representar el ciclo de la vida: muerte y renacimiento. La risa, en ese sentido, destruye y crea a la vez.

En este orden de cosas, es conveniente señalar que *Crónica de músicos y diablos* pone en juego personajes cuya importancia no radica en su individualidad. Es decir, no representan a sujetos particulares, exclusivos y únicos, con un destino que los diferencia de los otros, como ocurre con las novelas posmodernas, sino que, por el contrario, tienen como función representar a una colectividad –la comunidad afroperuana– la cual será retratada y reivindicada a partir de su actitud y resolución frente al orden establecido. El humor, en ese contexto, constituye una estrategia discursiva a través de la cual se nos presentan sus peripecias y dramas sociales. Milagros Carazas afirma que CMD

[...] propone una relectura cuestionadora y paródica del pasado histórico (la época colonial y la República) y construye una innovadora imagen del sujeto afroperuano al afirmar su identidad. (p. 131)

La parodia y el humor, en ese sentido, no cumplen una función individualista ni tienen fines meramente destructivos, sino que, por el contrario, funcionan como un mecanismo de resemantiza-

ción que permite reformular identidades socioculturales –particularmente la afroperuana– con el objetivo de lograr su reivindicación. En otros términos, la risa, en la novela, es de carácter colectivo, dado que nace, le pertenece y juega a favor de una destrucción y recreación social¹¹ en que el negro peruano cumple un rol positivo, deshaciendo la marginalidad y el olvido a la que ha sido relegado. En ese sentido, se reescriben las jerarquías y un nuevo orden social se postula como posibilidad de país.

3. La reivindicación es un carnaval: Una primera lectura bajtiniana de *Crónica de músicos y diablos*

Aunque la risa puede tener como una de sus manifestaciones al lenguaje carnalesco¹², esta no es la única vía. Hay otros mecanismos discursivos que se le asocian y que resultan pertinentes para nuestro trabajo de análisis. Estos son denominados categorías¹³ y son cuatro: a) el contacto libre y familiar entre sujetos, b) las disparidades carnalescas, c) la excentricidad y d) la profanación (Bajtín, 1993). A la luz de estos conceptos, y del conjunto de tópicos que estos nos permiten formular, iniciaremos el análisis de algunos pasajes selectos de *Crónica de músicos y diablos*.

3.1 Categoría del contacto libre y familiar entre sujetos: la interacción carnalesca de personajes antagonistas

Definamos la primera categoría carnalesca, la cual alude al contacto libre y fami-

liar entre individuos. Los sujetos, dentro del orden cotidiano de la vida, están divididos por insalvables barreras establecidas por las jerarquías sociales. Por contraposición, en el carnaval, en su plaza pública, estas barreras son derribadas y las masas reorganizadas. Sostiene Bajtín que

En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relaciones entre toda la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. (Bajtín, 1993, p. 179-180)

Se ha señalado ya que CMD presenta una estructura binaria en su trama argumental. Se narran episodios que transcurren tanto en tiempos como en espacios diferentes, comunicados inteligentemente entre sí gracias a un interesante juego de vasos comunicantes, tópicos recurrentes (el gran tema de la historia peruana en relación con el sujeto afroperuano) y personajes en común¹⁴. En los dos arcos argumentales que estructuran la novela se presenta, usualmente, una clara confrontación entre la colectividad afroperuana y los grupos sociales dominantes. Esta pugna se manifiesta a partir de luchas sociales, enfrentamientos violentos, o, simplemente, a través de la evidente marginalización sociocultural que sufren los Guzmán o los esclavos y cimarrones. Este panorama conflictivo sirve para presentar, precisamente, un orden de cosas o una idea de mundo que debe ser revertido o que se busca cuestionar. Jus-

¹⁰ Al respecto, se ha afirmado que “[...] detectábamos en sus páginas [la obra de Martínez] el latido de la experiencia popular, el anuncio de todo un universo narrativo pronto a desplegarse, con su retrato de “todas las sangres” del Perú” (González, 2006, p. 217). También, se ha dicho que Martínez “se propone la construcción de una nueva peruanidad dando voz a los sectores sociales y culturales que hasta ahora han sido excluidos de todo aspecto de la vida nacional. En particular su literatura se ubica geográfica y socialmente en la población mestiza de la costa sur-central del Perú” (Corticelli, 2001, p. 13).

¹¹ Aludimos a la idea bajtiniana según la cual la risa destruye y crea a la vez: “El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y renovación en lo que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval y lo que intervienen en ella lo experimentan vivamente”. (Bajtín, 1998, p. 13)

¹² Destacan los dichos populares y los chistes, que bien podrían ser un fructífero tópico de investigación de la obra de Martínez. Un primer acercamiento con importantes aportes lo ha realizado Milagros Carazas (1998).

¹³ Para Bajtín, las categorías no son ideas abstractas, sino que, por el contrario, representan “pensamientos sensoriales vividos como la vida misma” (Bajtín, 1998, p. 180); es decir, se materializan en la experiencia sensorial.

¹⁴ Por una parte, la novela de Martínez narra la historia de la familia Guzmán, cuyos miembros pertenecen a la comunidad afrodescendiente que se ocupa de las labores de campo en la costa limeña (Cahuachi). Esta historia se sitúa en tiempos de la República, aproximadamente hacia 1920, y se centra en el viaje que la familia hace desde su tierra natal hasta Lima en busca de hacer valer un decreto a su favor, el cual resulta finalmente inexistente. El otro arco argumental está comprendido por la Época Colonial y abarca hechos que ocurren en los alrededores de Lima (Huachipa). En esta trama, cuyos capítulos se enumeran bajo el rótulo de “Esclavos y cimarrones”, se relata la historia de levantamientos negros y, por otro lado, las peripecias de un esclavo, quien resulta ser el inventor del pisco (este evento ocurre ya en los primeros años de la República).

tamente, este cuestionamiento, desde nuestra lectura de la novela, se manifiesta discursivamente a partir del carnaval.

Una escena representativa de esta dinámica la encontramos en el pasaje que relata la llegada de los Guzmán a Lima y su entrevista con las altas autoridades del gobierno peruano. En estas páginas, se propicia un encuentro cuyas características corresponden al señalado por la teoría de Bajtín, es decir, ocurre un “contacto libre y familiar entre las personas”. Los Guzmán viajan desde Cahuachi en búsqueda de las autoridades estatales a fin de poder corroborar si es cierto que el Estado otorgaría una pensión a aquellas familias que tuvieran más de una docena de hijos. El recorrido de la familia entera hacia Palacio se realiza, en principio, a lo largo de diversas callejuelas de la capital ante la vista de vecinos limeños sorprendidos ante peculiar panorama; en ese sentido, Lima funciona a manera de un enorme escenario público en donde actúan, en un solo espacio sin límites precisos y durante varios días, el pueblo, la milicia y las autoridades gubernamentales. Bajtín (1998) menciona precisamente que los carnavales “llenaban las plazas y las calles durante días enteros” (p. 10) y que este “no tiene ninguna frontera espacial” (p. 13). Señalemos, sin embargo, que el momento de clímax se produce con el arribo de los Guzmán al patio delantero del Palacio de Gobierno, en donde se realiza una improvisada y fingida ceremonia festiva en su honor. El jefe de gobierno, creyendo que los miembros de la familia eran montoneros y tenían fines revolucionarios -su apariencia y el hecho de viajar cabalgando en burros generó esa impresión- temió un enfrentamiento, por lo que intentó ganárselos con todo tipo de agasajos que harán temblar las jerarquías y roles sociales.

En ese momento, la familia y las autoridades estatales reformulan vínculos en una parodia que cuestiona la autoridad del poder

oficial. La entrada de los Guzmán se narra del siguiente modo:

Así fue como, al fin y al cabo, los Guzmán entraron montados en burro a la sede presidencial para entrevistarse con el jefe supremo de la república. Entraron con honores y protocolo y, para coronar la faena, hicieron caracolear a los burros en el adoquinado del patio de preces, como si aquellos zopencos fueran verdaderamente unas cabalgaduras dignas de tan pagada exhibición. Luego los pusieron formados en medialuna, convencidos de que así lo mandaban los cánones de la parlamentaría regia. (Martínez, 1991, p. 174)

El narrador describe un encuentro atípico entre el pueblo, representado por los Guzmán, doblemente marginados por su condición de provincianos y afrodescendientes, y las autoridades, quienes representan al grupo dominante. Lo que tenemos en este pasaje es una puesta teatral, tan propia de esta fiesta, donde cada sujeto o personaje juega un rol que allana las relaciones, antes jerárquicas e inamovibles, con el objetivo de suscitar una relación “familiar”. Por supuesto, esto se trata de un juego de roles, de máscaras, que tiene como fin destensar las relaciones entre los sujetos en contacto, tal como lo plantea la teoría del carnaval¹⁵. Por un lado, el jefe de Estado finge deber un reconocimiento a los Guzmán, y estos, a su vez, aparentan corresponder dignamente a este agasajo, aunque esta actitud mutua no sea más que una acción impostada, casi un juego, pero un juego que busca salvar sus posiciones sociales, sus vidas. Precisemos, en ese sentido, que no se trata de una representación artística, sino que es un evento “situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con elementos propios del juego” (Bajtín, *Ibid*, p. 12).

El ingreso honroso de los Guzmán y su

proceder protocolar, tal como si pertenecieran al círculo social más alto, es aceptado recíprocamente por el presidente, quien brinda un lugar privilegiado a sus visitantes y hasta les ofrece honores.

[...] sin embargo, no eran [los Guzmán] reclutas ni soldados, sino los alojados consentidos del presidente de la república, y ese hecho había alentado celos y sospechas en el orden castrense, pues nadie sabía meridianamente quiénes eran los susodichos Guzmán ni por qué tanta consideración [...] (p. 177)

Como se observa, las relaciones jerárquicas se alteran para crear un espacio de acercamiento entre personajes antagonistas. La parodia cumple, en ese contexto, un rol resemantizador en el cual la autoridad del grupo dominante es cuestionada por medio de la risa y el escarnio, y el grupo subalterno adquiere rasgos positivos que hacen cuestionar el orden oficial. Sobre esto último, hay que señalar, además, que uno de los acontecimientos que marcó los agasajos presidenciales a los Guzmán está constituido por la entrega de instrumentos musicales a cada uno de los 27 miembros de esta familia. Precisamente, el aprendizaje del uso de estos instrumentos reconfigurará su identidad y reivindicará su imagen al convertirlos en personajes de naturaleza popular representantes de la pluriculturalidad del país. Baste señalar por ahora que, tras su paso por Lima, los miembros de la familia, ya convertidos en una banda, pasan en su recorrido de retorno a Cahuachi por Pisco, en donde se enfrentan a la banda de músicos de la Marina. El resultado de tal confrontación fue la vergonzosa huida de los marinos y la indiscutible victoria de los Guzmán, quienes lograron ganarse el prestigio y el reconocimiento de la población:

Los músicos de la marina de guerra aprovecharon la trifulca que se produjo en el intermedio y se hicieron humo. Desde entonces nunca más salieron de su reducto en la base naval y el pueblo de Pisco tampoco

se tomó el trabajo de ir a buscarlos [...]. De ahí también los Guzmán se llevaron con todo derecho las palmas de honor, una buena provisión de pescado seco llamado *franzajú* y el adiós de la gente que los acompañó hasta que se internaron en los médanos de Villacurí [...]. (p. 213)

3.2 Categoría de las disparidades carnalescas: la colisión de ideologías opuestas en el lector

Revisemos, en segundo lugar, la siguiente categoría. Esta es denominada por Bajtín como “disparidades carnalescas”. Para el pensador ruso, este concepto se asocia con la familiarización, pero, en este caso, esta relación se proyecta más allá de los individuos y ocupa a todos los preceptos de la realidad: cosas, ideas, fenómenos y valores: “Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contacto y combinaciones carnalescas” (Bajtín, 1993, 180). En ese sentido, se trata de la asociación de cosmovisiones dispares, ideologías contradictorias y conceptos que el sujeto ha interiorizado y forman parte de su subjetividad.

Para nuestro relato, el mecanismo que recorre el discurso es bastante particular y lo planteamos como una hipótesis de trabajo a ampliar posteriormente. Desde nuestra lectura, la disparidad ocurre a partir de la puesta en juego de dos ideologías opuestas: la primera apela al lector, quien es depositario de un conjunto de ideas acerca de la historia oficial y el rol que negativamente han cumplido los sujetos marginales en ella. Por otra parte, el discurso ficcional que configura la novela es el mecanismo lleno de significados que proponen una ideología opuesta, una que reconfigura el discurso histórico peruano en el que lo marginal juega un rol positivo en la historia del país. En otros términos, se trata de un proceso discursivo que apela al lector y su cosmovisión a fin de que este, mediante un proceso de inferencia textual, pueda desentrañar y hacer dialogar dos sistemas ideológicos

¹⁵ Bajtín sostiene que la fiesta del carnaval tiene como objetivo desatar fuerzas ocultas en la sociedad que son liberadas transitoriamente. De esta manera, la disconformidad con la realidad cotidiana y jerarquizada no se desborda ni trae el caos. Por ello: “[...] como su carácter auténtico era indestructible, tenían que tolerarla e incluso legalizarla parcialmente en las formas exteriores de la fiesta y concederle un sitio en la plaza pública.” (Bajtín, 1998, p. 15)

opuestos¹⁶. Es este quien actualiza el discurso carnavalesco y materializa la subversión del discurso oficial en su propia experiencia lectora. El discurso ideológico que se subvierte es el de la historia de la nación peruana: el lector acude a su conocimiento de la historia oficial, ya asimilada e interiorizada por medio de la educación, y a su vez, confronta esta con la “otra historia”, aquella reescrita por la novela, aquella que acusa, critica y reivindica al sujeto afroperuano.

En este punto, nos parece pertinente señalar las apreciaciones de Roland Forgues, quien en su artículo “Entre diablos y músicos, el vals de la historia” (2006, pp. 221-226), el cual gira en torno a CMD, refiere que Martínez asume la historia colonial en su totalidad, a fin de criticarla, posicionándose para ello desde el punto de vista de los vencidos. El crítico francés señala también los vínculos entre la novela y la crónica de Huamán Poma de Ayala, de la cual es una especie de continuación¹⁷, evidenciando que para Martínez la historia no se concibe bajo un ritmo circular, sino desde la constitución de un eterno presente que funde tanto el presente como el pasado y el futuro. Nos parece que este último comentario es fundamental, pues permite explicar cómo se manifiesta la colisión de ideologías opuestas encomendada al lector: se alude a cómo la novela actualiza el discurso de la historia a partir de un proceso dialógico realizado por el receptor, quien confronta continuamente, en el descubrimiento de la lectura, las dos versiones de la historia: la del vencedor y la del vencido.

Hay varias marcas que introduce el narrador de *Crónica de música y diablos* al interior del texto, las cuales dialogan con la historia

oficial. Uno de estos referentes es, por ejemplo, un conjunto de breves textos que aparecen en el prólogo de la novela y que están constituidos por avisos publicados en revistas como *El Mercurio Peruano* (estos refieren a la venta de negros o piden la captura de esclavos fugitivos), ordenanzas reales, minutas de compra y venta de negros, entre otros¹⁸. Estas relaciones paratextuales sitúan al lector en un contexto histórico caracterizado por la opresión colonial; de este modo, visibiliza la situación de sometimiento que padeció la población afrodescendiente. Al mismo tiempo, estos breves textos refrescan en el lector el conjunto de mecanismos sociales que han funcionado durante siglos y que han permitido que esta situación sea legitimada y haga oficial la imposición del blanco sobre el negro: estereotipos étnicos (el negro diablo), medios de comunicación masivos (prensa al servicio de la esclavitud), el discurso literario (la novela misma) y, por supuesto, el discurso de la historia (versión oficial de los vencedores).

El discurso de la historia, asimismo, alcanza la etapa republicana de la nación. Es por ello que también puede resultar pertinente tener en consideración las propuestas de la teoría poscolonial, pues esta sostiene que los principios y mecanismos ideológicos que sustentaron las jerarquías socioculturales coloniales perduraron y se extendieron hasta ya avanzada la vida republicana¹⁹. Es esto lo que precisamente ocurre en el juego intertextual que organiza la novela, pues esta inicia, en el Prólogo, con textos que ilustran la situación de opresión colonial y culmina, en el Epílogo, con otros de carácter periodístico que narran los eventos ocurridos en el año de 1924: el levanta-

tamiento campesino ocurrido en Parcona y la violenta represión que sufrieron los campesinos, quienes buscaban el respeto de la ley de las ocho horas laborales. De inicio a fin, la novela está marcada por la sangrienta y violenta relación entre el grupo dominante y el grupo subalterno:

A mí madre Natividad Pacco la tomaron presa como ocho días después del 18 de febrero. Fue la última en caer presa. A ella, a mi tía Manuela Escate y a la Señora Aurora Fernández, a las tres mujeres se las llevaron y fueron las únicas que quedaron en la cárcel junto con Pévez durante años.
(Testimonio de Mauricio Pacco que aparece en el libro: *Memorias de un luchador campesino*) (Martínez, 1991)

Este es el discurso oficial de la historia que la novela toma como contexto, con el cual dialoga y al cual subvierte. La subversión es, entonces, el sentido último del texto, el conflicto que el texto proyecta en la experiencia lectora, produciendo una colisión de ideologías en el receptor. Martínez, para lograr ello, procede a reinventar este pasado incluyendo personajes afrodescendientes, los cuales, a partir de sus actos o de un conjunto de virtudes, reivindican su identidad subalterna. Uno de estos casos es el de Miguelillo Avilés, un negro esclavo sin educación, quien a inicios de la época republicana contribuye con la creación del primer aguardiente del Perú: el pisco.

De aquella manera nació la etiqueta del aguardiente que, con el nombre de pisco Cahuachi, ganó fama y medallas en las grandes exhibiciones que se realizaban en el extranjero. Para dichos competencias que se celebraban en París, en Roma, en Londres, llegaba bebidas espirituosas de todos los rincones del mundo. [...] Del pisco de cahuachi dijeron que era semejante a la ardencia infinita y le dieron una medalla por su cuerpo glorioso y otra por su espíritu demoníaco. (p. 240)

En ese sentido, se propone la figura de un esclavo que contribuye y aporta a la historia del Perú. De este modo, se reivindica y se integra eliminando discursivamente las barreras que las jerarquías socioculturales han elevado durante siglos para separar a los sujetos.

3.3 Categorías de la excentricidad y la profanación: desmitificación de los estereotipos en torno al sujeto afroperuano

En tercer lugar, revisemos el siguiente concepto carnavalesco propuesto por Bajtín denominado *excentricidad*. Esta categoría implica una “violación de lo normal y acostumbrado, [lo que se relaciona con] la vida desviada de su curso habitual” (Bajtín, 1993, p. 184). En ese sentido, esta categoría insiste en la naturaleza ambivalente de las imágenes carnavalescas. Es decir, su mecanismo de funcionamiento se basa en la reunión de polos opuestos: muerte y nacimiento, bendición y maldición, juventud y vejez, estupidez y sabiduría, sagrado y profano, etc. (Bajtín, 1998, p. 13). En la novela, esta categoría se materializa en la confluencia de dos imágenes carnavalescas de naturaleza dual u opuesta: lo sagrado y lo profano. Esto se manifiesta en la configuración de los personajes subalternos o afrodescendientes cuyas identidades poseen rasgos de la fidelidad cristiana y su contraparte, la demoníaca; ello los convierte en espacio simbólico-discursivo donde ambos registros confluyen.

Del mismo modo, esta tercera categoría está estrechamente vinculada a la cuarta, denominada como profanación. Se trata, en este caso, del sacrilegio, el cual refiere a “un sistema de rebajamientos y menguas carnavalescas, las obscenidades relacionadas con las fuerzas generadoras de la tierra y del cuerpo, las parodias carnavalescas de textos y sentencias, etc.” (Bajtín, 1993, p. 180). La profanación implica asimismo la “desacralización” de elementos, su rebajamiento, pero también la posterior renovación de aquello que fue rebajado. En ese sentido, no solo se trata de una desmitificación de la cultura oficial, de una parodia destructiva insana, sino que esto va de la mano con una “re-

¹⁶ Por supuesto, habría que considerar aquí que el lector ideal es aquel a quien invoca la novela, aquel a quien se busca hacer reflexionar en torno a las injusticias o errores del discurso oficial.

¹⁷ Se alude, con ello, al ya referido viaje de los Guzmán desde Cahuachi hasta Lima, atravesando, para ello, toda la costa peruana. El viaje, por otro lado, tenía fines reivindicativos.

¹⁸ Uno de estos elementos paratextuales que aparecen en el Prólogo es el siguiente: “Se gratificará con creces, en efectivo / o en especie, a escoger en este último caso / entre panllevar y aguardiente, a la persona / que entregue a un negro congo duango que se ha huido de la Hda. Cahuachi, en la jurisdicción de Nazca [...]”. Este texto fue publicado en *El Mercurio Peruano* en el N° 244.

¹⁹ Poscolonialidad, en este ámbito de análisis, alude a factores que van más allá de un periodo temporal definido, en este caso la Época colonial. Implica un conjunto de presupuestos discursivos, estéticos y representacionales que van a dar forma a un imaginario social basado en ideas propias de la colonia y que se ha extendido a la etapa republicana. Usualmente, esta ideología colonial justifica y refuerza la opresión hacia sujetos marginales como el afrodescendiente o las personas de origen andino.

generación del mundo” y de las estructuras que lo ordenan.

Estas categorías se observan en *Crónica de músicos y diablos* debido a las relaciones que se establece entre los elementos sacros de la cristiandad y sus opuestos, los cuales son relacionados a lo profano o demoniaco. Ambos polos son usados como elementos semánticos a partir de los cuales se realiza un bautismo simbólico de los personajes afrodescendientes, quienes cargan con ambos significados opuestos. Podemos hacer referencia, para ilustrar este punto, al capítulo denominado “Sagrada familia”, cuyo título alude con evidencia a elementos de origen cristiano vinculados al nacimiento de Cristo y al núcleo familiar formado por José, Jesús y María. En esta parte de la novela, se narra el nacimiento, semantizado como un suceso milagroso, de los hijos de Bartola Avilés y Gurmésindo Guzmán, milagro que se manifiesta en el número exagerado de 25 descendientes que tuvo la familia. Este número alude también a la fecundidad y sensualidad de los descendientes de África, estereotipo usualmente negativo desde la perspectiva del sujeto colonial, pero convertido en positivo gracias a las virtudes que el narrador le otorga al conjunto de la familia: se trata de un núcleo inseparable, que actúa como comunidad sólida y solidaria, que se mantiene unida de principio a fin del relato novelesco.

Veamos también que esta positivización de los miembros de la “sagrada familia” pasa por mecanismos de “profanación”. Esto ocurre a partir del bautismo simbólico de los hijos de Bartola Avilés y Gurmésindo Guzmán, a quienes se les asigna nombres provenientes de la tradición cristiana. Esto funciona como forma de “profanación” carnavalesca dado que son nombres usados por descendientes de esclavos cuyos rasgos de personalidad, en muchas ocasiones, distan de los valores a los que alude la santidad católica. Algunos de los hijos que guardan esta referencia y la descripción profana de su personalidad son los siguientes:

1. Miguel, el segundo, se creció tanto y tomó tan a pecho aquello de haber nacido el día de San Miguel, que no se conformó con mirar

el cuadro donde aparecía el arcángel sobre un caballo negro [...] sino que apenas acabó de gatear y pudo sostenerse solo en sus dos pies, ya había trepado al lomo en pelo de los burros mostrencos para ejercitarse [...]. (p. 81)

2. [...] Espíritu, el sexto hijo, que se entregó de lleno a los ceremoniales de santiguador, oficio que él mismo se había atribuido porque pensaba que dicha ocupación de birlibirloque iba en consonancia con su nombre etéreo. (p. 83)

3. [...] San José, el hermano siguiente, el séptimo de la escalera, que se llamaba así: San José, tal y conforme lo aseñalaba el santoral en el almanaque Bristol.

4. Santiago nunca se dio cuenta que su nombre llevaba el predicativo de santo. Entonces, libre de remordimientos y feliz de la vida se dejó arrastrar por los vendavales de la perversidad. (p. 84)

5. Antes de aprender a deletrear el silabario, Jesucristo, el veintiuno en la retahíla de hermanos, ya se había vuelto un empedernido fumador. (p. 86)

A excepción del caso de Miguel, quien sí manifiesta virtudes semejantes a las del santo al que alude su nombre, Espíritu, San José, Santiago y Jesucristo son bautizados con nombres santos para generar en ello una contradicción, un rebajamiento, pues aluden a la beatitud, pero sus personalidades refieren a la práctica profana del santiguador o el vicio del fumador, actitudes inaceptables en el cristiano; es decir, hay una desacralización de los símbolos sagrados, que serán asociados a personajes comunes, de hábitos sacrílegos y medianamente viciosos. Esta desmitificación es propia del carnaval, y debe ir hermanada de un proceso de reivindicación de lo bajo o pedestre. Al respecto, consideramos que la familia Guzmán conforma un espacio discursivo desde donde se manifiesta una reivindicación de lo rebajado y subalterno. En el capítulo “Los músicos de Cahuachi”, se relata la llegada de los Guzmán, ya convertidos en una banda de músicos con trayectoria y cierta fama, a su tierra natal, Cahuachi. Su llegada

es descrita como el momento del “fin de los tiempos”, “el juicio final” y ellos son adjetivados como “los jinetes del apocalipsis”:

Era un relumbre tan enneguecedor que en aquel momento a nadie, entre los pobladores del caserío, le quedó un ápice de duda de que dicho acontecimiento tan singular no podía ser otra contingencia que los consabidos relámpagos del apocalipsis que preludiaban la llegada del fin del mundo. (p. 227)

Los eventos del fin del mundo se relacionan en la mentalidad cristiana con la tragedia, el caos y el terror. Del mismo modo, estos personajes subalternos se caracterizan por su asociación simbólica con el diablo que el discurso poscolonial les ha asignado. Recordemos pertinentemente que el mismo título de la novela, *Crónica de músicos y diablos*, plantea precisamente alusiones a lo demoniaco, lo cual no es fortuito. Como parte del discurso colonial, el negro afrodescendiente era vinculado con lo maligno a fin de desacreditarlo y marginar su presencia en el constructo social de la época. Algunos ejemplos de esta perspectiva del sujeto colonial-dominante lo encontramos en el primer capítulo, “Esclavos y cimarrones I”. Expresiones como “palenque endemoniado”, “pandilla de demonios brotados del infierno”, “engendro perverso de la bilis del demonio”, entre otros, son comunes para aludir a los esclavos (pp. 39-40). Sin embargo, estos rasgos son subvertidos por medio del humor²⁰. En ese sentido, la reivindicación de esta imagen ideologizada negativamente hacia el sujeto marginal negro pasa por resaltar, precisamente, los rasgos asociados al demonio a partir de la parodia. Los Guzmán son músicos-diablos que han adquirido tal fama que son requeridos por varias comunidades para ofrecer su música, incluso por comuneros adinerados pertenecientes a grupos sociales dominantes. Su música los reviste simbólicamente de un estatus representativo

en las comunidades, lo que les permite ser reconocidos y apreciados.

Por otra parte, Martínez se encarga de inyectar una pulsión cósmica, llena de vida, a la música de estos personajes, la cual se vincula positivamente con el universo y el mundo. La tierra se remece desde sus cimientos cuando Bartola y sus hijos tocan sus instrumentos. Así, cuando los Guzmán ejecutan su música, son capaces de dar un “guapido eléctrico que abrió los cielos de Pisco en dos” (p. 210), o también se relata una escena en la que Gumersindo inicia una melodía golpeando “el suelo dos veces, con tanta fuerza que remeció la tierra igual que un temblor” (p. 211). En ese alarido de energía y comunión con el universo, brota de la intensidad y la pasión de los Guzmán la más grande expresión que puede dar un ser humano: el amor. Hacia el final de la novela, relata el narrador que Bartola se percató de la presencia de “dos demonios más” en su banda, “dos demonios brotados de las tinieblas”. Y grande fue su sorpresa cuando cayó en cuenta de la razón:

Cuando bajaban por Toro Muerto hacia el valle de Nazca [...] recién quedó claro lo que había ocurrido. El trabucazo del amor no solo había hecho mella en Santiago y Toricha Quispe; de un modo misterioso, Jesucristo, el tamborilero endemoniado, aparecía acompañado de Santusa Huamán, la más linda escorzonera de Sondondo. (p. 264)

Lo demoniaco adquiere, por medio de procesos carnavalescos, nuevos sentidos que conducen a una subversión del orden oficial y la reinención de la imagen del sujeto afroperuano en CMD. El sujeto subalterno, en ese orden de cosas, es convertido en una posibilidad, en la imagen de una comunidad unida, armonizada con su medio y capaz de generar un sentimiento tan venido a menos como el amor.

²⁰ Al respecto, Carazas afirma que este tipo de expresiones, según el tono de la novela, “no pueden tomarse en serio y, por el contrario, provocan hilaridad” (2004, p. 132).

4. Primeras conclusiones:

- El carnaval bajtiniano resulta un marco teórico pertinente y fructífero para abordar la obra de Martínez, particularmente *Crónica de músicos y diablos*, debido a que esta novela se caracteriza por el uso extensivo de la risa y la parodia como estrategias discursivas de reivindicación de los sujetos subalternos.
- La interacción entre representantes de la cultura oficial y la popular puede explicarse a partir de la categoría bajtiniana del “libre contacto entre sujetos”, es decir, a partir de la idea de que ambos agentes sociales asumen roles carnavalescos que terminan por redefinir la identidad de lo afroperuano, la cual se resemantiza gracias a rasgos positivos que le son asociados.
- A partir del concepto de las “disparidades carnavalescas”, según el cual dos ideologías contrarias entran en contacto, es posible entender la configuración del lector en CMD, en tanto esta novela diseña un receptor cuya ideología se encuentra asociada al orden establecido (historia oficial). Durante su experiencia lectora, este entra en un conflicto cognitivo con una nueva ideología trasgresora propuesta por la novela (historia alternativa) a fin de cuestionar la ideología oficial.
- La identidad de los personajes afroperuanos es configurada desde las categorías carnavalescas de la “excentricidad” y la “profanación”, en tanto se correlacionan características profanas (asociadas a lo demoniaco), así como religiosas (vinculadas a lo divino). Ello crea una simbiosis de sentidos contradictorios y complementarios que apuntan a una inversión del orden oficial, a la desmitificación de estereotipos negativos ligado a lo subalterno y a la construcción de personajes afroperuanos con rasgos positivos que los convierten en posibilidad de comunidad.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1998) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARAZAS, Milagros (2004). *Imágen(es) e identidad del sujeto afroperuano en la novela peruana contemporánea*. Lima: Tesis para optar el grado académico de Magíster en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- _____ (2011). *Estudios Afroperuanos. Ensayos sobre identidad y literatura afroperuanas*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- _____ (1998). *La orgía lingüística y Gregorio Martínez. Un estudio sobre Canto de sirena*. Lima: Línea & Punto.
- CARRILLO JARA, Daniel (2010). *Novelar es una travesía. Crónica de músicos y diablos o la gesta del migrante*. Lima: Tesis para optar por el título profesional de Licenciado en Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CORRÊA DE SOUZA, Alessandra (2009). *Representações do negro em Crónica de músicos y diablos*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Neolatinas.
- CORTICELLI, María Rita (2001). “Gregorio Martínez: las distintas caras del poder”, en *La casa de cartón de Oxy. Revista de cultura*, N° 22, pp. 13-16.
- ELMORE, Peter (1993). “Sobre el volcán; seis novelas peruanas de los 90”, en *Hueso Húmero*, N° 29, pp. 125-143.

FORGUES, Roland (2006). “Entre diablos y músicos, el vals de la historia”. En Tenorio Requejo, Néstor. *El grupo narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico* (pp. 221-226). Lima: Arteidea.

_____ 2009 *Gregorio Martínez, danzante de tijera*. Lima, San Marcos.

HUESPE, Alejandra (2012). “Gregorio Martínez, cronista de otra historia”. En *Literatura y Lingüística*, N° 26, pp. 135-142.

MÁRQUEZ, Ismael P. (1994). “*Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez: Desau-

torización del canon y metáfora de la escritura”. En *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, N° 1, pp. 53-59.

MARTÍNEZ, Gregorio (1991). *Crónica de músicos y diablos*. Lima: Peisa.

SALINAS-DESMOND, Patricia (2015). “Lérotisation du monde et l’affirmation identitaire chez Gregorio Martínez”, *América*, N° 46, pp. 179-188.

TENORIO REQUEJO, Néstor (2006). *El grupo narración en la narrativa peruana contemporánea: materiales básicos para un estudio crítico*. Lima: Arteidea.