

LA ÚLTIMA NOVELA DE ARGUEDAS: IMAGEN DE UN LECTOR FUTURO

Martín Lienhard

I UN PROYECTO NOVELESCO PRESENTADO POR DOS ZORROS

La última novela de José María Arguedas, *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*, contiene un curioso intercambio de réplicas, en quechua, pronunciadas por un "zorro de arriba" y un "zorro de abajo". Es un fragmento de un diálogo algo más extenso que aparece, como "fuera de lugar", en medio del primer capítulo de la novela, que presenta personajes y escenarios de Chimbote, puerto pesquero. Por su tema inmediato como por el juego de los elementos que lo componen, este fragmento llega a ser el inicio lógico de la novela: su programa y la evocación de su estrategia narrativa; una especie de prólogo atrasado.

Pensamos que la estrategia narrativa inaugurada por Arguedas en su última novela rompe no sólo con la del indigenismo tradicional, como las primeras obras del novelista, sino también con el llamado "neo-indigenismo" (*Los ríos profundos*) e incluso con el proyecto de novela peruana total de *Todas las sangres*. El cambio de derrotero es tan importante, esta vez, que cabe hablar de la propuesta y del anuncio de un nuevo modo de producción novelesca en el Perú y, sin duda, en América Latina: un modo que hace intervenir *activamente* a un sector sociocultural ajeno, hasta ahora, a la producción literaria.

Para definir los ejes de esta nueva estrategia, nos apovaremos en los indicios que nos ofrece el análisis de algunos rasgos particulares del diálogo-prólogo mencionado. En una segunda etapa, daremos un breve inventario de algunos aspectos de la novela que atestiguan la efectiva realización del programa que enuncia o implica tal "prólogo". Concluiremos esbozando las características de ese nuevo modo de producción y sus connotaciones histórico-literarias.

Demos ahora la palabra a los zorros:

(EL ZORRO DE ARRIBA:)

Yanawiku hina takiykamuway atispaqa, asllatapas, Chimbotemanta. Chaymantaqa, imaymanata, imaynapas, munasqaykita willanakusun iYaw! yunga atoq. (Como un pato cuéntame de Chimbote, oye, zorro yunga. Canta si puedes, un instante. Después hablemos y digamos como sea preciso y cuanto sea preciso.)

(EL ZORRO DE ABAJO:)

Nisiutam kaypi, sumaq, millay qapaykuna, imaymana runakunamante, asnasqaña la mar qochamantapas, imaymana uku yakumanta, llasaq wayramanta, hichaq, hichanakuq, tubukunamanta qapaynin, sinqayta, uyariyniyta tutayachin. Ninriyñataqmi, saya sayarispas, huk asnaywan, huk qapaywan, chay nisqay minisqa asnaykunawan, kancharin, tanlin-yan; wañuyta, achikyayta, mosoqyayta, poqchiqta, poqchoqta, llanlla-riqta, kkillanmanta o por la fuerza tasnuqta, qasillaqta musiaspa. Qawaytaqa qawanipunim. Qam hina imaymana kaq, chay kaqlamanpas tukukuytaqa atinitaq. Chaynam, Willanakusunyá, aypanakusunyá maykamapas imaynapas. (Muy fuertemente, aquí, los olores repugnantes y las fragancias; las que salen del cuerpo de los hombres tan diferentes, de aguas hondas que no conocíamos, del mar apestado, de los incontables tubos que se descargan unos sobre otros, en el mar y al pesado aire se mezclan, hinchando mi nariz y mis oídos. Pero el filo de mis orejas, empujándose, choca con los hedores y fragancias de que te hablo, y se transparenta; siente, aquí, una mezcla del morir y del amanecer, de lo que hierve y salpica, de lo que se cuece y se vuelve ácido, del apaciguarse por la fuerza o a pulso. Todo este fermento está y lo sé desde las puntas de mis orejas. Y veo, veo; puedo también, como tú, ser lo que sea. Así es. Hablemos, alcancémonos hasta donde es posible y como sea posible).⁽¹⁾

La anterioridad (gráfica) de la versión quechua del diálogo nos obliga a considerarla como la "original". La versión en español, en cambio, es una traducción de la primera, y manifiesta un rasgo típico de otras traducciones que hizo Arguedas del quechua al español: un respeto no tanto de la letra, sino del movimiento del texto original. Estas observaciones aparentemente técnicas otorgan un interés muy especial a la petición que dirige el zorro de arriba al zorro de abajo, y que incluye una invitación a cantar algo sobre Chimbote (*takiykamuway*. . . *Chimbotemanta*: 'canta para mí sobre Chimbote'), así como la propuesta de un diálogo multiforme (*imaymanata, imaynapas*. . . *willanakusun*: 'nos contaremos mutuamente, como sea, muchas, todas las cosas'). La réplica del zorro de abajo, en quechua, es sin duda su respuesta a la primera petición del otro zorro: un canto. El diálogo previsto, en cambio, se realizará en otro lugar y de otro modo: alu-

1. p. 62 de la edición de Losada, Buenos Aires, 1971.

dimos obviamente al Relato sobre Chimbote, la parte directamente “novelesca” de *El zorro*. Este Relato sería, entonces, un texto “traducido” del quechua, al menos si tomamos en serio la paternidad narrativa de los zorros, “quechuas” hasta la médula. ¿Y cómo se habrá realizado tal traducción, sin duda alguna poco literal? Como veremos más adelante, se logró gracias a la introducción de una instancia narrativa general “quechua”(2), que organiza el texto español a partir de un pensamiento quechua.

El hipotético lector de la novela, en un principio, puede ignorar el quechua, como lo demuestra la existencia de una traducción del fragmento dialogal y la continuación del texto en castellano. ¿Qué significado atribuir entonces a esta exhibición de la naturaleza quechua de la instancia narrativa? Por una parte, el narrador de todos los textos arguedianos (igual a la instancia narrativa de los *Comentarios Reales* de Garcilaso) exhibe de alguna manera que el mundo quechua le es consubstancial o, cuando menos, familiar. En ningún texto narrativo anterior, sin embargo, salvo el caso muy especial del cuento quechua *Pongoq mosqoynin* (El sueño del pongo, No. 3), aparecen fragmentos extensos en prosa quechua. A título de hipótesis, podemos sugerir que el escritor no se limitará, esta vez, a presentar a un lector “hispanico” un mundo quechua fuertemente condicionado por un modo expositivo ajeno (formas narrativas importadas, respeto de ciertas normas lingüísticas, etc.), sino que lo obligará a adentrarse mucho más profundamente en un universo cuyos códigos ignora. “Contra” la estrategia de un Garcilaso medio aculturado, Arguedas asume ahora la de Waman Poma, en más de un sentido.

Otras razones han contribuido, sin duda, a forzar la irrupción de la prosa quechua en una novela del mundo hispanico. Una de ellas es sin duda la convicción que manifestaba Arguedas respecto a la capacidad del quechua moderno, así oral como escrito, para expresar la complejidad del mundo contemporáneo(4). Y el canto del zorro yunga —poético, conciso, sutilmente articulado— constituye, en esta óptica, una muestra convincente y quizás, un estímulo. Pero más que nada, el diálogo en quechua de los zorros impone al lector la evidencia de que estos interlocutores son personajes quechuas.

2. Al usar el término “quechua”, nos referiremos en este trabajo a un idioma y una cultura cuyo centro se encuentra en la sierra, y muy particularmente, en las comunidades campesinas. Como se trata de una cultura viva y actual, mantiene relaciones de intercambio y de oposición con la cultura dominante de expresión española, que repercuten en todos los niveles, incluido el lingüístico. Desde el punto de vista social, la cultura quechua actual es originalmente la de campesinos que practican una agricultura de subsistencia, pero se ha difundido también en los sectores latifundistas (y ex latifundistas) y ha invadido, por otra parte, la región costera (gracias al éxodo de la población rural empobrecida), donde constituye uno de los ejes de la cultura popular. Si bien, a escala de todo el país, la cultura quechua es una cultura dominada, en su propio centro sigue siendo dominante, a pesar de las interferencias de la otra. Este fenómeno se explica probablemente por el relativo abandono, por parte de la República, de la política colonial que consistía en someter a las masas indígenas mediante la adopción-adaptación oficial del quechua.

3. Ediciones Salqantay, Lima, 1965 (versión bilingüe).

4. “Creemos en la posibilidad de una narrativa quechua escrita”, dice Arguedas en el prólogo de *El sueño del pongo/Pongoq mosqoynin* (op. cit.). En *Cuentos religioso-mágicos de Lucanamarca (Folklore Americano, 1960-1, año VIII-IX, n. 8-9, p. 211)*, el mismo Arguedas afirma lo siguiente:

Antes de manifestarse como instancia narrativa "oficial" de la última novela de Arguedas, los dos zorros aparecen, igualmente como interlocutores de un diálogo, en un famoso texto quechua oral transcrito en el siglo XVI y publicado, en versión bilingüe, por el propio Arguedas bajo el título de *Dioses y hombres de Huarochiri*(5). En ese primer diálogo, el zorro de arriba y el zorro de abajo se desenvuelven como "cuentistas", como personajes que, gracias a su omnisciencia en cuanto a lo que ocurre en sus zonas respectivas, saben convertir en narración sus conocimientos. La introducción de estos zorros en la novela y su presentación oficial como narradores del texto que se va leyendo, sugiere que Arguedas se acogerá lo más estrechamente posible a la tradición narrativa quechua para realizar *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Los zorros no son sólo personajes del relato quechua más importante del siglo XVI, sino también prototipos del cuentista (oral). Dar la prioridad a la versión quechua de su diálogo, en una novela hispánica, es reivindicar la génesis quechua del texto en español. Claro está que esta afirmación de una filiación quechua no pasa, hasta aquí, de una línea programática; sólo el análisis del texto de la novela nos podrá decir si este programa se ha cumplido o no.

La referencia a *Dioses y hombres* no se agota con la resucitación de los dos zorros; se resucitan también dos episodios importantes del texto, el del héroe pobre Huatyacuri y el del "conquistador del mundo de abajo" Tutaykire. Los zorros arguedianos los evocan y los resumen inmediatamente antes del citado fragmento dialogal en quechua (p. 60-1). El Relato, a su vez, los reelabora novelescamente, dando una dimensión entre mítica y paródica a ciertos personajes y acontecimientos chimbotanos contemporáneos.

En el primero de estos episodios, Huatyacuri salva, gracias a las indicaciones del zorro de arriba, al poderoso rico Tamtañamca, el cual lo recompensa dándole su hija como esposa. Pero Huatyacuri tiene que defender su "premio" contra el yerno del rico, en una serie de desafíos rituales: a los doscientos bailes del joven, él opone la danza de los cerros, del universo entero; a los vestidos suntuosos del primero, un traje de nieve; con la ayuda de los animales, construye en una noche un palacio, etc. Al final, convierte a su antagonista en venado. La victoria de Huatyacuri es la del pobre, aliado con todo el cosmos contra un poder inicuo. La forma bajo la cual se desarrolla la lucha entre el héroe pobre y el yerno del rico, es la de un "diálogo ascendiente", forma que sigue vigente en ciertos rituales contemporáneos y que ha dejado huellas profundas en *El zorro*.

Tutaykire, protagonista del segundo episodio "salvado" gracias a los zorros arguedianos, se ve frenado en su expansión hacia abajo por los encantos de una "virgen ramera" (la expresión es de Arguedas) del mundo de abajo. El núcleo de

El cuento, y aun el cuento de inspiración religioso-mágica, es un instrumento de expresión mucho menos especializado que la poesía religiosa y que la propia imaginaria de este género. Está sometida a técnicas y normas bastante más accesibles y alcanza a ser del dominio casi común. Refleja, por eso, de modo más vasto y denso el universo de la cultura contemporánea sin dejar de contener sus raíces históricas.

5. Lima, Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos 1966 (edición bilingüe). Existe una edición en español: Siglo XXI México y Argentina, 1975

Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar
Copia para uso académico y personal prohibida su reproducción

4 de 20

Friday, March 7, 2025

esta historia, pues, es el encuentro entre dos universos, el de arriba y el de abajo, y su respectiva caracterización sexual (masculino/femenino) y moral (fuerza/engaño).

Luego de la evocación de los dos episodios de *Dioses y hombres*, el zorro de arriba observa que "el individuo. . . que escribe este libro era de arriba", y pregunta: "¿De dónde, de qué es ahora?" (p. 62). Constatamos así que todos los elementos del texto quechua recuperados en *El zorro*, así como la ubicación del autor novelesco, entran en un sistema de oposiciones binarias, cuyo eje primitivo está asentado en un dualismo arriba/abajo.

En el universo quechua del siglo XVI, este dualismo aparentemente geográfico se refería fundamentalmente a la división en dos mitades de todos los conjuntos sociales: el *ayllu* ('linaje'), la aglomeración, la provincia, el imperio, (cusqueño)(6). El origen de tal división fue social, no geográfico: la eliminación del incesto (condición para sobrevivir) exigía la solución administrativa de la constitución de las mitades exogámicas *hanan/urin* (arriba/abajo), cuya huella se descubre todavía en muchas aldeas andinas.

En *Dioses y hombres*, el "arriba" y el "abajo" de los dos zorros se refiere a la parte alta y a la parte baja de una zona que corresponde más o menos a la actual provincia de Huarochirí. En un sentido estricto, no se trata de la oposición sierra/costa.

En la novela de Arguedas, en cambio, el polo de arriba y el polo de abajo señalan fundamentalmente la oposición sierra/costa. Si bien, a primera vista, tal oposición parece coincidir con la que afirmaba el indigenismo dogmático teorizado por Valcárcel en los años veinte(7) (valoración de la sierra "india", menosprecio de la costa "extranjera"), el dualismo arguediano de *El zorro* tiene raíz indígena. Por una parte, aparece ya en *Dioses y hombres* una oposición arriba/abajo que incluye la oposición geográfica:

En los pueblos de las alturas, en todos, desde el Titicaca, se adoraba al sol, y la gente decía: "Así me lo ordenó el Inca; y . . . en los pueblos de las tierras bajas: "Así me lo ordenó el Inca" diciendo, adoraban a Pachacamac(8).

El santuario de Pachakamaq, como se sabe, se sitúa frente al mar, en las cercanías de Lima; pertenece claramente al mundo de abajo costero. Sin embargo, la oposición sol/Pachakamaq era también religiosa y política: el sol era divinidad inca, mientras que Pachakamaq pertenecía al Chinchaysuyu, región que consti-

6. R.T. Zuidema, *Etnología e storia* (Cusco e le strutture dell' impero inca), Torino, Einaudi, 1971, *passim*.

7. Luis E. Valcárcel, *El problema indígena* (1927), en *La polémica del indigenismo* (edit. Manuel Aquézo Castro), Lima, Mosca Azul, 1976, p. 22-31.

8. p. 99 de la edición de Siglo XXI (cf n. 5).

tuía un polo económico y político opuesto al Cusco, en el marco del imperio incaico(9).

Por otro lado, la oposición arriba/abajo presenta, en la última novela de Arguedas, una serie de connotaciones no geográficas. En el episodio de Tutaykire resumido por el zorro de abajo arguediano, el contacto del héroe de arriba con la zona baja incluye, con su oposición hombre/mujer, el descubrimiento del sexo; el Relato entero confirmará tal connotación. El desarrollo del episodio —el engaño (abajo) vence a la fuerza (arriba)— y la calificación de “virgen ramera” que atribuye el zorro arguediano a la hermana de Chuquisuso de *Dioses y hombres*, introducen, además, un ambiguo dualismo moral.

El episodio de Huatyacuri manifiesta una oposición social pobre/rico, y otra cultural: naturaleza/cultura. Para un contemporáneo, lector de la novela de Arguedas, tales oposiciones coinciden casi automáticamente con la que existe entre sierra y costa; las investigaciones sociolingüísticas de A. Torero tienden ahora a acreditar la antigüedad del paralelismo pobreza-sierra/riqueza-costa (cf. n. 9).

La inserción *programática* de *El zorro* dentro de la cultura quechua (representada por el texto de Huarochirí) se realiza, en primer lugar, mediante la resucitación de los zorros mitológicos. Ahora bien, ya en tanto que mero programa, esta inserción es problemática, como lo demuestra la necesidad de traducir al español el fragmento redactado en quechua, y también la alusión antes mencionada al autor del libro: éste *era* de arriba, pero ignoramos si sigue siéndolo. El análisis de la realización práctica de la novela nos permitirá comprender cómo, a pesar de todo, Arguedas alcanza una relativa inserción de la novela en un determinado sector de la cultura quechua.

Con los zorros no se agotan todavía las implicaciones programáticas del fragmento dialogal quechua. Las articulaciones internas del “canto” del zorro yunga manifiestan otro eje estratégico de la narración: el referente y la dialéctica que lo relaciona con el texto. Un sistema de “enfrentamientos productivos” genera el tema, domina la sucesión sintagmática y “explica” la producción del texto. La enunciación del “canto” por parte del zorro de abajo es el resultado del choque entre, por un lado, los olores y hedores del puerto de Chimbote, y por otro, los órganos de percepción del zorro. El proceso de percepción pierde su “estatus” de observación científica (que ostenta-oculta en la novela realista tradicional) para convertirse en un proceso (dialéctico) de acción y reacción. *Sumaq, millay qapaykuna. . . sinqayta uyariniyta tutayachin*: hermosos y feos olores. . . oscurecen mi nariz y mi oído. El sujeto del proceso de percepción (el narrador) abandona su puesto de observación y se precipita en medio de los elementos enfrentados.

En cuanto al nivel rítmico-temático (indisociable), éste queda constituido por una sucesión de elementos que se hallan en una situación de enfrentamiento recíproco. Se oponen, primero, olores “feos” y “hermosos”, y luego, toda una serie de representaciones de estados de la materia y del cosmos: ‘la muerte’ (*wa-*

9. Alfredo Torero, *El quechua y la historia social andina*, Lima, Universidad Ricardo Palma, 1974.

ñuy) y 'el amanecer' (*achikyay*) o 'lo-que-se-renueva' (*mosoqyay*); 'lo-que-hierve' (*poqchiq*) y 'lo-que-se-vuelve-ácido' (*poqchoq* o *pochqoq*); 'lo-que-verdece' (*llan-llariq*) y 'lo-que-se-apaga' (*tasnuq*) o 'lo-que-se-sosiega' (*qasillaq*). Notemos que todos estos estados son, ya por su significado intrínseco ya por la forma verbal durativa que los representa, estados transitorios e inacabados; ésto vale incluso para 'el morir' (la forma quechua infinitiva corresponde al infinitivo español), concepto que llega a significar, dentro de este contexto, otro estado transitorio. Las oposiciones citadas se resuelven no en unas antítesis estáticas, sino en movimiento, según la imagen de las contradicciones dialécticas. El mundo en movimiento evocado por el zorro de abajo es un "caos" por excelencia, un universo cuya inconclusión es tan poco arbitraria como la de la novela.

La dialéctica (el hervor) del cosmos se plasma literariamente en el "hervor" de la escritura: "hervores" es precisamente el nombre que quiso dar Arguedas a las últimas secuencias de la novela, caracterizadas por el predominio del diálogo. La dialéctica-hervor del universo referencial presenta además, dentro del pensamiento lingüístico subyacente, una cierta homología con la dialéctica-diálogo del texto narrativo. La misma partícula que sirve para evocar el movimiento recíproco, competitivo, de los líquidos que se derraman unos sobre otros (*hicha-naku-y*), señala la reciprocidad del diálogo, del 'contarse-cosas-mutuamente' (*willa-naku-y*).

II UNA NOVELA SUBVERTIDA Y SUBVERSIVA

Discutiremos ahora brevemente los aspectos textuales más directamente influidos por la nueva estrategia narrativa.

Diarios/Relato

Dos discursos narrativos distintos, representativos de sendos géneros literarios, "dialogan" en la novela: el Diario y el Relato. Los polos de este diálogo se pueden asimilar a los que ocupan los dos zorros: el de arriba y el de abajo. Los Diarios se refieren, en efecto, al mundo de arriba: hablan de su autor, el serrano J.M. Arguedas, y de la niñez andina del mismo; su escritura autobiográfica, por más de un aspecto, recuerda la de la narrativa precedente (andina) del autor. Una serie de símbolos mágico-literarios de concepción y de función quechuas nacen y se ramifican en los Diarios: la cascada (p. 13-14), el pino del Arequipa (p. 206-7), el *ima sapra* (p. 28-30 y *pass.*), etc.(10).

El Relato, en cambio, presenta al mundo costeño a través de los lenguajes y discursos que se han ido formando en la costa, gracias al contacto entre serranos y costeños, los idiomas autóctonos y el español. La oposición Diario/Relato comporta también un aspecto temporal a la vez subjetivo e histórico: si los Diarios se nutren del pasado de su autor y del Perú (la sierra), el Relato corresponde a la edad adulta de Arguedas y al presente (dominación imperialista) del Perú.

10. En un trabajo todavía inédito (título probable: *Zorros y danzantes en la última novela de J.M. Arguedas*) desarrollo en detalle este aspecto de la novela.

Por otra parte, los Diarios sirven al mismo tiempo para caracterizar a quien escribe el Relato, y no cabe duda de que tal caracterización tiende insistentemente a ubicarlo dentro del mundo quechua y campesino: el narrador pertenece al conjunto de los que saben cantar en quechua (p. 13), de los que han convivido con los piojos en su niñez (p. 96 etc.), de los que perciben la musicalidad de las manchas rojas de la *pariwana* (p. 96), de los que hablan de igual a igual con el alcalde indio Felipe Maywa (p. 16), etc. etc. Este narrador aparentemente indígena es igualmente la instancia que "controla" el Relato.

Nos encontramos, entonces, en la situación inédita de leer una narración sobre el mundo costeño, coto privado del Occidente y del imperialismo, escrita desde una perspectiva que todos los indicios concuerdan a identificar como indígena. La escritura del Relato es el resultado, pues, de la interacción entre una perspectiva "indígena" y un referente urbano contemporáneo.

Pensamiento salvaje/pensamiento racional

En el interior de los Diarios se desarrolla todo un diálogo acerca de narradores "provincianos" (Rulfo, Onetti, Guimaraes Rosa, etc.) y "cosmopolitas" (Cortázar, Fuentes). No cabe duda de que aquí, otra vez, se encarna una variante de la oposición arriba/abajo, centrada ahora en la problemática de la escritura y del pensamiento que le subyace y la condiciona. El narrador defiende —con "rabia", se diría— el derecho de existir para una escritura emparentada con lo que Lévi-Strauss llama el "pensamiento salvaje", una escritura arraigada en la cultura campesina del Perú, de México, de Brasil, etc. Esta defensa de lo "provinciano" no es absoluta ni exclusiva, sino relativa. No se exige a los escritores "cosmopolitas" convertirse en "indígenas", como pensaron ciertos lectores de estos Diarios, sino tan sólo una mayor consideración para un tipo de escritura arraigada en el campo latinoamericano; como se desprende del pasaje siguiente, el narrador reivindica la equivalencia (no la identidad) del pensamiento "salvaje" y del racionalismo occidental, con una clara preferencia personal del primero:

. . . he aprendido menos de los libros que en las diferencias que hay, que he sentido y visto, entre un grillo y un alcalde quechua, entre un pescador del mar y un pescador del Titicaca, entre un oboe, un penacho de totora, la picadura de un piojo blanco y el penacho de la caña de azúcar: entre quienes, como Pariacaca, nacieron de cinco huevos de águila y aquellos que aparecieron de una liendre aldeana, de una común liendre, de la que tan súbitamente salta la vida. Y este saber, claro, tiene, tanto como el predominantemente erudito, sus círculos y profundidades (p. 204).

Por otra parte, el narrador admite la interacción de los dos tipos de pensamiento-conocimiento-escritura, incluso en su propia novela:

Y sospecho, temo, que para seguir con el hilo de los "Zorros" algo más o mucho más he debido aprender de los cortázares, pero eso no sólo significa haber aprendido la "técnica" que dominan sino el haber vivido un poco como ellos (p. 210).

El diálogo acerca de la escritura novelesca desemboca, y “no por gusto”, en la práctica de una escritura inédita, la del Relato. El “hervor” teórico del diálogo con otros autores y otras escrituras se “resuelve” (para usar el término que en la dialéctica hegeliana y marxiana designa la “síntesis”) en otro nivel, el de la práctica narrativa.

Escritura/oralidad

Otro diálogo paralelo nace al calor de la conversación con los “cortázares”, a propósito de la oposición entre narrativa oral y escrita. La cumbre del arte narrativo, para el narrador (y lo mismo decía Arguedas en otros escritos), es la narración oral, y muy especialmente, la de la cusqueña Carmen Taripha. Los cuentos quechuas de esta narradora no se limitan a remedar a un mundo, sino que lo crean, con todas sus dimensiones y atributos:

Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y las charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás (p. 20).

La ventaja del cuento oral parece ser lo que se ha dado en llamar la “gestualidad”: una serie de sistemas sémicos visuales y auditivos que la transcripción fonética es incapaz de traducir. El escritor que, a los ojos y oídos de Arguedas, se acerca más al ideal de la narración oral, es Juan Rulfo. En un artículo de 1960, Arguedas explica el “milagro” rulfiano por el hecho de que el escritor mexicano “ha elevado a la más alta categoría artística el difícil lenguaje del pueblo”(11):

Rulfo emplea términos del castellano viejo conservados por el campesino y fundidos con palabras que ha deformado a su modo, fundidos en una sintaxis que requiere del genio para hacer de ella un medio de expresión tan poderoso o más que el castellano culto que tiene siglos al servicio de la invención humana.

Y un poco antes, Arguedas escribe todavía:

Es como un remolino, como agua hirviendo, imagen formidable del propio México.

El “hervor”, el “remolino”, imágenes del movimiento contradictorio, califi-

11. *Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano*, El Comercio, Suplemento dominical, 8 de mayo 1960, p. 3.

can así para Arguedas la escritura de Rulfo, alcanzada gracias a una difícil reelaboración del lenguaje del pueblo. La analogía entre un universo real y una escritura hirvientes aparece, como vemos, ya en este ensayo de 1960.

En *El zorro*, Arguedas emplea a su modo el “sistema” inventado por Rulfo para conseguir, en un relato escrito, la ilusión de lo oral. Se ve ahora favorecido, en comparación con sus obras precedentes, por el hecho de trabajar, como Rulfo, sobre un mundo que se expresa (también) en castellano. Si Arguedas, en su producción anterior, tenía que inventar un lenguaje español que evocara de alguna manera el quechua, la situación lingüística actual de la costa ofrece unos sociolectos que contienen ya la interferencia español/quechua. La audacia del escritor, en este caso, consistió en tomar como base de los discursos directos (cuyo lugar es preponderante en la novela) unos sociolectos menospreciados por los costeños de origen o de adopción, escritores o no, y jamás considerados como lenguajes “novelables”. Como Rulfo, pero en un contexto sociolingüístico más difícil todavía, Arguedas “eleva a la más alta categoría artística el difícil lenguaje del pueblo”. Los discursos de Esteban de la Cruz y los de Moncada filtrados a través del lenguaje del propio Esteban (en sus “diálogos interiores”) alcanzan un grado de expresividad desconocido en la prosa peruana contemporánea y comparable quizás sólo con el lenguaje poético de Vallejo.

Toda esta revolución del lenguaje novelesco se puede atribuir a la decisión de imponer a la novela una instancia narrativa indígena: “popular” y “oral”. Como el narrador oral quechua, que adopta el lenguaje efectivamente hablado y que no vacila en admitir los préstamos del español cuando le permiten una mayor expresividad, la instancia narrativa de *El zorro* aprovecha la situación plurilingüe y plurilectal de la costa peruana para hacer “hervir” al texto. Sólo una instancia narrativa indígena podía acabar hasta este punto con los prejuicios de “pulcritud” que pesan sobre la escritura novelesca.

Ahora bien, los discursos directos, por predominantes que sean, no constituyen todavía la totalidad del Relato; constituyen en rigor la función novelesca llamada tradicionalmente “personaje”. El discurso narrativo los involucra y reparte en el tiempo, no sin sufrir a veces su interferencia:

Bazalar se afianzaba y, tanto por las noches como mientras recorría las oficinas de la Comandancia de la Guardia Civil, de la Subprefectura y de la Municipalidad, alentaba con más lucidez y firmeza un proyecto grande, “magnánimo”, que había “adivinado para la felicidad general del barriada y so pedestal personal heroico”. La lucha lo fortalecía e inspiraba, ampliaba “sos enstromentos verbales ejecutivos, y cada día más y mejor” (p. 249).

De alguna manera, como lo dijimos ya a propósito de la oposición Diarios/Relato, el comentario narrativo entretiene con los discursos-personajes una relación que reproduce el dualismo arriba/abajo. Los personajes-discursos costeños se oponen al discurso narrativo (caracterizado como discurso “de arriba”) tanto por su parentesco con el de los Diarios como por una serie de rasgos específicos

que lo aparentan a la narración oral (quechua). Las vacilaciones y repeticiones del narrador oral —el aspecto auditivo de la “gestualidad”— encuentran, en efecto, una cierta traducción en el discurso del narrador:

Lloraba y hablaba; lloraba y hablaba (p. 56).

La lancha de Chaucato, claro; sí, de Chaucato, no tenía macaco (p. 38).
Cada aleteo de sus brazos y de su cuello y la tembladera de sus nalgas transmitían a putas y clientes el ansia de estar en silencio, oyendo, recibiendo, ¿qué?, el aire, lleno de la fuerza de la podredumbre. . . (p. 42).

La repetición, la vacilación, la suspensión, suscitan ante los ojos del lector la presencia física del narrador, que queda así transformado en ilusorio narrador oral.

Los zorros y los danzantes

Varios personajes y algunas situaciones novelescas del Relato muestran la repercusión intertextual de ciertos episodios de *Dioses y hombres*, como sugirió y mostró en el caso que sigue A. Cornejo Polar(12). Los miles de serranos que llegan a la costa y que encuentran en la bahía de Chimbote (llamada “concha” o “zorra” por algunos protagonistas) el sexo que los engaña, vuelven a repetir el trayecto del héroe mítico Tutaykire, engañado por los encantos de una “virgen ramera” del mundo de abajo. La novela actualiza, pues, la situación mitológica, atribuyéndole un preciso significado histórico. La cita más o menos textual de una o varias situaciones de un relato mitológico del siglo XVI en el interior de una novela no bastaría, sin embargo, para relacionarla de modo significativo con el mundo quechua actual. Esta función, la cumplen otros elementos, y en primer lugar, la reencarnación de los zorros según las pautas de la cultura quechua actual.

El visitante misterioso que dialoga a altas horas de la noche con un ejecutivo harinero, don Angel Rincón Jaramillo, en el capítulo III de la novela, es sin duda alguna una encarnación novelesca del zorro de abajo de *Dioses y hombres* y de los Diarios de la misma novela. Lo demuestra la descripción —única en el Relato por su precisión y su riqueza— de su físico, de su disfraz y movimientos(13). El “mensajero” de las últimas páginas del Relato, otro personaje misterioso, muestra tener la misma ascendencia.

El mero hecho de la encarnación novelesca del zorro de abajo confirmaría la idea programática de Arguedas expuesta antes, es decir, la voluntad de imprimir al Relato una perspectiva quechua mediante la referencia a *Dioses y hombres*. Sin embargo, la aparición del zorro no garantiza por sí sola la realización de tal proyecto, tanto menos que los zorros del relato mitológico quechua son de poca consistencia novelesca: casi sólo nombres atribuidos a una función, la de narrar

12. Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 274-78.

13. Martín Lienhard, *Tradición oral y novela* (Los “zorros” en la última novela de José María Arguedas), *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n. 6, 1977, p. 81-92.

hechos de arriba y de abajo. Además, como decíamos, la referencia a un texto antiguo de cuatro siglos no prueba que se haya llegado a construir una "instancia narrativa quechua" en el sentido de la cultura quechua contemporánea.

Pero hay otros elementos que demuestran que don Diego, el visitante misterioso, es algo más que un personaje sacado de un manuscrito antiguo. Veamos, por ejemplo, algunas características de su indumentaria. Don Diego lleva una "leva llena de espejos pequeños en forma de estrella" (p. 133), "sandalias transparentes de color azul" (p. 133); su gorro, como ser vivo, "trasmite movimientos y colores" (p. 116). Cuando baila, se oyen "campanillas de aurora y fuego" (p. 130); en las últimas páginas, da una "voltereta en el aire e hizo balancear a la lámpara, le dio sonido de agua, voz de patos de altura, de los penachos de totora que resisten gieniendo la fuerza del viento" (p. 278).

Estos elementos de descripción, a los cuales se podrían añadir todas las alusiones a sus movimientos de bailarín ("comenzó a hacer vibrar sus piernas abiertas y dobladas en desigual ángulo; las hizo vibrar a más velocidad que toda cuerda que el hombre ha ensangrentado y ardido", p. 278), no tienen nada que ver, por cierto, con el zorro de abajo de *Dioses y hombres*. No bailan los zorros del relato quechua. Don Diego suscita con toda fuerza, en cambio, la imagen de un personaje de la cultura quechua contemporánea: el *danzaq* o danzante de tijeras de la provincia de Lucanas, Ayacucho, provincia en la cual, como es sabido, Arguedas pasó parte de su infancia y adolescencia y a la cual lo aproximaba, en sus últimos años, su amistad con el violinista de danzantes Máximo Damián Huamani.

El *danzaq* es un elemento central de la cultura quechua lucanina actual. Delegado de los *wamani*, divinidades de los cerros que dispensan el agua para las chacras, baila en la fiesta que significa el término de los trabajos de limpieza en los acueductos y el inicio de las siembras: San Isidro Labrador. El *danzaq* llama la atención por la agilidad de su baile, sus capacidades acrobáticas (por ejemplo, funambulescas), sus "trucos" de magia y sus espectáculos "circenses". En general, el danzante baila en competición con otro, y su actuación provoca una competición generalizada, en la cual participan los músicos (arpa y violín) de cada uno de los danzantes y el mismo público. La forma de dicha lucha es la del "diálogo", como lo fue la de Huatyacuri con el yerno de Tamtañamca. Cada intervención del *danzaq*, del arpista, del violinista o de un espectador, exige una respuesta que sea más ágil (baile), más virtuosa (músicos) o más mordaz (diálogo entre espectadores). Este diálogo-competición se desenvuelve en una atmósfera a la vez seria y cómica: a través de formas que participan de lo cómico, se instaura un universo que no carece de gravedad.

No es difícil ver, a partir de los elementos que acabamos de presentar, hasta qué punto el diálogo entre el visitante misterioso y don Angel, así como la escena del "mensajero" al final de la novela, constituyen una transposición novelesca de la actuación de los danzantes, una imposición de formas rituales quechuas al diálogo novelesco.

Don Diego, visitante misterioso, zorro y *danzaq*, entra con don Angel en una

competición dialogal y gestual que no excluye ninguno de los aspectos del ritual lucanino: acrobacia, baile, música, agudez verbal, magia. Cada réplica astuta del zorro obliga al ejecutivo a inventar una respuesta más “avanzada”; el baile del zorro empuja a su competidor, ex serrano renegado, a moverse con el ritmo de una yunsa cajabambina olvidada desde hace mucho tiempo; la “prestidigitación” del zorro con la mosca y los juegos de colores de su indumentaria inducen al industrial a perder sus últimos escrúpulos y a bailar y cantar, transformado en caricatura grotesca del rey de la pesca, Braschi. Acorralando cómicamente a don Angel, el zorro-*danzaq* consigue poco a poco lo que es el objetivo grave del “ritual”: la revelación puntualizada de las maniobras anti-obreras de la patronal pesquera.

En el penúltimo “hervor”, el mensajero misterioso obliga, con medios similares, al representante del reformismo cristiano yanqui Cardozo, a convertirse en serrano criollo que proclama, en un lenguaje aluviónico y quechuizante, su adhesión a la revolución.

La subversión del texto novelesco por la instancia narrativa quechua, al tiempo que revoluciona las estructuras narrativas heredadas del colonialismo español y de los modelos europeos importados, conlleva así la exigencia de una revolución en las estructuras (socio-políticas) del referente. Podría parecer curiosa esta coincidencia entre irrupción de la cultura quechua y anhelo de revolución, pero no lo es tanto cuando se piensa en el papel histórico de la cultura quechua en el Perú colonial y republicano.

Las relaciones entre cultura quechua y cultura dominante, en el Perú, han sido siempre bien complejas. Se sabe que el idioma quechua servía, durante la Colonia, para asegurar la dominación española. Se sabe también, por otra parte, que la jerarquía eclesiástica hacía todo para “extirpar las idolatrías”, es decir, para erradicar todos los elementos incontrolables de la cultura autóctona. Y con razón, desde el punto de vista español: las masas campesinas no adaptadas a la cultura española constituían el foco de una resistencia que, más allá de lo cultural, amenazaba el poder extranjero.

En el momento actual, la cultura dominante se orienta a la vez en dos direcciones diferentes: por una parte, tiende a recuperar, a través de la “folklorización” y la comercialización (cf. el *inti raymi* del Cusco, la industria discográfica, etc.), el potencial explosivo de la cultura quechua, mientras que por otra parte, trata de impedir la reproducción de la cultura lingüística quechua hasta donde es posible. El éxodo rural contribuye a favorecer tales proyectos, aunque no en todos sus aspectos, como veremos en la última parte. La cultura quechua no comercializada sigue siendo, en tales circunstancias, un instrumento de resistencia, y así lo veía, en sus momentos de optimismo, José María Arguedas; el título de uno de sus artículos lo expresa claramente: *La cultura: un patrimonio difícil de colonizar* (1966).

La trama narrativa ausente

Para terminar estos apuntes acerca de cómo se realiza en la novela el “pro-

grama de los zorros", nos detendremos algún tiempo en la articulación de los acontecimientos novelescos. Es obvio, y se ha señalado a menudo como deficiencia de *El zorro*, que el Relato carece de una trama novelesca comparable, por ejemplo, con la del *Quijote* o incluso, con la de *Los perros hambrientos*, novela que se desarrolla a base de una sucesión de "cuentos". En esta obra de Ciro Alegría, mirando bien, la fragmentación es más aparente que real, puesto que existe una trama narrativa sólida centrada en el advenimiento, desarrollo y fin de una sequía. Los "cuentos" en *Los perros hambrientos* representan la irrupción, más voluntaria que efectiva, de la narrativa oral en la novela escrita. En *El zorro*, la sensible irrupción de la narratividad oral no desemboca en una serie de cuentos acabados que dejarían prácticamente intacta la trama narrativa, sino en la destrucción casi completa de ésta. La mayor parte de los elementos del Relato provienen más o menos directamente de la oralidad (no necesariamente quechua): los personajes-discurso (elaborados además a base de grabaciones), el modo expositivo "espontáneo" que no rehuye los saltos temporales o espaciales, ciertos rasgos rítmicos de la enunciación oral, etc.

Los acontecimientos principales de la novela no son "acciones", sino discursos, historias, diálogos, lo que excluye en rigor una trama en el sentido tradicional, cimentada en la sucesión causal y la progresión temporal, lineales o trastornadas. Fuera del principio de la novela, los discursos, las historias y los diálogos no se articulan mediante una trama de este tipo. Como lo dejaba prever el programa de los zorros, el modo organizativo de estos elementos es la oposición. Chaucato y don Hilario, por ejemplo, no se enfrentan nunca en la "acción", pero se enfrentan sus discursos por yuxtaposición (hervores p. 215-21/p. 221-6). La escena con Maxwell en el prostíbulo (p. 39-42) no tiene continuación, pero recibe otra iluminación en las últimas secuencias (p. 229-30). Por otra parte, dialogan en el Relato diferentes variantes del discurso en español peruano, como por ejemplo el del serrano Esteban, el del criollo zambo Moncada, el del serrano aigo acriollado Bazalar, etc. Una suerte de "trama" apoyada en la oposición de discursos variadísimos es la que caracteriza la novela. Esto significa que la "inconclusión" de la novela no se limita a su final abrupto, sino que penetra todos los niveles narrativos. La inconclusión llega a ser así un mecanismo dialéctico que mantiene el movimiento y excluye una conclusión imposible. El "hervor", claro, es la imagen de tal mecanismo.

Estos apuntes no agotan las consecuencias que provoca el nuevo proyecto novelístico de Arguedas(14). Pensamos, sin embargo, que son suficientes para comprender la novedad literaria de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

III UNA NOVELA NUEVA EN BUSCA DE UN LECTOR NUEVO

Instancia narrativa quechua y texto en español.

Una vez demostrada la necesidad práctica de postular la existencia de una instancia narrativa (general) "quechua" en *El zorro*, conviene señalar las implica-

14. Otros elementos se encuentran en el trabajo citado en la nota n. 10

ciones teóricas de tal postulado. Cualquier texto que manifiesta la coexistencia de varios narradores sugiere la presencia de una instancia narrativa muda, ubicada “por encima” o “detrás” de los narradores manifiestos: una suerte de denominador común de todos ellos. También en ciertos casos de narrador único, concretamente cuando el discurso de éste demuestra la interferencia de varias voces, el narrador no coincide plenamente con la instancia narrativa central del texto, única susceptible de explicar el origen de las voces ajenas. La instancia narrativa general es el lugar “geométrico” que ocupa el autor en el interior de su texto, lugar señalado por el cruce de las perspectivas de los diferentes discursos que aparecen en el texto.

En *El zorro* se expresan, por de pronto, múltiples narradores: el narrador de los Diarios, el del Relato, los zorros (en su diálogo) y una serie de narradores locales que dominan ciertos momentos del Relato, como Estaban de la Cruz, don Angel, etc. Estos últimos son algo más que unos simples interlocutores de un diálogo novelesco: su presencia discursiva se adueña del lector, que acaba olvidándose de la existencia del narrador del Relato.

Todas las particularidades de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* registradas en la segunda parte de este trabajo tienden a apuntalar la hipótesis de que la instancia narrativa de este libro es “quechua”. Tal instancia se expresa en quechua, suscita la aparición de estructuras de la narración oral y de símbolos contruidos según las pautas del pensamiento andino (unas *wakas* literarias), provoca la presencia de personajes rituales quechuas, dicta reflexiones imbuidas de pensamiento “salvaje”, etc. Contemplando la objeción posible de que, a pesar de todo, el texto producido es “español”, podemos agregar que dicha instancia se expresa también en español, pero que subordina su uso al del quechua: recordemos la traducción posterior del diálogo de los zorros. Los narradores concretos más próximos de la instancia narrativa —entidad abstracta— son precisamente los zorros, los que presentan el programa de la novela.

La no coincidencia idiomática entre un “locutor” y la instancia que controla su discurso no sería, en la experiencia cotidiana, un fenómeno excepcional: el que habla un idioma que no es su idioma materno, le suele imponer, en un grado variable, ciertas estructuras de éste. En un país bilingüe o plurilingüe como el Perú, tal fenómeno alcanza una máxima extensión: los serranos quechuas bilingües, por ejemplo, sobre todo los menos escolarizados, imponen al español unos códigos (sintácticos, lexicológicos, rítmicos, etc.) que le son, en un principio, ajenos.

Ahora bien, sería ingenuo y erróneo atribuir a la instancia narrativa arguediana cualquier incapacidad para producir un lenguaje español según las normas admitidas. Lo que ocurre en *El zorro*, es que Arguedas, en vez de filtrar con mucho cuidado el caudal de elementos derivados del quechua (que él siempre consideraba como su idioma materno), da rienda suelta a su irrupción, con una importante reserva: el texto debe llegar a ser inteligible a partir del código idiomático español.

(La progresiva “quechuización” de Arguedas, en sus últimos años, puede documentarse también con elementos exteriores a la elaboración de *El zorro*: a tra-

vés del inventario de sus ensayos sobre la cultura y la literatura quechua, sus traducciones y su propia producción en este idioma. A partir, aproximadamente, de sus dos estadios en Puquio (1952 y 1956), su preocupación acerca de la literatura quechua va creciendo: se suceden la traducción de los himnos transcritos por Santa Cruz Pachacutic (1955), la publicación de los mitos de Inkarrí (1956) y de *Los cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca* (1960-61), la traducción de varios cuentos de Carmen Taripha (*El torito de la piel brillante*, 1957; *La amante del cóndor* y *El granizo*, 1961; *El joven que subió al cielo*, (1965) y de *Dioses y hombres* (1965-6), para señalar sólo algunos trabajos decisivos. Las poesías quechuas de Arguedas no incluidas en las novelas *Los ríos profundos* (1958) o *Todas las sangres* (1964) aparecen a partir de 1962: *Túpac Amaru kamaq t'ay-tanchisman* (A nuestro padre creador Túpac Amaru, 1962), *Jetman, haylli* (Oda al jet, 1965), *Huk doctorkunaman qayay* (Llamado a algunos doctores, 1966), *Katatay* (Temblar, 1966), *Yaqallam pachata muyuna kasqa* (homenaje a Cuba, 1968), *Qollan, Vietnam llaqtaman* (Al pueblo excelso de Vietnam, 1969). Los únicos textos conocidos en prosa quechua —una prosa poética, por cierto— son de la misma época: *Pongoq mosqoynin* (El sueño del pongo, 1965) y las cartas dirigidas a Hugo Blanco (1969)(15). Recordemos, además, el entierro quechua de José María Arguedas solicitado por él mismo en sus últimas cartas, incluidas en *El zorro*.).

¿Un nuevo modo de producción literaria?

Hemos llegado al punto decisivo de esta investigación: ¿Cuál es el significado histórico-literario de la "novela quechua en español" que es *El zorro de arriba y el zorro de abajo*? Su mera existencia nos impone una revisión de la demarcación que estableció Mariátegui, en el último de sus *Siete ensayos*, entre 'novela indigenista' y 'novela indígena'. Si el concepto de 'novela indigenista', tal como lo fundó teóricamente A. Cornejo Polar a partir de las observaciones de Mariátegui(16), se aplica sin problemas a todas las novelas indigenistas, incluidas las de Arguedas, no parece incluir totalmente a *El zorro*: su texto (en español) y su difusión (como novela para hispanófonos) lo mantienen dentro de tal categoría, mientras que su perspectiva indígena lo aleja de ella.

En cuanto a la hipótesis —que no apoyamos— de que se trate de una 'novela indígena', varias razones la excluyen. Por un lado, *El zorro* es indígena sólo en parte (por su instancia narrativa). Por otro lado, parece imposible plantear hoy la aparición de una *novela* indígena. La literatura indígena, como se comprueba empíricamente, se moldea en formas como el cuento oral, el relato mítico, la canción, etc. Cuando una instancia indígena se enfrenta con la forma novelesca, surge una forma híbrida (entre lo "oral" y lo escrito, entre la sucesión de for-

15. Referencias bibliográficas en E. Mildred Merino de Zela, *Vida y obra de José María Arguedas*, Revista peruana de cultura n. 13-14, Lima, diciembre 1970, p. 127-178. En cuanto a *Yaqallam pachata muyuna kasqa*, no citado en esta bibliografía, se encuentra en *Proceso* n. 1, Huancayo, mayo-junio 1972, p. 12.

16. Véase sobre todo A. Cornejo Polar, *El indigenismo y las literaturas heterogéneas* en Revista de crítica literaria latinoamericana n. 7-8, 1976.

mas narrativas cortas y la novela, etc.), como *El zorro*. Además, una novela indígena en un sentido estricto exigiría la puesta en marcha de un sistema de producción novelesca en quechua, aymara, etc., cuya hipotética realización es tan remota que resulta inútil profetizarla actualmente.

Queremos sugerir, en cambio, que la aparición de *El zorro* constituye la fundación de un sistema literario parcialmente nuevo en el Perú, caracterizado por una instancia narrativa indígena, un texto realizado en español y una difusión parecida, pero no necesariamente idéntica, a la de la narrativa indigenista. El esclarecimiento de este último aspecto exigiría, en rigor, una investigación de tipo sociológico que aún no se ha realizado, pero cuyos probables resultados se pueden prever. Preferimos, por lo tanto, introducir en la definición anterior una instancia nueva, la del "lector interno".

El "lector interno"

El "lector interno" no coincide necesariamente con el conjunto de los lectores reales de una obra. El "lector interno" es una abstracción, como lo es también el conjunto de los lectores externos, pero a diferencia de éste, su imagen queda inscrita en los signos del texto. El lector interno es la imagen del hipotético lector capaz de descodificar la totalidad de los códigos usados en el texto. Dada la polisemia de los textos, la definición del lector interno de una obra determinada puede variar de una época a otra. A veces, un texto evoca de manera directa, por ejemplo mediante una apóstrofe, al destinatario ideal. No ocurre tal en *El zorro*, si excluimos su dedicatoria y las referencias directas a individuos concretos en los Diarios y en las cartas del epílogo, a la vez demasiado numerosas e insuficientes para definir al lector interno de *El zorro*. Queda, pues, la posibilidad de inventariar los códigos usados para construir la imagen abstracta de quienes los podrían descodificar.

Para la demostración que nos interesa, podemos limitarnos a los códigos generalmente ajenos a la literatura hispanoamericana contemporánea: el código de la narrativa oral, especialmente quechua; el código de la ritualidad andina, básicamente quechua; el código de la mitología y simbología andinas; varios códigos sociolectales peruanos. En cuanto al código lingüístico quechua, su comprensión no parece absolutamente necesaria, pero deseable en relación con los otros códigos derivados de la cultura quechua. Constatamos, pues, que la configuración del "lector interno" coincide en gran parte con la de la instancia narrativa central, que podríamos llamar también "autor interno".

A primera vista, esta coincidencia podría parecer común a toda la narrativa arguediana: de algún modo, varios de los códigos elencados se encuentran también, por ejemplo, en *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*. Sin embargo, existe una profunda diferencia a este respecto entre *El zorro* y las novelas mencionadas: estas solían proporcionar al lector la "clave" de los códigos empleados, lo que implica que ése no necesita conocerlos de antemano. Ilustraremos esta diferencia con dos ejemplos opuestos:

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimineto de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz (. . .). Todos los *illas*, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa*, y morir o alcanzar la resurrección, es posible. Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu* (*Los ríos profundos*, cap. VI: *Zumbayllu*).

EL ZORRO DE ARRIBA: *La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del ima sapra; y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo.*

EL ZORRO DE ABAJO: ¡Ji, ji, ji. . .! Aquí, la flor de la caña son penachos que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que puden hablar; el algodón es ima sapra blanco. Pero la serpiente amaru no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo (*El zorro*, p. 32).

En el primer caso, el lector que ignora los códigos del mundo quechua puede seguir las ramificaciones del pensamiento lingüístico que subyacen al simbolismo del *zumbayllu*. El segundo ejemplo, en cambio, queda prácticamente ininteligible para el lector que ignora el código simbólico al cual pertenece el signo *ima sapra* (17).

Si recordamos que, precisamente, la explicación del mundo indígena para un público no indígena constituye el eje central de la narrativa indigenista, tenemos que reconocer que en *El zorro*, este eje, si no ha desaparecido por completo, se ha debilitado bastante. Varios otros ejemplos se podrían citar para confirmar esta tendencia "anti-indigenista", pero nos bastará uno que ya conocemos: Para alguien que ignora el ritual de los *danzaq* lucaninos, es casi imposible ver su repercusión dentro del cap. III de *El zorro*, a pesar de que esté realmente, como pensamos haber demostrado, inscrito en el texto.

Una novela para las barriadas

No se explica en *El zorro*, pues, el mundo indígena para los no indígenas; además, el referente representado, Chimbote, no puede sin duda considerarse como "indígena". Lo que ocurre en realidad es que un mundo muy complejo, occidental/indígena, se expresa mediante unos códigos al menos parcialmente indígenas. ¿A quién le puede interesar eso? ¿Sería cierto —como se ha dado a enten-

17. cf. n. 10.

der— que *El zorro*, en tanto que nuevo modo de producción novelesca, se condena al fracaso por falta de lectores? No lo creemos. Los cambios económicos y políticos de los últimos cuarenta años han trastocado las condiciones socio-culturales que alimentaron al indigenismo, creando una situación abierta para nuevas producciones.

Cuando Arguedas comenzó, a mediados de la cuarta década de este siglo, su labor literaria, la situación socio-cultural del Perú se definía por una compartimentación rígida: en la sierra, un alto porcentaje de monolingües quechuas o aymaras, analfabetos (colonos de hacienda, comuneros, mineros), se oponía a relativamente pocos bilingües (hacendados, comerciantes, etc.) y una escasa minoría de monolingües castellanos; en la costa, todos los estratos sociales eran fundamentalmente castellanohablantes(18). Para un escritor serrano bilingüe, deseoso de evocar el mundo rural, no quedaba otro remedio sino el de aceptar el “modo de producción indigenista” clásico: escribir en español sobre el mundo serrano, para un público compuesto por los estratos cultos (y prósperos) de las grandes ciudades de la costa. Como este público ignoraba todo del mundo andino, no cabía tampoco la posibilidad de introducir masivamente códigos del mundo quechua, a menos de agregarles un discurso explicativo casi antropológico. Es así como nace la escritura indigenista de José María Arguedas.

Después de la cuarta década, tal situación no ha dejado de modificarse rápidamente. La construcción de carreteras, la penetración costeña y capitalista en la sierra, el consecutivo éxodo de campesinos serranos hacia la costa, aumenta el porcentaje de los bilingües y crea las posibilidades para una alfabetización (en español) de sectores relativamente amplios de la población, principalmente en la costa. Al mismo tiempo que la cultura occidental va penetrando en la sierra, la costa se “indigeniza”: una parte cada vez mayor de los habitantes de la costa serán ex serranos, y la cultura popular serrana toca también sectores de la mediana o pequeña burguesía, sobre todo intelectuales. A este último proceso contribuye también (después del impacto del movimiento indigenista de la época de *Amauta*), la obra antropológica, periodística y literaria de J.M. Arguedas.

A lo largo de estos últimos años, en la costa y especialmente en Lima, la población bilingüe de origen serrano, alfabetizada en español (en un grado variable) y perteneciente a las capas populares de la sociedad, está en constante aumento. Los miembros de este sector, cuyo nivel de cultura escrita tiende a elevarse, siguen, sin embargo, muy vinculados con el mundo quechua, tanto por los contactos con sus familiares que siguen viviendo en las aldeas serranas, como por la amistad con otros “provincianos” en Lima. Ilustra este fenómeno la costumbre muy difundida de festejar en la costa las fiestas de los pueblos de origen, de celebrar las fiestas familiares al modo “serrano” (arpa, violín, comida serrana, canto, quechua. . .) o también, de regresar al pueblo para contraer matrimonio según los ritos de la comunidad, etc. Aun cuando no es posible cuantificar ni definir

18. Según el censo de 1940. Véase José María Arguedas, *Evolución de las comunidades indígenas*, en J.M. Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo XXI, 1977 (segunda edición), p. 80-147.

con precisión todas las características de la cultura quechua en la costa, su fuerza y gran extensión queda fuera de duda.

La irrupción masiva de canciones quechuas en *Los ríos profundos* y *Todas las sangres* demuestra probablemente —a posteriori— hasta qué punto Arguedas era sensible a los cambios socio-culturales de la capital: estas canciones, presentadas en versión bilingüe, se dirigían en primer lugar al hipotético grupo “hermano” que el novelista creía ver en el público: un grupo capaz de apreciarlas directamente.

Pero es *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el que llegará a ser *la novela* del sector antes mencionado. Su referente, sus personajes y sus discursos le pertenecen directamente, así como su cosmovisión subyacente; los códigos con los cuales opera le son casi necesariamente familiares, en una palabra: los miembros más cultos de este sector se aproximan al ideal del “lector interno” inscrito en los signos del texto. Por ellos y para ellos existe esta novela, aunque no nos atrevemos a afirmar que este “público posible” se haya convertido ya, dada la situación político-cultural, en “público real”. No desconocemos los factores que pueden todavía obstaculizar y aplazar el encuentro del libro con sus lectores “naturales”: una educación que favorece la aculturación (sumisión a las normas importadas) a expensas de la “transculturación” (interpenetración de las culturas); una ideología dominante que tiende a dificultar una toma de conciencia socio-cultural y política de este sector; las graves dificultades económicas que éste está atravesando. Pero no hay que olvidar que un libro puede crear su propio público, y contribuir a la eliminación de las barreras que lo separan del conjunto de sus posibles lectores.

Abril 1980