

TRADICION ORAL Y NOVELA: LOS "ZORROS" EN LA ULTIMA NOVELA DE JOSE MARIA ARGUEDAS

Martín Lienhard

El zorro de arriba y el zorro de abajo: el mismo título de la última obra de José María Arguedas¹ simboliza en su estructura, que indica oposición (arriba/abajo) y unidad (el vínculo 'y'), una serie de rasgos específicos de esta novela. Arriba/abajo: se anuncia un universo no unitario, cortado por la mitad, contradictorio; podemos rastrear esta bipolaridad en el nivel de los personajes (serranos/costeños), en la producción del texto (un autor serrano escribe sobre el mundo costeño), y sobre todo en la articulación de dos modos literarios muy distintos, Relato y Diarios. En cuanto al factor "unitario", lo hallamos en el mero hecho de la realización de la novela, que no por trunca carece de un sentido global que excede la suma de los sentidos de cada una de sus partes. La unidad resulta del hecho que tanto "el de arriba" como "el de abajo" son "zorros", individuos pertenecientes a la misma clase: el vínculo supremo es el propio autor, individuo que "era de arriba"² y, posteriormente, de arriba y de abajo. La bipolaridad estructural de la obra es a la vez efecto e imagen del desdoblamiento del autor dentro de ella.

INTERTEXTUALIDAD DE LOS "ZORROS"

La introducción de los "zorros" no es un puro juego formal, un artificio literario inocente, sino el signo de una intertextualidad muy compleja. Un texto que se refiere a otro texto: es la característica general de todo texto consciente de pertenecer al conjunto de la producción textual, y que necesita, para su propia afirmación, situarse claramente frente a los demás mediante una especie de "diálogo" que entabla con ellos. La confrontación intertextual tiene el objetivo de evidenciar un parentesco y una diferencia respecto al texto referencial.

El *Quijote* —para recordar un ejemplo conocido y codificado— se presenta intertextualmente como última de las novelas de caballería (y reconoce sus deudas), pero también como su superación en tanto que novela del realismo burgués naciente.

Con su texto referencial fundamental, *Dioses y hombres de Huarochiri*³, *El zorro...* entreteje relaciones múltiples, cuya expresión pode-

1. Buenos Aires, Losada, 1971.

2. Op. cit., p. 62.

3. Siglo XXI (México y Argentina), segunda edición, 1975.

mos tipificar, siguiendo la terminología de S. Sarduy, como una combinación de la "cita" y de la "reminiscencia"⁴.

DIOSES Y HOMBRES DE HUAROCHIRI

Según el propio Arguedas, traductor de la obra del quechua al castellano,

Dioses y hombres de Huarochirí es el único texto quechua popular conocido de los siglos XVI y XVII y el único que ofrece un cuadro completo, coherente, de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo⁵.

Y por otra parte:

El torrente del lenguaje del manuscrito es oral. Este torrente cautiva; a pesar de los obstáculos señalados, la materia de la lengua oral transmite un mundo de hombres, dioses, animales, abismos, caminos y acontecimientos como únicamente lo sentimos en los cuentos quechuas oídos en nuestra infancia a los famosos narradores indígenas⁶.

Si damos la palabra a José María Arguedas para caracterizar el texto, es por considerarlo como su mejor especialista, pero también para hacer resaltar el alto valor subjetivo que *Dioses y hombres* comporta para él. En efecto, varias conclusiones interesantes para nuestra argumentación se pueden sacar de los fragmentos citados.

Dioses y hombres mezcla informaciones sobre seres divinos y humanos, sobre la sociedad de los hombres y la de los dioses: no establece ningún abismo entre el quehacer de los hombres y la superestructura mitológica de la sociedad. Se trata, pues, de un texto fundamentalmente mitológico surgido de una sociedad que organiza su vida social e intelectual según sus mitos. En cuanto al lenguaje del texto, Arguedas insiste en su carácter oral, en su "torrencialidad": un lenguaje envolvente, que "hace sentir" un mundo como si se le pudiera tocar con las manos. Este modo de concebir el lenguaje, muy antiguo, merece el calificativo de "mitológico" en la medida en que supone la convicción de una relación no problemática (unívoca) entre la palabra y la cosa significada, típica de la enunciación de la palabra mítica⁷. Pondremos de relieve todavía que Arguedas asimila *Dioses y hombres* a los cuentos quechuas orales contemporáneos. Es significativa esta asimilación porque muestra que el traductor del texto quechua (el mismo Arguedas) vuelve a realizar un acto esencial de su niñez: la "audición" de la antigua tradición popular andina. El paralelismo establecido así entre la experiencia del mito y la experiencia infantil no es puramente subje-

4. Severo Sarduy: "El barroco y el neobarroco", *América en su Literatura*, segunda edición, México 1974, p. 177: según este autor, la "cita" sería "la incorporación de un texto extranjero al texto (...), sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere", mientras que la "reminiscencia" constituye "los estratos más profundos del texto receptor (...), modificando con sus texturas su geología".

5. Op. cit., Introducción, p. 9.

6. Ibid., p. 10-11.

7. Véase Jurij M. Lotman — Boris A. Uspenskij: "Mito — Nome — Cultura", *Semiotica e cultura*, Milán-Nápoles 1975, cap. I.

tivo —aunque lo es para Arguedas—: la lingüística postula hoy la existencia de un parentesco entre lenguaje infantil y mitológico, y entre sendos modos de pensamiento⁸.

Para José María Arguedas, la ocupación con la materia mitológica, el hecho de introducirla en su última novela, equivale —fuera de sus implicaciones literarias —a una “búsqueda del tiempo perdido”, que aflora sobre todo en los *Diarios*.

Pensamos que quedan así suficientemente esclarecidas las características generales de *Dioses y hombres*, y el motivo de la fascinación que ejercía este texto sobre Arguedas. Empiezan a vislumbrarse también las múltiples relaciones que existen entre aquel texto y “El zorro...”.

EL PRIMER ENCUENTRO DE LOS ZORROS

Transcribimos a continuación la única aparición de los zorros en *Dioses y hombres*, con un diálogo relativamente breve. Podrá apreciarse de esta manera la amplitud de la “cita” intertextual, así como la nueva dimensión que Arguedas les confiere a los “zorros”:

Mientras (Huatyacuri) allí dormía, vino un zorro de la parte alta y vino también otro zorro de la parte baja; ambos se encontraron. El que vino de abajo preguntó al otro: “¿Cómo están los de arriba?” “Lo que debe estar bien, está bien —contestó el zorro—; sólo un poderoso, que vive en Anchicocha, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad, que hace como si fuera *dios*, está muy enfermo. Todos los amautas han ido a descubrir la causa de la enfermedad, pero ninguno ha podido hacerlo. La causa de la enfermedad es ésta, a la parte vergonzosa de la mujer (de Tamtañamca) le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dió a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso, desde ese tiempo, a los que pecan de ese modo se les tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha”. Así dijo el zorro de arriba, en seguida preguntó al otro: “¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?” El contó otra historia: “Una mujer, hija de un sacro y poderoso jefe, está que muere por (tener contacto) con un sexo viril”. (...) Luego de oír a los dos zorros, Huatyacuri (... etc.) (p. 36-37).

Adelantamos que el lector de *Dioses y hombres* no conocerá la continuación de la historia a la que alude el zorro de abajo: el coloquio de los dos zorros no seguirá, debido probablemente a las condiciones materiales de transmisión del texto (no cuenta la “literatura” para el copista, que tiene el objetivo de denunciar el paganismo de los indígenas peruanos).

Pasaremos a analizar brevemente (a) la situación narrativa en la cual se produce el coloquio, (b) su tema y (c) la función que el texto atribuye a los personajes de los zorros.

a) Si el lector llega a enterarse del contenido del diálogo, es porque lo escucha como a través de los oídos del único testigo, el “hombre

8. Ibid.

pobre llamado Huatyacuri" (p. 35), dormido en el lugar del encuentro de los zorros, el cerro de Latauzaco. Son las revelaciones contenidas en el "informe" del zorro de arriba las que van a permitir a Huatyacuri curar a Tamtañamca (enfermo por el "aaulterio" de su esposa), conquistar a su hija y vencer a su yerno.

b) El núcleo del conflicto narrado por el zorro de arriba es la frialdad de una mujer: con el acto de ofrecer a un hombre un grano de maíz entrado accidentalmente en su propio sexo, la esposa de Tamtañamca demuestra su deseo (ilícito según el código moral vigente) de tener relaciones sexuales con aquel hombre. Transgresión simulada o alegorización de una transgresión realizada: para el narrador, se trata sin duda alguna de un pecado. En cuanto a la alusión algo elíptica del zorro de abajo a otro acontecimiento, su formulación nos permite colegir que la mujer mencionada es "culpable" de otra transgresión sexual. Los zorros se limitan, por lo tanto, a evocar la sexualidad femenina por lo que tiene de irrefragable.

c) Cada uno de los zorros representan una de las dos zonas en que se divide el territorio geográfico considerado: la de arriba y la de abajo⁹. Conciencias totalizadoras de sus zonas respectivas, los zorros conocen el conjunto y el pormenor, lo visible y lo oculto, el pasado y el presente de todas las cosas que ocurren. Esta sabiduría —divina— equivale a poder: es porque beneficia de ella (conocimiento del error de la esposa de Tamtañamca) que Huatyacuri alcanza poderes sobre el grupo social tocado por el "adulterio".

Hasta aquí nos hemos ocupado del "primer encuentro" de los zorros, el de *Dioses y hombres*. El segundo se producirá en la última novela de Arguedas, dos mil quinientos años más tarde, como lo da a entender el texto.

EL SEGUNDO ENCUENTRO: LA NOVELA DE ARGUEDAS

Empieza el segundo coloquio de los zorros entre el fin del Primer Diario de *El zorro*... —que evoca la iniciación sexual andina del narrador¹⁰ por obra de la chichera Fidela— y el inicio "verdadero" de la novela, la salida al mar del pescador "Chaucato". Su función narrativa, tanto por su situación en el texto como por lo que dice, es la de un nexo entre los Diarios y el Relato.

El texto del coloquio establece una serie de equivalencias simbólicas entre el sexo femenino (la 'sexualidad'), la unión de "la Virgen y del *ima sapra*"¹¹ (el 'catolicismo-animismo') y el hierro ('producción indus-

9. El dualismo arriba/abajo se refiere a la parte alta y la parte baja de la provincia de Huarochiri (en el actual departamento de Lima), pero no deja de prefigurar la oposición moderna costa/sierra, que es geográfica, económica, política y cultural. El dualismo precolombino tenía ya en parte unas implicaciones similares: véase A. Torero, *El quechua y la historia social andina*, Lima 1974.

10. No se puede identificar a priori el narrador de los Diarios con el escritor José María Arguedas: los Diarios deben considerarse como literarios, al igual que el Relato.

11. "Son hojas largas en forma de hilos gruesos", dice el Primer Diario (p. 28). Arguedas confiere a esta planta un valor altamente simbólico.

trial', 'capitalismo'). La justificación de la supuesta equivalencia está en el resultado que provocan dichos tres factores: la 'alienación' (confusión, miedo, forasterismo) y la posibilidad de superarla (la confianza). La sexualidad, la industria, la religión, aparecen por lo tanto como conceptos esencialmente ambiguos y ambivalentes, positivos/negativos. Quizás sea excesiva cualquier interpretación conceptual y lógica de este diálogo que procede por asociaciones de tipo muy subjetivo, pero nos permite ver el carácter de nexo entre Diarios y Relato que le atribuimos: el doble signo hierro-sexo, en efecto, dominará el primer capítulo del Relato, con un significado esta vez claramente negativo (explotación/prostitución).

El punto de partida del diálogo de los zorros es el traslado del futuro narrador del mundo de arriba al mundo de abajo: geográfico en un principio, este traslado significa también que se terminó la niñez del muchacho —una experiencia sexual es la causa aparente del viaje— y que éste ingresa en la "edad de la responsabilidad". Antes de iniciar este relato, el autor recrea literariamente las condiciones que le han permitido acceder a la escritura en general: la vivencia costeña y la madurez personal.

La segunda parte del diálogo (situada casi al final del primer capítulo del Relato) narra otro traslado de arriba abajo, el de Tutaykire, héroe de *Dioses y hombres*. Una virgen ramera que espera a este personaje, con las "piernas desnudas, abiertas", impide la plena realización del viaje. Este episodio, cita casi textual de *Dioses y hombres*, se vincula, como lo ha mostrado A. Cornejo Polar, con el episodio de Asto en el Relato¹². Los zorros establecen así un paralelo entre la adolescencia del narrador, el pasado mitológico del Perú y la contemporaneidad socio-política de país (el hierro: la siderurgia), construyendo la posibilidad de la novela, confluencia de los tres niveles mencionados.

Rebasando el marco del diálogo de los zorros en nuestra novela, conviene ahora reanudar con el factor de la intertextualidad. Los zorros, en la obra de Arguedas, son mensajeros de otro texto. El "individuo que escribe"¹³ la novela intitulada "El zorro de arriba y el zorro de abajo", la escribe —así lo da a entender el texto— al dictado de los zorros mitológicos que narran los acontecimientos, los comentan y los danzan¹⁴, que cumulan las funciones de autores, críticos y co-actores del texto redactado por el "autor del libro". Veremos que es mediante la afirmación de un modo de producción esencialmente idéntico al de *Dioses y hombres* que el autor de *El zorro...* se vale de todo el prestigio, de todo el peso histórico y literario del texto antiguo para su propio texto: el autor parece substituirse a Huatyacuri que escuchaba, dormido, el primer diálogo de los zorros y que convertía su sabiduría nueva en poder, riqueza y prestigio, y más que nada, en la posibilidad de subyugar a las mujeres. La situación narrativa en que se encuentra Huatyacuri no deja de recordar la pose clásica del poeta que recibe, soñando, la inspiración por boca de algún dios, y cuya versión modernizada es la teoría de Freud sobre el parentesco entre el sueño y la producción

12. *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, capítulo VI.

13. "El zorro...", primer capítulo, p. 62.

14. Op. cit., ¿Último Diario?, p. 283.

poética¹⁵. Como, por otra parte, la última parece ser una consecuencia de la sublimación de los impulsos eróticos, no sería absurda la comparación de Huatyacuri con un poeta. La autosustitución que opera Arguedas respecto al “poeta frustrado” Huatyacuri no pasa, hasta aquí, de una ficción narrativa o de una intención poética. Partiendo de la evaluación de *Dioses y hombres* hecha por el propio Arguedas, podremos circunscribir el alcance de tal intención. Recordamos que para él, el texto referencial es la cumbre de una tradición literaria colectiva.

DESAFIO A LAS ESTRUCTURAS NOVELESCAS

El mero intento de acercarse a esta tradición oral y quechua, en pleno siglo veinte, en una *novela* escrita en *castellano* sobre un puerto pesquero e industrial de la era imperialista, significa un desafío violento a las estructuras de la novela burguesa decimonónica y contemporánea. No es el objeto de este artículo examinar el conjunto de los “estratos” que provoca la línea narrativa de Arguedas en su novela —quedan sólo escombros de la novela “realista”—, pero cabe señalar la magnitud del ataque a los valores literarios establecidos. Este intento de destrucción de las estructuras novelescas clásicas de origen europeo o norteamericano mediante la contribución de antiguas tradiciones orales y colectivas, supera ampliamente el marco de la experimentación de nuevas formas narrativas importadas del extranjero y cobra, dentro de la coyuntura política que vive el Perú en los años sesenta, un valor alegórico evidente: la lucha literaria total contra el “invasor” y por la emancipación cultural nacional prefigura la lucha de liberación en el campo decisivo, económico y político.

LOS BAILES DEL ZORRO DE ABAJO

Los zorros: autores y comentaristas del Relato. Es así como aparecen en los Diarios, y es como tales que constituyen una “cita” intertextual de los zorros de *Dioses y hombres*. El Relato les confía otra función: los convierte en actores (danzantes) y directores de una “escenificación”, que es uno de los rasgos más originales de la obra. Sin el “ballet” del zorro de abajo, el relato se acercaría un poco a lo que ciertos críticos han visto en él: una novela naturalista de corte zoliano¹⁶. Pero la presencia de este extraño bailarín es inescamoteable, ya sea por su presencia “física” en el Relato o su contribución decisiva al sentido del mismo y de la obra en su conjunto.

Fuera de una brevísima aparición del zorro de arriba en el discurso de Maxwell sobre su estadía en el pueblo serrano de Paratía (p. 255), el zorro que baila en el Relato es claramente el de abajo, llamado don Diego¹⁷. Aparece primero como elegante emisario de Braschi —“extraño hippie incaico” (p. 140-41)— para conversar con el ejecutivo hari-

15. Referencias numerosas; véase sobre todo *Der Dichter und das Phantasieren* (1908).

16. No se acercaría del todo: lo impide el trabajo del autor sobre el lenguaje, que está lejos de cualquier intención “mimética”. Para la tesis del “naturalismo” de “El zorro...”, véase: S. Castro Klaren, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima 1973.

17. El zorro suele llamarse Diego en los cuentos populares: lo menciona don Angel en el texto (p. 143).

nero don Angel (cap. III); luego como obrero con su overol y su camisa color rojo geranio (cap. IV) y al fin como “mensajero” en casa del cura yanqui Cardozo (últimos “hervores”). Su rasgo fisiológico distintivo (indicio para el lector; “guiño” del autor) es un hocico largo con bigote ralo; sus otros rasgos, que lo van constituyendo poco a poco como personaje zoomorfo salido de un “cuento de indios”, surgen a la superficie del texto como los fragmentos de un “puzzle”: piernas cortas, ojos como de “araña casera”, zapatos peludos, aliento oloroso, manos peludas con dedos delgados y uñas largas, etc. Su comportamiento: camina blandito, mueve las orejas, le cuelga la lengua de un costado de la boca. Sus otros atributos, permanentes o no, lo caracterizan no tanto como zorro sino como personaje mitológico o danzante de un ritual andino.

Diego lleva, puesta o en manos, una gorra gris jaspeada como la usan “los mineros indios de Cerro de Pasco” (p. 103): con sus cambios de color continuos, su encenderse y apagarse, ésta es su atributo maravilloso principal, signo de sus poderes extraordinarios y de su proveniencia de “otro mundo”¹⁸. En *Dioses y hombres*, los gorros confieren o simbolizan el poder: es el caso del “gorro de oro” de Pariacaca, de los “gorros de piedra” de los tres héroes, etc.¹⁹. La gorra de Diego los “cita”, los cumula y los identifica con la gorra moderna mencionada, aludiendo al mismo tiempo al origen precolombino de los mineros de la sierra y a su parentesco con el zorro-pueblo. La gorra de Diego es signo de lo maravilloso en el universo cotidiano del Relato, y signo de intertextualidad: huella de *Dioses y hombres* en *El zorro*...

¿En qué consisten los poderes de Diego, cuáles son los mecanismos y la extensión de su universo? Actor-danzante, director teatral, Diego hipnotiza, embruja a sus interlocutores a través de su comportamiento excéntrico; discursos que se convierten en danzas, juego de colores en su levita, gorra, etc. “Ejecutor oyente” (p. 142), el zorro de abajo modifica el pensamiento y el discurso de los demás según su conveniencia. Analizaremos a continuación las apariciones-danzas más importantes de Diego.

PRIMERA DANZA (Los misterios de la explotación)

La primera aparición de Diego en el Relato se produce en el comienzo del capítulo III (dedicado enteramente al diálogo bailado entre el zorro y don Angel, ejecutivo harinero), cuando un “caballero delgado” entra en el despacho de la “Nautilus Fishing”. Merece atención el desarrollo escénico del coloquio. La apariencia extraña del visitante (rasgos zoomorfos) suscita la curiosidad y la simpatía de don Angel. Fascinado por la mirada muy especial de Diego, y “encantado” por el juego mágico del zorro con la mosca “onquray onquray” (comedia alegórica de la muerte del serrano), Angel, casi a pesar suyo, revela “lo que en su hígado y experimentado seso” han repercutido los “saltitos y palabras” (p. 107) de Diego. Con los botones de su levita encendidos, las uñas de sus manos fosforescentes, los ojos y los cordones de los zapatos trans-

18. Otro atributo maravilloso de idéntica procedencia es el “vaho azul” que sale de la boca del zorro de Arguedas, y del Pariacaca de *Dioses y hombres* (op. cit., p. 52).

19. Op. cit., p. 107-108 y 128ss.

parentes, el aliento perfumado de flores silvestres serranas, Diego inicia una danza primero lenta y luego vertiginosa, al son de una música imaginaria audible para él y Angel. Frente a un torbellino de colores y espejos, música y baile, Angel empieza a moverse, a cantar, a recitar, como en estado de trance, de “delirio poético”.

El diálogo-baile mágico y teatral del zorro y de Angel recuerda otro ritual mágico famoso de la narrativa de Arguedas: *La agonía de Rasu-Niti*²⁰. En los dos casos se trata de danzantes “poseosos” que hacen pasar la danza a un sucesor. Rasu-Niti, sacerdote del dios Wamani, danza su última, agónica danza, mientras su discípulo le sucede en el ritual y la responsabilidad sacra. En el baile lúcido del zorro y de Angel está ausente el elemento trágico de la muerte, pero se acentúan los rasgos de teatralidad pura. Puede pensarse, por consiguiente, que el baile en el despacho de la fábrica harinera constituye una parodia, una “carnavalización”²¹, una farsa-repetición del primero. Lo que permite esta hipótesis, fuera de la situación narrativa parecida (la “sucesión”), es el parentesco en la vestimenta de Rasu-Niti y del zorro: el traje con los espejos en forma de estrellas.

A lo largo de su danza, mediante un ritual de signo erótico-religioso, don Diego logra sonsacar a don Angel los mecanismos “secretos” de la explotación y de la manipulación de los trabajadores. En las etapas sucesivas de este “misterio” (teatro) se descodifican, se desmitifican los “misterios” de la explotación, quedando al desnudo las prácticas de Braschi y de Angel. El triunfo del danzante-hipnotizador Diego equivale al triunfo narrativo del autor, superintendente del espectáculo. La descodificación de los ocultos mecanismos de la explotación del hombre por el hombre se presenta así como la “escenificación” de la misma producción del texto literario dentro del texto literario. Este último elemento pone de manifiesto, una vez más, el abismo que mide entre la novela doctrinaria de denuncia social de tipo zoliano o gorkiano, y la novela “especularia”²² de José María Arguedas.

SEGUNDA DANZA (Homenaje a las máquinas)

Si en el ejemplo precedente, el “ballet” de Diego sirve para desmascarar, con la ayuda de la cultura popular tradicional, (la música, los ritmos y las danzas serranas) un aspecto de la sociedad industrial moderna (la explotación), otra danza parece ser un homenaje a otro de sus aspectos, la capacidad de inventar máquinas cada vez más complejas. El modo “estilizante” de la presentación de la planta harinera —algo parecido al “maquinismo” del arte soviético de los años veinte— refleja el entusiasmo del autor por la tecnología moderna, rastreable también en su “Oda al Jet”²³.

20. Cuento de 1961; *Relatos completos*, Losada, Buenos Aires, 1974.

21. Acerca de la “carnavalización de la literatura” en general, consúltense las obras del formalista ruso M. Bakhtin.

22. Novela que muestra, en su interior, su propio proceso de producción. Sobre el relato “especulario”, véase: Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Editions du Seuil, Paris 1977.

23. Existe una versión bilingüe de esta poesía escrita originalmente en quechua: José María Arguedas, *Oda al jet*, Lima, Ed. de la Rama Florida, 1966.

Visitando la sala de las centrifugas de la fábrica, don Diego, respirando “no con su pecho sino con el de las ocho máquinas”, consigue que “la fuerza del mundo, tan centrada en la danza y en esas ocho máquinas” (p. 145), alcance y vuelva transparentes a los obreros que asisten al espectáculo. La fuerza cósmica que se desprende de la danza (amplificada aquí por el movimiento de las máquinas) encuentra una expresión similar en *Dioses y hombres*: cuando baila Huatyacuri, el mundo entero se mueve (p. 40).

El zorro de abajo se convierte aquí en el corazón de la maquinaria industrial. Esta metamorfosis significativa precisa el sentido que tiene la “vuelta al pasado” intertextual de *“El zorro...”*: el retorno a fuentes antiguas no equivale a una evocación nostálgica (reaccionaria) del pasado, sino expresa la voluntad de asumir todos los valores auténticos del pasado (sobre todo precolombino) para construir un futuro que no excluya las máquinas, pero sí la explotación.

La escena de las máquinas y el encuentro con los obreros contiene otro rasgo más de Diego: su no-aislamiento. Se notan, en efecto, unas relaciones de gran familiaridad entre Diego y los trabajadores, que atestiguan la antigüedad de su trato recíproco. Se puede inferir de ello que Diego no es un extraño bailarín solitario, sino la cabeza y la expresión de todo un universo “subterráneo” respecto a la cotidianidad superficial chimbotana.

TERCERA DANZA (El mensajero emplumado)

El “mensajero” que llega a casa del cura Cardozo aparece como envuelto en algún misterio: llama a un padre, sin que éste lo conozca, por su apellido; su sombra acompaña a “cada una de las varias figuras de la palmera” (p. 272) del living; no transcurre ningún tiempo entre el momento del timbrado del mensajero y su entrada a la habitación donde están reunidos los demás protagonistas. Personaje irreal por su comportamiento, convierte en irreales los sucesos que ocurrían en su presencia. Cuando Cardozo lo mira al mensajero, el que se siente aludido es el albañil don Cecilio. El zorro se confunde con Cecilio, como se confundía con el Tarta en el capítulo III. Cuando finaliza el ya tradicional (para el lector) baile de Diego —tras un desarrollo casi igual al del baile en el despacho de don Angel— queda sólo Cecilio en medio de la habitación, suscitando una duda en el lector: ¿Ha bailado realmente el mensajero, o bailó Cecilio, solo, “poseso” por el zorro de abajo? El bailarín, emplumado como un picaflor, evoca en este baile endiablado la “zona de arriba”: su gorro despide una luminosidad, un resplandor como el del hielo de los picos nevados; la lámpara, entrada en “trance” como consecuencia de un golpe del zorro, produce sonidos de agua, de patos de altura, de penachos de totora...²⁴.

El zorro de abajo demuestra otra vez, y con creces, su capacidad de determinar el discurso de sus interlocutores: en esta “escena” induce a Cardozo a expresarse en un “lenguaje aluviónico, inesperadamente

24. Varios elementos de esta danza repiten o recuerdan también rasgos del cuento sobre el último baile de Rasu-Niti, corroborando la hipótesis ya planteada para el primer baile.

intrincado, yanki-cecilio-bazalártico" (p. 276), es decir compuesto por elementos del inglés y de los idiolectos (ficticios) de Cecilio y del chanchero Bazalar²⁵.

El zorro de abajo, mágico dueño del pensamiento y del habla de los demás, asume, *dentro* del texto, el papel de autor del mismo, o dicho de otro modo, figura el proceso de producción de la obra, como lo figuraba al insinuar a don Angel un discurso revelador de los "misterios" de la explotación, completamente opuesto al discurso que se atribuiría normalmente a un agente de la patronal en una novela. Este papel de "autor" devuelto al zorro es perfectamente concordante con la situación narrativa ficticia ya expuesta: el narrador desempeña la función de escribiente al dictado de los zorros, "verdaderos" autores del texto. A través de los zorros, Arguedas se remite a la sabiduría del pueblo quechua, del pueblo peruano, para presentar el mundo contemporáneo (Chimbo-te). Reivindica así un carácter supraindividual, colectivo, para el texto de *El zorro*... Al igual que el compilador de "*Yo el supremo*"²⁶, Arguedas podría afirmar (y lo afirma implícitamente) que "este libro es tan antiguo como el pueblo que lo dictó".

Después de haber analizado brevemente las intervenciones más importantes de nuestro personaje maravilloso, estamos con la posesión de los elementos suficientes para esbozar el tipo de estructura que representa el zorro, con sus danzas-apariciones, dentro del texto y hacia fuera.

EL ZORRO Y LA NOVELA

Fuera de (y anteriormente a) las apariciones del zorro —la primera se produce sólo en el capítulo III—, el relato es la figuración de un sistema de relaciones de explotación, cuyo eje textual es el personaje mudo y ausente de Braschi. El zorro de abajo introduce dentro de este sistema un principio de subversión (literaria) que se repercute en varios niveles. Desde un punto de vista estrictamente textual, los vertiginosos bailes de Diego subvierten las estructuras narrativas, al impedir cualquier desarrollo lineal, cualquier fluir tranquilo del lenguaje. Los bailes constituyen un procedimiento narrativo "centrífugo", que hace girar, alrededor del zorro, la "acción", los personajes y el lenguaje, con un ritmo cada vez más enloquecido, cuyo resultado es un verdadero delirio narrativo y lingüístico. Los capítulos I y II, anteriores a la primera aparición del zorro, son los más parecidos a la novelística realista tradicional: el espectáculo "escenificado" por el zorro corresponde, por lo tanto, en la duración del texto, al espectáculo de la destrucción del modo narrativo tradicional. Se confirma, pues, una afirmación anterior, formulada de manera más general: la voluntad manifestada por José María Arguedas de reanudar, dentro del marco de una novela, con la tradición oral, lo lleva necesariamente a un cuestionamiento total de las estructuras novelescas, a su trastorno. El zorro, en su calidad de actor y de signo de la tradición oral, teatraliza la lucha entre tradición novelesca y tradición popular dentro del mismo texto de "El zorro...".

25. Los diferentes lenguajes "aluviónicos" de "El zorro..." van a ser objeto de otro estudio.

26. Novela de Augusto Roa Bastos, sexta edición, Madrid, Siglo XXI de España, 1976. El pasaje mencionado se encuentra en la "Nota final del compilador" (p. 467).

EL MITO CONTRA LA REALIDAD

Por otro lado, frente a la figuración narrativa del sistema de explotación, el zorro de abajo constituye el eje de un sistema relacional que opone a los antivalores del universo de Braschi los valores que son los del pueblo peruano precolombino, contemporáneo y futuro: contra las jerarquías, la fraternidad; contra la sumisión ideológica y cultural, una resistencia creadora radicada en el inmenso patrimonio cultural andino (canciones, danzas, cuentos, etc.). Ahora bien, los dos universos contrapuestos, el del zorro y el de Braschi, no son idénticos en cuanto a su signo: mientras que el segundo se afirma como “cotidiano”, el primero se señala como “mitológico”. Mitológico es el origen de su personaje central (*Dioses y hombres*) y su funcionamiento: el tiempo²⁷ y las distancias²⁸ se modifican o dejan de existir en presencia del zorro; éste varía su apariencia física, su tamaño y hasta su sombra, vuelve transparentes parte de su indumentaria o incluso a sus interlocutores; “posee” (en el sentido religioso) a otros personajes, como al “Tarta” o a don Cecilio. Estos poderes sobrenaturales son la figuración mítica de las potencialidades del pueblo peruano considerado bajo un ángulo intemporal, lo que se deduce por ejemplo del hecho de que el “instrumento” esencial de Diego para sus intervenciones son la música y la danza, formas del patrimonio indiscutible del pueblo peruano. El universo de Diego prefigura como mito, como utopía, lo que podrá y tendrá que ser el universo cotidiano del porvenir. La fuerza, la inteligencia, la unidad de los explotados, inalcanzables en el caos chimbotano, se alcanzan en este nivel mítico. Los sindicalistas no logran derrotar a Braschi y su brazo derecho don Angel: lo hará el zorro metiéndose en el cuerpo y el cerebro de Angel, “poseyéndolo” y subvirtiéndole el discurso. El mito se substituye a una realidad caótica, trágica no transformable a corto plazo. La introducción del plan de los zorros, desde este punto de vista, sirve para cambiar “míticamente” una realidad dolorosa que resiste todavía frente a las insuficiencias de las fuerzas que la combaten²⁹.

¿FIN DE LA LITERATURA?

Llegados a este punto de la investigación, podemos preguntarnos si el “truncamiento” relativo de la novela —fuera de sus causas inmedia-

27. El zorro llega al despacho de Angel a la medianoche. Al cabo de un extenso coloquio, la visita completa de la fábrica y el trayecto para llegar al “Gato Negro”, los dos llegan a tiempo para ver la función (!).

28. Cf. el galope-relámpago del zorro desde el mercado hasta la cima de un médano nunca alcanzado por ningún hombre.

29. El uso que hace José María Arguedas del plan mítico se parece de alguna forma al que atribuye Marx a los pueblos primitivos: según él, el mito sirve para vencer “en la imaginación y por la imaginación” a la naturaleza cuando el desarrollo de las fuerzas productivas no permite todavía hacerlo en la realidad concreta (*Introducción a la crítica de la economía política*, cap. IV). El mito traduciría entonces un anhelo, un objetivo muy lejano. Quitando la cuestión del dominio de la naturaleza, no pertinente aquí, el plan mítico de nuestra novela da por vencida una batalla que el plan narrativo “cotidiano” anuncia como muy difícil. Por otra parte, el “plan de los zorros” permite a Arguedas la realización de la novela, que quedaría verdaderamente trunca (incomprensible) de faltar tal factor de equilibrio.

tas, la neurosis y el suicidio de José María Arguedas —significa un rechazo de la solución mítica (y por consiguiente literaria) de las contradicciones de la realidad concreta. Tal vez, frente a la agudización de éstas, el escritor considera insuficiente o no operativo el medio de la práctica literaria; en este caso, la interrupción de la novela significaría que José María Arguedas deseaba pasar la palabra a los verdaderos protagonistas de la historia: al pueblo.

GALERIA FORUM
Av. Benavides 571 - Miraflores