La corriente mítica en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas

Desde que hace ya veinte años, José María Arguedas (Andahuaylas, 1911-Lima, 1969) se suicidó en Lima, la dimensión de su obra narrativa ha ido creciendo gracias a diversos estudios que van dejando al descubierto los múltiples valores de ésta y su honda significación para la literatura del Perú y de América Latina. Sin embargo, en la secuencia que forman sus libros de cuentos y novelas, la última de éstas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1971; 298 pp.) fue vista inicialmente como un proyecto inacabado y rebasado por el conflicto personal del autor, así como por el nacional hecho carne en él. Con esta manera preconcebida de leer la obra en los primeros años posteriores a su publicación, se limitaron sus logros y sus proyecciones al nivel del testimonio (personal y social) y se menospreciaron sus alcances literarios. No faltó, incluso, algún comentario desde el punto de vista que considera patrones de corrección lingüística o de organización convencional del material novelesco, cuando lo primero que advierte un lector atento es que la obra tiene muy poco o casi nada que ver con criterios tradicionales de formalización novelesca y que exige una actitud abierta para introducirse en ella. Se ponían de manifiesto, pues, desde su aparición, las dificultades que planteaba su lectura.

Para empezar, *El zorro...* intercala por lo menos tres tipos diferenciados de textos: diarios, relato y diálogo de zorros. Obviamente esta división, que está en parte marcada a nivel gráfico, queda transgredida a medida que descubrimos la red de relaciones que existe entre estas instancias. Los diarios —fechados entre el 10 de mayo de 1968 y el 22 de octubre de 1969— remiten inobjetablemente al nivel autobiográfico del autor, a la revelación de sus sensaciones, pensamientos y recuerdos; el relato sobre los sucesos que tienen lugar en Chimbote («el puerto pesquero más grande del mundo») conduce inmediatamente al plano de la ficción novelesca; y los diálogos de zorros conectan con el nivel del mito. Pero esta estructuración no está fijada definitivamente para ser repetida una y otra vez ni constituye una sucesión de compartimientos que entablan relaciones entre sí sólo por su ubicación en secuencia; en realidad, los límites entre estas instancias y los planos a que conducen son rotos constantemente, de tal manera que los diarios aportan no sólo datos de la biografía del autor, sino también comentarios críticos sobre la marcha del relato y descripciones vinculadas a una concepción mágica del mundo, mientras que, por otro lado, el relato incorpora el orden mítico, actúa la lucha entre la vida y la muerte, el esfuerzo por sobrevivir que absorbe al narrador de

los diarios, y condiciona su existencia material al aspecto vivencial que se debate en los diarios. Los dos breves textos en que se encuentran y dialogan el zorro de arriba y el zorro de abajo (pp. 31-32 y 60 a 63), personajes extraídos de la mitología andina, esconden en su apretado lenguaje referencias al narrador de los diarios, así como a otros elementos aparecidos en ellos y también a aspectos que solamente alcanzarán su desarrollo en el relato; por otra parte, se remontan a su propio origen (las creencias de la zona de Huarochirí) citándolo y proponiendo indirectamente una síntesis temporal que reúne mito e historia.

Resulta indispensable precisar, en el inicio de este trabajo y de cualquier otra aproximación, que la obra que llega a nosotros bajo el título de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* constituye una totalidad integrada por la diversidad, que no es casual el acoplamiento de los tres componentes antes mencionados (a los cuales hay que agregar las cartas que escribiera el autor antes de suicidarse, incluidas a manera de epílogo, y que participan de las características anotadas para el caso de los diarios), sino que, por el contrario, formaban un único «proyecto» que comprometía todos los ángulos de la vida, la imaginación, el pensamiento y el ejercicio profesional de Arguedas. No se trata, pues, de una recopilación de escritos póstumos que lleva la marca de lo inacabado, sino de unidades interrelacionadas de múltiples maneras que llegan a conformar una totalidad significativa y que no se explican exclusivamente por el suicidio de su autor. La marca de lo inacabado proviene de una circunstancia extraliteraria y hasta del propio autor vislumbró que el estado en que dejaba la novela le otorgaba ya la suficiente autonomía, según lo expresó en la carta del 29 de agosto de 1969 dirigida al editor Gonzalo Losada: «La novela ha quedado, pues, lo repito, no creo que absolutamente trunca sino contenida, un cuerpo medio ciego y deforme pero que acaso sea capaz de andar».

La mezcla signa la novela en su totalidad; ella es el resultado del conglomerado de textos, de lenguajes y modalidades de escritura, de personajes de diferente procedencia, adquiere la apariencia del caos en el ámbito de Chimbote, ciudad naciente que condensa al Perú entero y donde se refleja el ordenamiento social, político y económico del país; la mezcla toca también lo individual y lo colectivo que se combinan no sólo a nivel de mundos representados (el del autor-narrador y el de la comunidad sobre la que habla el relato) sino a nivel de emisores: más allá de la voz solitaria que conduce la narración existe una colectividad que transmite desde tiempos inmemoriales, de generación en generación y en forma oral, los relatos y mitos que la explican y esa comunidad andina es la que habla en *El zorro...* con su carga de tradición y su manera de ver el mundo. En su *Primer Diario,* José María Arguedas afirmaba, con relativa conciencia de lo que acabamos de expresar: «Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema [el del suicidio] que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente, decidí bautizarla *El zorro de arriba y el zorro de abajo;* también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú, sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela» (p. 12).

Arguedas tuvo una actividad paralela a la de escritor de ficción que no lo distanció jamás de sus propósitos narrativos. Como antropólogo y folklorista investigó y publicó acerca de la tradición oral, las costumbres y las expresiones musicales de diversos pueblos andinos, siéndole de gran utilidad, como para su narrativa, la lengua quechua aprendida en su infancia y, por lo tanto, la compenetración profunda con el universo andino; fue también recopilador de relatos orales y autor de versiones al castellano. Precisamente, en 1966 se publicó en Lima su traducción del quechua (la primera directamente al castellano) de los manuscritos de Huarochirí (provincia serrana de Lima) en los cuales se recogieron, entre fines del siglo XVI y comienzos del XVII, las creencias y ritos practicados en esa zona de los Andes de boca de informantes autóctonos en proceso reciente de aculturación. La traducción de Arguedas apareció bajo el título de *Dioses y Hombres de Huarochirí* y significó, a pesar de las dudas lingüísticas que se abrieron con ella, el más importante rescate del pasado prehispánico en muchos años; la única versión próxima a la época en que se realizó la recopilación fue la del cura de San Damián, población de esa provincia, Francisco de Ávila (1573-1647), conocido extirpador de idolatrías cuya versión resumida en ocho capítulos se tituló: *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de las provincias de Huarochirí, Mama y Chaclla y hoy también viven engañados con gran perdición de sus almas.* Algunos estudiosos afirman que el copista quechua habría sido un desconocido que en los manuscritos firma Thomas y al presbítero se debería su difusión gracias al deseo de conocer lo que quería combatir.

Pues bien, varios de los motivos y personajes míticos de esos manuscritos fueron utilizados por Arguedas en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y, para empezar, las figuras a las que apunta el título. Parte de nuestro trabajo está encaminado a demostrar que lo mitológico no cumple una simple función referencial en la novela sino que tiene ésta una participación activa y múltiple y que la alusión al pasado prehispánico no pretende ser una evocación melancólica de algo que ya no existe, de lo que se ha perdido irremediablemente, sino que el pensamiento que creó esos mitos sigue vigente y tiene futuro, y ha traspasado ahora las barreras de lo andino.

Acudiendo necesariamente al análisis intertextual, rastrearemos las unidades de procedencia mítica y sus ampliaciones semánticas en la última obra de Arguedas, sin dejar de tener en cuenta los capítulos de los manuscritos de Huarochirí vinculados a ésta, para poner de manifiesto la manera en que se entretejen, las relaciones que entablan y las proyecciones que sugieren. Creemos que esta reelaboración mítica llevada a cabo por el novelista es producto de un proceso narrativo caracterizado, entre otros aspectos, por la incorporación a sus novelas y cuentos (sobre todo en las descripciones) de la concepción animista y mágica que es inherente al universo andino; en *El zorro...* la incorporación del sustrato mítico supera este esquema y sobrepasa también el simple mecanismo de desplazar el relato mítico de un contexto a otro; aquí el mito, su extracción popular y oral, marca el ritmo de la novela. Ya el ensayista suizo Martin Lienhard, cuyo minucioso libro *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (Lima, Tarea y Latinoamericana Editores, 1981; 212 pp.) es indispensable para cualquiera que estudie esta novela, ha señalado que *El zorro...* subvierte los postulados de la novela tradicional, adapta recursos de la

narración oral y escenifica los ritos ancestrales andinos en los que intervienen danza y poesía, logrando configurar un verdadero producto de ruptura que sólo podrá ser entendido cabalmente con el pasar el tiempo, por otra sociedad que está en formación, según lo refleja la misma novela.

Con este análisis pretendemos indicar que Arguedas no sólo utiliza el mito «antiguo», reelaborándolo en la novela, sino que además apunta a la creación de un nuevo mito, un mito «contemporáneo», tal vez el que explique no otra humanidad pero sí otra nacionalidad: la auténtica nacionalidad peruana que el autor percibía desintegrada. Si bien el proceso de análisis probará que la división de textos hecha anteriormente, teniendo como base la distribución de la novela, es algo artificial, intentaremos aprovechar en parte esa separación y utilizar como punto de partida, al interior de *El zorro...*, los diálogos que los zorros míticos mantienen como tales, por considerar que encierran, en forma sintética y cifrada, casi la totalidad de los elementos significativos que se juegan en la obra.

No es nuestro propósito definir en su integridad *El zorro...*, ni el conjunto de los sentidos que contiene ni la totalidad de los mecanismos empleados por José María Arguedas, trabajo en gran medida cubierto por Lienhard y que cuenta con los aportes de otros valiosos investigadores, sino recuperar y juntar las voces creadoras de mitos en el pasado y en el presente y escuchar lo que nos dicen.

Los textos de Huarochirí

El zorro de arriba y el zorro de abajo irrumpen en el capítulo quinto de los manuscritos de Huarochirí como entidades míticas que ostentan la representación de sus respectivos mundos: el mundo de arriba y el mundo de abajo, los cuales en esa narración tienen una connotación geográfica que señala a la zona andina y a la zona «yunga» (o baja, identificada con regiones menos altas y con la costa).

Pero la separación en los términos opuestos y complementarios arriba/abajo (hanan y hurin, en quechua), que presentan como contraparte otra división bipartita entre lo que está a la izquierda y lo que está a la derecha (ichoq y allauca), haciendo más compleja la clasificación, alcanza en el mundo andino a otros niveles de organización. La dualidad no sólo designa una disposición del espacio físico, sino que es la base de la cosmovisión y de la organización política y social de la cultura que tuvo como eje la cordillera de los Andes y aún hoy sobrevive en muchas de sus manifestaciones. Esta división llegó a identificarse también con la diferencia entre lo masculino y lo femenino, aunque, como en otros estratos en que se aplicó, no significaba necesariamente el predominio de la mitad de arriba sobre la de abajo a pesar de ser una la subordinada.

El título de la novela no sólo apela a esos personajes míticos sino que señala con igual importancia esa división del mundo y la reactualiza en el relato, como veremos más adelante, sugiriendo que la relación dominante/dominado puede invertirse; la historia posterior a la conquista española hasta nuestros días atestigua que el predominio en diversos órdenes ha partido de lo que podríamos identificar como mundo de abajo. Los zorros, tal como aparecen en el relato mítico, tienen la función de observar y refe-

rir lo que ocurre en sus territorios, son informantes que además comentan los hechos y conocen la causa de éstos, aunque permanezca oculta para quienes los viven; son, por lo tanto, omniscientes. Ya en esta narración inmemorial los zorros se valen del diálogo y se da a entender que estos encuentros se han producido antes y se seguirán produciendo; como participantes de un diálogo, de una comunicación hablada, no se entiende la presencia de uno sin el otro y, como en todo diálogo, intercambian sus funciones: son emisores y receptores sucesivamente o, para el caso de la novela, narradores y lectores.

El capítulo V, y también el capítulo XII, tratan en conjunto la historia de dos hijos del dios Pariacaca: Huatyacuri, hijo anterior a su padre, y Tutaykire, que ejercieron dominio en la región. Estos personajes, y otros que se vinculan con ellos de diferente manera, también aparecen en *El zorro...* sobrepasando la simple mención. Intentaremos, ahora, resumir las principales circunstancias de estos relatos mitológicos que, en parte, son citadas en la novela. En tiempos antiguos, Pariacaca nació de cinco huevos en Condorcoto y el único que supo de su nacimiento fue su hijo Huatyacuri, un hombre pobre que se alimentaba sólo de papas asadas en la tierra; por aquel entonces vivía un hombre poderoso y rico, llamada Tamtañamca, que se hacía adorar como dios. Este hombre enfermó y nadie descubría el origen de su mal; sucedió que, habiéndose quedado a dormir Huatyacuri en el cerro Latausaco, llegaron los dos zorros y conversando sobre lo que ocurría en sus respectivos mundos el zorro de arriba reveló la causa de la enfermedad de Tamtañamca, información que Huatyacuri aprovechó para ofrecerse a sanarlo a cambio de desposar a su hija y de que se le rindiera culto a su padre Pariacaca. Una vez curado el enfermo y caso el hombre pobre con la hija de aquél, el otro yerno de Tamtañamca lo desafía y el relato sigue con la descripción de las pruebas en que intervienen ambos y para las cuales Huatyacuri recibe la ayuda de su padre, venciéndolas todas; la primera competición fue beber y cantar, para la cual le sirvieron dos instrumentos y un porongo de chicha traídos por una pareja de zorros; la segunda competición consistía en «ataviarse con los mejores vestidos»; la tercera, en traer las mejores pieles de puma; la cuarta, en construir una casa en poco tiempo y luego el techo. Habiendo vencido todas las pruebas impuestas por el otro, Huatyacuri propone una más como revancha, cantar y bailar, y en el transcurso de la misma el héroe pobre lanza un alarido tal que el hombre rico se atemoriza y huye convertido en venado; a la mujer de éste Huatyacuri le impone como castigo convertirla en piedra «con sus piernas humanas y su sexo visibles» y la sitúa en una parte del camino adonde llegan los hombres de arriba y de abajo.

Citamos a continuación el fragmento del texto en que aparecen los zorros:

Mientras 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 dio 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, enseguida preguntó al otro: «¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?». El contó otra histora: «Una mujer, hija de un sacro y poderoso jefe, casi ha muerto por causa de un aborto».

De este fragmento y de la versión reducida hecha más arriba extraemos algunos elementos significativos que retomaremos al abordar la novela. Ellos son la importancia del tema sexual y el poder mágico de la música, en las modalidades del canto y la danza. El tema sexual es enfrentado es este mito desde el punto de vista de la desviación de las normas, es su aspecto ilícito el que tiene trascendencia en el relato; la causa de la enfermedad del hombre poderoso a quien se creía dios es el adulterio de su mujer —razón por la cual dos elementos negativos de orden mágico, una serpiente y un sapo de dos cabezas, se ocultan en su casa— y la condena que Huatyacuri vencedor impone a la mujer de su contenador es la de la prostitución, con ciertas características idolátricas. Este mismo tema, configurado como seducción, es decisivo en el capítulo XII, donde el otro hijo de Pariacaca, el jefe Tutaykire que conducía victoriosamente la expansión territorial de su pueblo, es frenado en sus conquistas por obra de la seducción de una mujer. De esta manera se explica la contención de su fuerza. Hay que anotar, además, que es detenido cuando se dirigía al mundo de abajo.

Por otro lado, aunque la música no constituye el eje del mito, como es el caso del tema sexual, se alude a su poder transformador del mundo circundante y a su conexión con la magia y, como veremos, la música tendrá estas mismas manifestaciones en la novela; por ahora, tengamos en cuenta este enunciado de la traducción del mito por el propio Arguedas: «Y cuando el hombre cantó acompañándose con el tambor del zorrino, el mundo entero se movió».

Los diálogos de los zorros

Tras las revisión de los episodios de la narración mítica contenida en los manuscritos de Huarochirí, los dos diálogos entre los zorros incluidos en la obra de una manera diferenciada respecto a los diarios y al cuerpo del relato pueden interpretarse como una continuación del encuentro ocurrido «hace dos mil quinientos años», tal como se precisa en el segundo de los diálogos. Ambos fragmentos, que dan en principio la impresión de haber sido insertados de manera forzada, participan más del género teatral que del novelesco, son una escenificación cargada de símbolos que intentaremos descifrar siguiéndolos tanto en los diarios como en el relato y sin perder de vista los mitos de Huarochirí.

El primer diálogo se inserta, sin preámbulo alguno, al terminar el *Primer Diario.*

El zorro de arriba: La Fidela preñada; sangre; se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno.

El zorro de abajo: Un sexo desconocido confunde a ésos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la «zorra» de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su «zorra» aparece el miedo y la confianza también.

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 pueden hablar; el algodón es «ima sapra» blanco. Pero la serpiente «amaru» no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hacer arder el seso, también el testículo.

El zorro de arriba: Así es. Seguimos viendo y conociendo...

La primera coincidencia con el relato mítico es la que concierne a la función de los zorros, que «ven» y «conocen» lo que sucede en sus mundos, aunque, aparentemente, no intervienen en ellos; queda también planteado el sentido de la continuidad de esa función, la cual se prolonga hasta hoy sugiriendo que el pensamiento mítico que la ha creado sigue también teniendo vigencia. Hemos afirmado anteriormente que los diálogos compendian, en forma apretada y sin evidenciar algunas veces los nexos que las unen, las unidades significativas de valor simbólico que la novela desarrolla; el lenguaje que los zorros utilizan, más allá de ser español o quechua, no es expositivo sino entrecortado y telegráfico, no exhibe elementos de enlace como sucede a menudo con el lenguaje poético y sus signos son básicamente ambiguos. El discurso de los zorros tiene en común con el de las narraciones míticas aquellos vacíos perceptibles desde el punto de vista de las leyes de la lógica occidental. Es la clase de discurso que intenta reproducir la concepción mitológica del lenguaje, en la cual la palabra tiene una relación no convencional y abierta con la cosa representada, y que por ser diferente a nuestra manera de entender el lenguaje origina problemas de comunicación.

En la primera intervención del zorro de arriba éste menciona a dos personajes que hacen su aparición en el *Primer Diario:* Fidela y el «muchacho» estableciéndose de este modo el primer contacto evidente entre dos instancias de la novela, los diarios y los diálogos y, por ende, entre lo autobiográfico y lo mítico. Ambos personajes provienen del mundo de arriba, escenario del recuerdo en el *Primer Diario;* el «muchacho» es, casi con seguridad, el propio Arguedas joven que poco después dejaría la sierra para ir a vivir a la costa; Fidela es, siempre siguiendo el diario del 17 de mayo, la chichera preñada que inició al muchacho en la vida sexual y su condición de mestiza es resaltada y comparada con la del propio narrador: «era mestiza y no podía pedir misericordia», «era blancona y sucia», «yo era el becerrero de la señora; tan sucio como la mestiza y era blanco». Ambos personajes están señalados con otra marca, son «forasteros» (ya veremos cómo el forasterismo se convertirá en un tema de gran importancia en la novela) y esta situación de extrañeza va acompañada de un desplazamiento al mundo de abajo, donde el sentimiento de diferencia se acentúa. Al concluir este *Primer Diario* el narrador cita a la india doña Fabiana que dice de Fidela: «Va, pues, a parir un huérfano, un forastero; quizás adónde»; y el zorro de arriba completa esa relación de semejanza diciendo: «El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno». Los términos «sangre» y «confusión», relacionados uno con Fidela y el otro con el muchacho, deberán ser dilucidados más adelante.

El zorro de abajo introduce un nuevo asunto, el de la sexualidad vinculada a la prostitución que, al parecer, es propia del mundo de abajo. En su alocución dos sintagmas

atraen especialmente la atención; en el primero, «un sexo desconocido confunde a ésos», el adjetivo «desconocido» alude a una forme diferente de sexo que, según el sintagma siguiente, es el que proporcionan las prostitutas; lo extraño, lo distinto, produce confusión, ampliándose este sentimiento de la individualidad, personificada en el muchacho-Arguedas, a la colectividad, nombrada por el signo «ésos», el cual apunta a la gente que habita el sector de abajo pero que, más específicamente, puede señalar también a los que se desplazan de arriba hacia abajo. Respecto al otro sintagma que nos interesa, «En su 'zorra' aparece el miedo y la confianza también», hay que empezar por precisar que «zorra», en el lenguaje popular peruano, designa el órgano sexual de la mujer y, a un nivel más amplio, a la prostituta; lo que hasta cierto punto resulta contradictorio es la presencia equiparable de dos sentimientos relacionados con términos opuestos: el «miedo» y la «confianza» (recordemos, sin embargo, que lo opuesto supone la complementariedad y define el universo quechua), por ahora conectados al mundo de la prostitución, a lo diferente, a lo desconocido, y que trataremos de rastrear. Sólo se da en *El zorro...* una mención anterior al miedo, que pertenece al nivel autobiográfico el *Primer Diario* y se relaciona tanto con el Arguedas adulto, contemporáneo a la producción del relato, que es quien manifiesta temor a la manera de encontrar la muerte, como con el niño despreciado en el mundo de arriba que deseó morir. Por otro lado, el zorro de abajo le informa al zorro de arriba que el muchacho que dejó el mundo de arriba sintiéndose forastero, lo es también en el mundo de abajo.

El zorro de arriba propone una especie de acertijo al fijar como origen de tres elementos ya planteados (la confianza, el miedo y el forasterismo) a la «Virgen», el «ima sapra» y el «hierro». Podríamos clasificar estos términos simbólicos en dos polos que caracterizan a los dos mundos; la «Virgen» y el «ima sapra» tienen que ver con el sincretismo mágico-religioso de la esfera andina, producto del encuentro entre las creencias ancestrales de los indios y las que impusieron los conquistadores españoles; el «hierro», en cambio, no se identifica con los tiempos antiguos ni con el universo andino transculturado, sino con los tiempos actuales y con el mundo de abajo, es símbolo de la industria (concretamente, la siderúrgica que tiene su sede en Chimbote, el escenario del relato) y también del progreso; en otro plano del análisis, los dos primeros remiten al *Primer Diario* y al nivel autobiográfico, mientras que el segundo se desarrolla en el campo de la ficción novelesca. En el diario del 11 de mayo y luego en el del 17, donde aparece Fidela, el narrador relata cómo le pidió a la Virgen que lo dejara morir cuando, siendo niño, el apartamiento que sufría se hizo intolerable y cómo, significativamente, la luz del sol le infundió nuevamente la vida; en esa misma página describe el «ima sapra» o «salvajina», una planta que crece en las quebradas adherida a la corteza de los árboles:

> La «salvajina» cuelga sobre abismos donde el canto de los pájaros, especialmente de los loros visjeros repercute; «ima sapra» es su nombre quechua en Ukuhuay. El «ima sapra» se destaca por el color y la forma; los árboles se estiran hacia el cielo y el «ima sapra» hacia la roca y el agua; cuando llega el viento, el «ima sapra» se balancea pesadamente o se sacude, asustado, y transmite su espanto a los animales.

El «ima sapra» asume el miedo y lo comunica y, como objeto vivo y capaz de algún sentimiento, representa el animismo de la cultura quechua; por otro lado, tanto la Vir-

gen como el «ima sapra», evocados en el contexto del relato de la iniciación sexual del narrador tienen que ver con ese hecho conflictivo para él. Si consideramos ahora la posibilidad de que Arguedas esté creando nuevos símbolos, el «ima sapra» podría asociarse a la idea de desprenderse de las alturas para asomar hacia las partes bajas y de este modo simbolizaría el camino descendente que sigue la gente de los Andes hacia la costa, la migración y el forasterismo. Del «hierro» o la industria, que identifica al igual que la prostitución al mundo de abajo, se deriva el poder que todo lo gobierna.

El zorro de abajo concluye su participación en este diálogo haciendo posibles algunas identificaciones entre elementos representativos del mundo de abajo y el de arriba: el «algodón», por ejemplo, se identifica con el «ima sapra», aunque el principio que guía esa relación no se manifiesta; la «caña» (signo ambiguo que remite a varios tipos de ésta), o más concretamente su flor que tiene forma de penacho, encontrará a lo largo del relato un término paralelo en la totora de las zonas altas y ambas ejecutan al viento una danza, la cual no puede entenderse sólo como una metáfora del movimiento sino como una propiedad real de ese elemento de la naturaleza perteneciente a un universo animista en el que todo está vivo y también humanizado; hay que recordar que la atribución de musicalidad a la naturaleza es una de las características más arraigadas en la literatura de José María Arguedas. Por boca del personaje mítico, el narrador transmite uno de los enunciados más herméticos dentro del ya casi natural hermetismo de los diálogos: «... que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que pueden hablar»; es ésta una secuencia que prácticamente hay que desovillar y que contiene otras unidades menores de sentido. En primer lugar, aquello que está cubierto no puede ser tocado y en este caso las flores que danzan sólo tocan una envoltura; en segundo lugar, ese contacto incompleto e insuficiente alcanzaría únicamente a quienes pueden hablar, y aquí hay que resaltar un problema de expresión y de pulsación de la capacidad lingüística que no sólo tiene un lugar especial como reflexión en *El zorro...*, sino que se liga a una preocupación subyacente a las demás obras de Arguedas. Estamos, pues, ante una doble imposibilidad: la de que llegue al fondo del sentimiento (sentido contenido en «corazón») algo proveniente del mundo exterior y la de comunicar de forma adecuada; esta última se vincula al conflicto de la escritura presente en los diarios y la primera, quizás a la dificultad de entender este complicado mundo de abajo por parte del narrador. En el contexto de este diálogo, este enunciado es al parecer una filtración de origen biográfico y no mitológico.

En el último parlamento del zorro de abajo hay una referencia a otra entidad mítica muy extendida en el mundo andino: la serpiente, «amaru» en quechua. En la cosmovisión de los antiguos peruanos la serpiente permitía la comunicación entre el mundo de abajo (también mundo de adentro) y el mundo de arriba (donde se hallan los dioses), pasando por un estrato intermedio o mundo de aquí (Cay-Pacha); pero para llevar a cabo esa función no bastaba con una serpiente; eran necesarias dos, con lo cual volvemos a la dualidad inherente a la organización del mundo prehispánico; una de ellas, denominada Yacumana, surgiendo desde el interior de la tierra repta por la superficie convirtiéndose en río, en cambio Sachamama, que además tiene dos cabezas, saliendo a su vez de la tierra sube al mundo de arriba, utilizando la cabeza superior para alimentarse de seres voladores y la de abajo para comer animales terrestres. En el mundo de

arriba, ya divinizadas, Yacumana es el Rayo y Sachamama el Arco Iris, el primero es dios de las aguas y el segundo lo es de la fecundidad. Aunque el sentido no parece ser el mismo, hay que recordar que en uno de los mitos de Huarochirí una serpiente habita en el techo de la casa de Tamtañamca. Lo importante en el sintagma que motiva esta evocación mitológica es que quien lo dice insiste en la supervivencia —tal vez en la eternidad— de esta figura mítica y que en la secuencia puede relacionarse con el símbolo del «hierro», que ya hemos analizado, pero que ahora amplía su campo significacional y sugiere un vinculación con lo mitológico. Si el hierro echa humo se relaciona con el fuego, con lo que arde, y, por lo tanto, con la industria siderúrgica; la sangre establece relación con el término virtual «fuego» por el color y, también, metafóricamente, con «vida»; otro atributo del poder que emana de la industria parece ser su capacidad para absorber el entendimiento («seso») y dominar hasta la sexualidad de los individuos.

Según la organización de la novela, a continuación de este diálogo se inserta el primer capítulo del relato y poco antes de terminar éste volveremos a encontrarnos con los zorros en otro diálogo que es, al parecer, la continuación del que acabamos de comentar y el cual sigue sintetizando y mezclando asuntos de todo tipo. Por razones metodológicas analizaremos ahora esa segunda parte del diálogo de los zorros, con la intención de fijar de una vez el tejido significante que manejan estos personajes relacionado tanto con el mito antiguo como con el universo contemporáneo que abarca la novela, pero dejamos en claro que el primer capítulo, al que regresaremos después, ofrece importantes datos que ensanchan el sentido de algunas unidades ya planteadas por los zorros.

Reproducimos, a continuación, el segundo diálogo entre los zorros, omitiendo los párrafos en quechua que la edición ofrece traducidos en seguida entre corchetes.

El zorro de abajo: ¿Entiendes bien lo que digo y cuento?

El zorro de arriba: Confundes un poco las cosas.

El zorro de abajo: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el «ichu», ¿no es cierto?

El zorro de arriba: Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay.

El zorro de abajo: La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo. Sigamos. Este es nuestro segundo encuentro. Hace dos mil quinientos años nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huarochirí; hablamos junto al cuerpo dormido de Huatyacuri, hijo anterior a su padre, hijo artesano del dios Pariacaca. Tú revelaste allí los secretos que permitieron a Huatyacuri vencer el reto que le hizo el yerno de Tamtañamca, dios incierto, vanidoso y enfermo. El yerno desafió, primero, a Huatyacuri, a cantar, danzar y beber; y cantó y danzó doscientos bailes distintos con doscientas mujeres; Huatyacuri, acompañado de su esposa, que también era hija del simulador Tamtañamca, hizo danzar a las montañas cantando al compás de una «tinya» fabricada por un zorro. Todas las pruebas las ganó el hijo de Pariacaca: se presentó con un vestido hecho de nieve, fue el mejor traje; construyó en una noche, trabajando con los insectos y los animales mayores, un palacio completo; hizo bramar a un puma de color azul; bramó él, aún con más fuerza, mientras danzaba vestido de blanco y negro; espantó a su rival y lo convirtió en venado, y a la mujer de su rival en milagrosa ramera de piedra. Nuestro mundo estaba dividido entonces, como ahora, en

dos partes: la tierra en que no llueve y es cálida, el mundo de abajo, cerca del mar, donde los valles «yungas» encajonados entre cerros escarpados, secos, de color ocre, al acercarse al mar se abren como luz, en venas cargadas de gusanos, moscas, insectos, pájaros que hablan; tierra más virgen y paridora que la de tu círculo. Este mundo de abajo es el mío y comienza en el tuyo, abismos y llanos pequeños desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones; acero, felicidad y sangre, son las montañas y precipicios de más profundidad que existen. ¿Suceden ahora, en este tiempo, historias mejor entendidas, arriba y abajo?

El zorro de arriba: Ahora hablas desde Chimbote; cuentas historias de Chimbote. Hace dos mil quinientos años. Tutaykire (Gran Jefe o Herida de la Noche), el guerrero de arriba, hijo de Pariacaca, fue detenido en Urin Allauka, valle «yunga» del mundo de abajo; fue detenido por una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha. Lo detuvo para hacerlo dormir y dispersarlo. El agua baja de las montañas que yo habito; corre por los valles «yungas» encajonados entre montañas secas y ocres y se abre, igual que la luz, cierto, cerca del mar; son venas delgadas en la tierra seca, entre médanos y rocas cansadas, que es la mayor parte de tu mundo. Oye: yo he bajado siempre y tú has subido. Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún «ima sapra» sacudiéndose bajo su pecho ¿De dónde, de qué es ahora? 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: 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, hinchan mi nariz y mis oídos. Pero el filo de mis orejas, empinándose, choca con los hedores y fragancias de que te hablo, y se transparenta; siente, aquí, una mescolanza 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 ese fermento está y lo sé desde la punta 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.

La primera deducción que suscita este texto es que el capítulo I, que ha quedado encerrado entre los dos diálogos, ha sido narrado por el zorro de abajo; no es posible decodificar la pregunta inicial «¿Entiendes bien lo que digo y cuento?» tan sólo como una forma de retomar el diálogo interrumpido; entre el final del primero y el comienzo del segundo ha corrido un relato que nosotros, lectores, hemos percibido falsamente como diferente al plano en que conversan los zorros y, en cuanto a los sucesos, ajeno a ellos a pesar de incluir referencias de orden mítico. La sugerencia de que el primer capítulo es un relato del zorro de abajo supone la inserción de un nuevo código: el narrador oral se ha disfrazado, ha pasado a manejar algunos recursos propios de la escritura entre los que está el de encubrirse. Por otro lado, la pregunta y su respuesta insisten en el problema de la comprensión del mensaje, que podría estar relacionado ya sea con la lengua que se habla como con el asunto del cual se habla, un mundo desconocido para los zorros, por ejemplo. Podemos adelantar que este segundo diálogo tiene como tema central la comunicación. No sólo se inaugura esta secuencia dialógica aludiendo al problema de la comprensión, sino que se vuelve sobre este punto cuando el zorro de abajo concluye su tercer parlamento con la pregunta: «¿Suceden ahora, en este tiempo, historias mejor entendidas, arriba y abajo?», con la cual apuntaría indirectamente a la necesidad de un lenguaje común.

Este diálogo, que tiene la propiedad de ser menos entrecortado, empieza oponiendo dos formas de lenguaje: el articulado, cuya unidad es la palabra, y el del mundo natural, identificado en este caso con el del pato de los lagos de altura; este último consti-

tuiría un sistema más adecuado al mundo andino. Los zorros, como verdaderos hablantes contemporáneos que manejan varios códigos (especializados o no), analizan las características de uno y otro. La palabra favorece lo analítico, tiende a la especificación, «desmenuza» el mundo; el lenguaje de la naturaleza es música que lo penetra todo y, a la vez, posee la cualidad de transportar de un sitio a otro; si uno es restrictivo, el otro es totalizador, sólo a través de esta oposición puede despejarse la aparente contradicción del enunciado «la palabra es más precisa y por eso puede confundir», porque sólo quien alcanza la comprensión armónica del mundo gracias al lenguaje-música de la naturaleza —de signos abiertos— puede atribuir confusión a lo preciso, a lo atomizado y sumamente diferenciado. Está claro que esta distinción se hace desde un punto de vista imbuído de lo mágico y que el lenguaje que los zorros dan señales de preferir es el que se vincula a formas primitivas de aprehensión del entorno, el cual, además, quiere ser representación directa de las cosas. No está de más agregar aquí, volviendo a la cosmovisión andina, que las lagunas altas o lagos, así como las cuevas y cráteres, poseen cierto sentido mágico, pues comunican el mundo de abajo (o de adentro) con la superficie, y son llamadas «pacarinas», vocablo que quiere decir surgir y por extensión lugar de origen y amanecer. De las pacarinas suele brotar la vida.

Al comenzar la evocación del episodio mítico protagonizado por Huatyacuri, el zorro de abajo proporciona un indicio temporal que incide sobre la actualidad del diálogo y la contemporaneidad de éste y de la novela y, además, enlaza con la época remota en que ocurrieron los sucesos relatados en los manuscritos de Huarochirí: «Hace dos mil quinientos años nos encontramos...». Otra prueba de distanciamiento temporal respecto a lo registrado en los manuscritos es la variante «puma azul» de esta versión sucinta en el diálogo en relación al «puma rojo» que se menciona en el mito. El zorro de abajo pasa del relato resumido a la descripción física de su sector y a la función del hombre en él que es fuerza de producción. El zorro de arriba, por su parte, hace también un resumen del otro episodio mítico antes mencionado, el que tiene como figura central a Tutaykire, colabora en la descripción del mundo de abajo y ubica con precisión el lugar desde donde narra su compañero: Chimbote. Es esencial para la comprensión del complejo universo del relato la consideración puesta en boca de este zorro-oyente: «Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo»; es decir, se subraya la complicación del esquema dual y la actualidad de este fenómeno. Las diferencias tocan los niveles social, laboral y racial, entre otros; hay que recordar, por ejemplo, la separación que existe dentro del mundo andino entre mestizos e indios, la cual afectó al propio Arguedas, según atestiguan muchas de sus obras. De ahí la acotación siguiente del zorro y con la cual apunta al conflicto vital de José María Arguedas, a su zona de origen, a sus sentimientos y a su desarraigo remarcando por otro lado que es el escribiente del libro que leemos: «El individuo que prentendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún «ima sapra» sacudiéndose bajo su pecho ¿De dónde, de qué es ahora?» El «ima sapra» se ha interiorizado, de elemento de la naturaleza se ha convertido en imagen de un sentimiento.

El diálogo concluye con la transcripción de parlamentos en quechua, a continuación de los cuales se registra su traducción, acto que permite reconocer a un escribiente que recoge los datos y los hace accesibles, en este caso, a los lectores. El mensaje connotado

es la preferencia por la lengua quechua sobre la española para la comunicación entre los zorros —entre entidades nacidas del pensamiento andino— y la conciencia que el escritor tiene de que esa lengua no es esencialmente comunicadora a nivel de la escritura, donde prima el castellano; en este fragmento se explica, de modo alusivo, la elección que tuvo que llevar a cabo Arguedas para emitir sus mensajes narrativos y su reconocimineto tácito de que, por el momento, la lengua quechua sigue siendo fundamentalmente oral. Fuera de estas connotaciones, lo que el final de la intervención del zorro de arriba marca es la preferencia del canto sobre la palabra, de la música que tanto la naturaleza como el hombre producen.

Para concluir, el zorro de abajo introduce dos elementos de gran importancia: la sensación olfativa y la función del disfraz. El olor, integrado por la oposición de hedor y fragancia, constituye otra unidad que define el mundo de abajo, olores de todo tipo y de variadas procedencias (mar, prostíbulo, mercado, fábrica, barriada, estanque) se mezclan en Chimbote del mismo modo en que lo hacen sus variopintos pobladores; las sensaciones olfativas, a las que se recurre constantemente en la novela, forman un código útil para la descripción de ambientes. Este código parece tener una función simbólica pues encubre, según lo percibe el zorro a través de la punta de sus orejas, otra mezcla más significativa, la del morir y del amanecer que habita este mundo en ebullición y en proceso de transformación. Recordemos aquí el concepto mágico de «pacarina» antes apuntado y su vinculación con los lagos pequeños o grandes, así como su sentido metafórico de «amanecer»; si aplicamos este término quechua, siempre de manera metafórica, al fragmento que nos interesa podríamos leer «amanacer» como un resultado conflictivo posterior a una muerte, o, mejor, como el origen de algo entreverado con una abolición y la ubicación de ese proceso de surgimiento cerca de un gran lago —definición que podría atribuirse a la bahía de Chimbote—. De este modo, el puerto peruano se convertiría también en un lugar simbólico, en la «pacarina» de un nuevo grupo humano.

Finalmente, el zorro de abajo pone las bases de su futura función dentro del relato (pues los diálogos manifiestos entre zorros no volverán a producirse) a través de un breve enunciado cuyas dos unidades apuntan a la facultad de verlo todo que tienen los zorros, ya señalada antes y que concierne sobre todo a los «zorros míticos», y a la propiedad no estipulada en el mito de transformarse, de ser otra cosa («puedo también, como tú, ser lo que sea»), o de disfrazarse que caracterizará a los «zorros novelescos». Este será, pues, uno de los principios de reelaboración mítica en manos de Arguedas: la traslación, acompañada de modificación, de los zorros míticos a personajes novelescos.

Ampliaciones y transformaciones dentro del *Relato*

Una vez considerados los aspectos fundamentales, desde el punto de vista del contenido, que proponen los diálogos y los mitos revisados, pensamos que la lectura de los capítulos que conforman el relato deberá proporcionar los datos que permiten demostrar que los componentes de la estructura mítica se desplazan a aquél, enriqueciéndolo, y que lo hacen siguiendo procedimientos de ampliación y de transformación. La novela pone también en juego un intrincado trabajo lingüístico que apela tanto a la

oposición oralidad/escritura como a la diversidad o, para usar un vocablo arguediano, a la «mezcla» de lenguas o normas lingüísticas; sin embargo, el análisis de la constitución y características de esta mezcla queda descartado en el corpus de este estudio y remitimos al libro de Lienhard ya mencionado en el que se lleva a cabo un excelente rastreo de la articulación entre oralidad y escritura y de los «sociolectos» que aparecen en la novela.

El capítulo I nos introduce súbitamente en el ámbito marino de Chimbote y en el tema de la sexualidad a través del habla de Chaucato, un patrón de lancha. La insistencia en lo sexual no solamente es notoria en el lenguaje, sino que se evidencia en la inclusión del prostíbulo como escenario de la mayor parte de este capítulo y en la gran metáfora que se elebora en él y que domina todas las visiones del mar de Chimbote. Precisamente el mar, o «la» mar (el género femenino sirve al narrador para la creación de la metáfora y no es empleado cuando el mar no se vincula a la sexualidad) es definida como «la más grande concha chupadora del mundo» (p. 34), identificándosela con el órgano sexual femenino (llamado «zorra» unas veces y otras, «concha») y ampliándose por tanto el sentido de la sexualidad, restringido en el relato mítico a los límites de lo humano. De este modo, se traslada al mar una concepción del mundo andino aplicada a la tierra, según la cual la tierra es de sexo femenino y debe ser fecundada para que pueda dar sus frutos. De hecho, a la femineidad de «la» mar (una femineidad prostituída) se opone una masculinidad que la fecunda y la hace producir, y esa masculinidad está representada, en principio, por los pescadores («al agua limpita le metimos huevo») y, en segundo lugar, por la industria de la harina de pescado; en el primer capítulo, Chaucato es el prototipo del pescador-macho. El mar acumulará, a lo largo de toda la novela, una serie de sintagmas interdependientes que acrecentarán aún más la significación sexual y que serán variantes de éstos: «yo hago parir a la mar» (p. 37); «Esa es la gran 'zorra' ahora, mar de Chimbote —dijo—. Era un espejo, ahora es la puta más generosa 'zorra' que huele a podrido» (p. 52); «ese sólo fornica a la gran 'zorra' que es la bahía (...) Antes espejo, ahora sexo millonario de la gran puta...» (p. 53). En los dos últimos fragmentos citados hay que resaltar la diferencia entre un «antes» y un «ahora», un pasado y un presente que, en este caso, se relaciona con la oposición pureza/corrupción; a la pureza se alude con la comparación del mar con un espejo y a la corrupción, con el olor a podrido que brota de él.

También en este capítulo se da acceso al Chimbote complementario, el de la gran industria en tierra, del que tenemos las primeras visiones en el relato y en las cuales entran a tallar elementos ya utilizados por los zorros en sus diálogos: «La fetidez del mar desplazaba el olor denso del humo de las calderas en que millones de anchovetas se desarticulaban, se fundían, exhalaban ese olor como alimenticio, mientras hervían y sudaban aceite. El olor de los desperdicios, de la sangre, de las pequeñas entrañas pisoteadas en las bolicheras...» (p. 50). La fábrica de harina y de aceite de pescado es una gran maquinaria trituradora de un elemento vital que es el pescado; la presencia del olor, tan reiterativa, es un signo de podredumbre real y metafórica que alcanza la vida misma de la industria y las bases sobre las que se levanta; la vinculación de la sangre (signo no suficientemente aclarado en los diálogos) con la eliminación de la vida y con la industria, abre algunas vías para la comprensión de este símbolo.

Pero la industria chimbotana tiene otra cara, la de la Fundición de Acero, y su aparición el relato pone en juego un nuevo elemento simbólico que se asocia al del hierro surgido en el contexto de los diálogos; el «humo», que no es sólo efecto del fuego sino que se combina con él, se eleva desde la chimenea de la Siderúrgica más alto que el de las otras fábricas y puede verse desde cualquier lugar de Chimbote, conviertiéndose en punto de referencia y en eje del universo que es el puerto. Si retomamos la división dualista del mundo este eje, constituído por la chimenea y su prolongación, el humo, permite una doble oposición entre mar y tierra (izquierda/derecha, ichoq/allauca) y entre cielo y tierra (arriba/abajo, hanan/hurin), lo cual prueba que el dualismo ancestral quechua se extiende a la estructura espacial del relato y al tiempo presente; incluso, la identificación del puerto con el infierno, que surge de la boca de una ramera («¡Ahistá infierno...!»; p. 55), aparte de la connotación religiosa que se pueda tener, refuerza el elemento «fuego» y permite observar que esta pareja de oposiciones contiene los cuatro elementos fundamentales: agua, fuego, aire y tierra. Pero la función de ese eje no es únicamente la de separar sino, de manera complementaria, la de poner en contacto: «El fuego se atoraba con el humo; el de la Fundición lamía el cielo, formaba sombras contra el agua de la bahía que la luz hacía brillar como grasa» (p. 56). Como si fuera una nueva Sachamama, una serpiente mítica, ese humo comunica el mundo de abajo, a través del agua en que se refleja, con el mundo de arriba: el cielo. Por último, la coloración sanguinolenta del humo, «rosado» como se lo califica en otro momento, prolonga la relación del término «sangre» con la industria de harina de pescado a la que también se establece con la Siderúrgica (gracias a la identificación entre sangre y fuego), haciendo posible que las dos variantes de la industria integren un solo conjunto.

En el marco de una descripción del narrador aparece el personaje mítico Tutaykire, conservando y a la vez ampliando el sentido que su intervención tiene en el mito, es decir, el del fracaso final de su empresa expansiva hacia el mundo de abajo:

> El cerro El Dorado, cortado a pico sobre el mar, con santuarios preincas en la cima, se elevaba, alto, muy a lo lejos, y separado de la cordillera por una honda garganta. Tutaykire está trenzando allí, durante dos mil quinientos años, una red de plata y oro. Su cabeza brilla lento; su cuerpo duro da sombra, y por eso el cerro altisonoro, con un abismo al mar, vigila a los pescadores, ahora más que nunca. Tutaykire quedó atrapado por una «zorra» dulce y contraria, entre los *yungas*. Desde el cerro El Dorado ve arriba y abajo (p. 37).

El personaje ha sido trasladado, como sombra invisible, a un lugar del paisaje chimbotano, el cerro El Dorado, que puede observarse no sólo desde el mar sino también desde otras ubicaciones. Todo parece indicar que la figura mítica ha sufrido un proceso de transformación de hombre semidivino en dios montaña y que Tutaykire es el mismo cerro que observa tanto al mundo de arriba como al de abajo, convertido a su vez en figura protectora de un grupo humano: los pescadores; a este grupo se apunta en este fragmento no sólo de manera denotativa («vigila a los pescadores») sino también connotativa a través de la imagen de la red. Y, como para no dejar duda acerca de esta función protectora, el párrafo siguiente se inicia con este sintagma imbuído de sentimiento mágico: «Chaucato sintió la sombra de la montaña...», con el cual se cancelaría momentáneamente la diferencia entre pescadores de origen serrano y pesca-

dores de origen costeño, para unificarlos en una clase que podría tener en común, además del oficio, el hecho de ser tanto los unos como los otros inmigrantes (forasteros).

El episodio de la danza del norteamericano Maxwell en el prostíbulo podría haber servido sólo para configurar mínimamente a este personaje y para introducir el ambiente de no ser por la descripción que se intercala, en términos comparativos, a esta su primera intervención en el relato y que remite directamente al paisaje andino. El fragmento que a continuación citaremos tiene puntos de contacto con otras descripciones animistas del *Primer Diario* (p. 13) y del segundo diálogo entre zorros, en los cuales el canto (equiparable a la danza en este caso) despierta la vida de la naturaleza y la pone en movimiento, de manera similar, además, al efecto que producía la danza de Huatyacuri en el mito: «... el ritmo de su cuerpo contagiaba hasta al arbolito del patio. Como el agua que salta y corre, canalizada por su propia velocidad en las pendientes escarpadas e irregulares, y cambia de color y de sonido, atrae y ahuyenta a ciertos insectos voladores, así el cuerpo de Maxwell templaba el aire del salón» (p. 40). Maxwell, un forastero, logra el extraño prodigio —aún no explicable— de convocar con su danza extranjera (un *rock and roll)* las fuerzas de la naturaleza, razón por la cual observaremos sus próximas apariciones en el relato.

También con una danza extasiada y desenfrenada tiene que ver el final de la escena en que tres prostitutas suben por uno de los cerros de arena de Chimbote. Una de ellas, que aparece brevemente en el relato con el nombre de Orfa, guarda relación con la Fidela del *Diario* y podría ser la versión novelesca de aquélla a su llegada al mundo de abajo, por lo menos hay elementos que permiten pensar que la del relato continúa la historia de la del *Diario:* la Fidela estaba preñada cuando abandonó su lugar de origen hacia una ciudad lejana, además, era «blancona»; Orfa ha teñido un hijo en Chimbote y se oculta tras una identidad falsa mientras trabaja en el prostíbulo: «Mi nombre no es Orfa. Hija de hacendado soy, botada, deshonrada, cajamarquina»; después de esta declaración, la otra ramera que la ha escuchado examina a su hijo: «La ramera chola se acercó al niño. Vio que tenía la frente ancha, los ojos claros. Agachada y sin mirar a la madre, le desabotonó la camisa; vio que tenía el pecho blanquísimo. Se fijó entonces que toda la ropa de la huahua era de tela fina...» (p. 56). La danza de una de estas rameras se halla precedida por una sutil transformación en el rostro de la danzante, en cuyos pequeños ojos cabe todo el puerto de Chimbote; precisamente, su baile, «un carnaval muy antiguo», se inicia con una especie de canto-letanía en el que incluye todo lo que representa al puerto aplicándole el término «culebra», que aquí tiene una connotación despectiva, y lo termina con una mención igualmente despreciativa a todo el país representado por la «bandera». El frenesí de la danza crea un ambiente mágico que prepara el retorno de los zorros, cuyo segundo diálogo se inicia a continuación, justamente con referencias al canto y a la palabra.

El capítulo II traslada al lector a otro escenario, el del mercado, definido también a partir de la mezcla de olores que despide: «A excremento, a frutas, a sudor, a yerbas medicinales, olía la parte techada del mercado» (p. 71); la sensación olfativa se resume nuevamente en la podredumbre, como sucedía con el puerto. De este ámbito, donde hacen su aparición algunos personajes de diferente procedencia, la acción pasa a un

cerro de arena donde se halla un cementerio del cual los pobres van a ser evacuados a otro emplazamiento. La procesión que estos desposeídos llevan a cabo, cargando las cruces de sus muertos por las faldas del médano, reproducen en la muerte lo que antes hicieron en vida: desplazarse a otro lugar en busca de una mejor ubicación, bajar del mundo de arriba al de abajo. Además, médanos como ése donde está el cementerio albergan también barrios marginales enteros que, como otros ambientes inhabitables, los forasteros han ido conquistando para vivir:

> invasores de tierras para viviendas, hombres que habían conquistado con los serranos recién llegados al puerto, tanto aguadas pestilentes y zancudientas, como médanos y tierras sembradas y, por supuesto y más fácilmente, desiertos, los más próximos al casco urbano, como estos que rodeaban al cementerio (p. 76).

La sangre, ese elemento simbólico que parece enlazar levemente varias unidades de sentido, halla en este capítulo una vinculación con el «forasterismo» gracias a la reflexión de Bazalar, el chanchero dirigente, y a la oración de la prostituta Paula Melchora, que aquí completa su discurso del capítulo anterior. Bazalar relaciona la sangre con el esfuerzo y quizá la muerte que costó levantar barriadas en lugares tan difíciles e inhóspitos: «Bazalar medía la extensión de las barriadas que había visto aparecer, crecer a palo y sangre...» (p. 80). Paula Melchora, por su parte, utilizando una forma de discurso sintético característico de la lengua quechua —se nos dice, además que reza en esa lengua—, conecta el vocablo «sangre» a un concepto puramente andino que es el del «yawar mayu» (río de sangre), el mismo que recibirá unas pocas menciones más a lo largo de la novela y que irrumpe con mucha frecuencia en la literatura de Arguedas. Sin ir muy lejos, en la primera página del *Segundo Diario,* que se inserta al terminar este capítulo, el narrador da una definición del «yawar mayu»: «El río sangriento, que así llamamos en quecha al primer repunte de los ríos que cargan los jugos formados en la cumbres y abismos por los insectos, el sol, la luna y la música» (p. 95); curiosamente, esta definición lírica constrasta con la más precisa y especializada de Paula Melchora, quien se había caracterizado por emplear un discurso poetizado: «tierra sangrienta que hace pesada la corriente del río en enero-febrero...» (p. 82). En la misma oración Paula Melchora evoca la «salvajina» o «ima sapra», que ya identificamos más arriba con el tema del «forasterismo»: «salvajina que cuelga de los árboles al fondo del aire»; toda su oración está invadida de elementos significativos del espacio natural andino. Al final del capítulo, una escena fugaz en el puerto donde se descarga la pesca de una lancha directamente a la fábrica de harina de pescado recuerda la relación simbólica de la sangre con la industria:

> Un chorro de agua disparado desde la cubierta con el pitón de una manguera removió en la bodega de la lancha un pozo plateado de anchovetas. La luz de las escamas empezó a teñirse de sangre a descuajeringarse. Un chatero vestido de anchos pantalones impermeables amarillos, y de botas, miraba el remolino de sangre y azogue que él revolvía con la manguera; lo miraba como a la nada. (...) el brillo era amagado por la sangre y el movimiento, y todo era tragado por la boca de un inmenso tubo girador que colgaba de un huinche y aspiraba. El tubo lanzaba la corriente de la anchoveta destrozada a las cañerías aéreas del muelle. (p. 92).

El lenguaje musical tiene en este capítulo un nuevo intérprete: el guitarrista ciego Antolín Crispín, venido también del mundo de arriba. En esta breve aparición Cris-

pín manifiesta la misma condición —que ya demostró Maxwell con su danza— para describir la naturaleza y conmocionarla a través de la música a la cual aludían los zorros: «Después tocó la introducción al *huayno*,acordes y melodías improvisadas que describían para Florinda y el cholo cabrón, las montañas y las cascadas chicas de agua, las arañas que se cuelgan desde las matas de espino a los remansos de los ríos grandes» (p. 88). Pero Antolín Crispín no sólo concentra en su música el paisaje andino, sino también el caótico entorno de abajo, es decir que el universo de Chimbote, al parecer tan ajeno a la magia, es evocado en una síntesis abarcadora gracias a la interpretación musical del ciego:

> El humo de las fábricas, el griterío de los vendedores de fruta, comidas, sánguches, maní, que tenían sus puestos en las aceras de las calles o al pie de lo muros que cercaban las fábricas; el flujo de los colectivos y triciclos que pasaban y volvían bajo los remolinos de humo; el desfile, en grupos o a solas, de los pescadores que se iban del muelle y montaban en los colectivos o se detenían a devorar anticuchos, sánguches, fruta; el ladrido de los perros en las barriadas, todo eso se constreñía, también como relampagueando, en la guitarra de Crispín Antolín que seguía cantando en su casa de la Esperanza Baja, (...). Así, su guitarra templaba la corriente que va de los médanos y pantanos encrespados de barriadas al mar pestilente, de la ecosonda a la caldera, de la curz de Moncada al obispo gringo, del cementerio al polvo de la carretera (pp. 92-93).

El capítulo III está regido por el principio de la transformación, el cual alcanza la función que cumplen los zorros, la definición misma del relato y la recomposición de su estructura. Los zorros son propuestos hasta este momento en la novela como protagonistas de los diálogos y, por lo tanto, del nivel mítico, y también como supuestos narradores de las secuencias del relato novelesco, aunque los signos del narrador que pudieran delatarlos no apuntan hacia ellos de manera inmediata y clara; en el capítulo anterior, el sintagma «Pero esta vez que cuento» (p. 69), no señala con precisión hacia los zorros, sino que revela a un narrador sin identidad definida que bien podría ser también el autor. El único recurso que permite vislumbrar la participación encubierta de los zorros en la narración es la proliferación en el relato de los signos establecidos por ellos en los diálogos y que además de centrar el aspecto temático denuncian un determinado punto de vista. Este es, precisamente, parte del propósito de nuestro trabajo, demostrar que las unidades de sentido producidas en los diálogos, de modo sintético, se extienden al relato sobre Chimbote en el cual se amplían o se adecuan al contexto y entablan relaciones unas con otras, pero, en todo caso, el relato no aporta unidades nuevas sino que desarrolla las ya planteadas. Estas unidades de sentido responden a la instancia de las elecciones del narrador, en gran parte previas a la escritura que en buena medida tienen su origen en la observación del entorno real. Lo que en el fondo nos trasmite esta disposición de diálogos y relato es la idea de que el zorro de abajo observa aquello que ocurre actualmente en Chimbote, así como el pasado fue testigo de otra realidad, y codifica ambas experiencias para volcarlas en escritura, una escritura muy influida por la oralidad y la concepción mágica del mundo. Este narrador encubierto y ficticio sería reconocible por la diseminación de sus códigos y, desde el capítulo III, por una intervención más activa, aunque también disfrazada, que consiste en su transformación de personaje-narrador mítico en personaje novelesco.

Es la transformación sufrida por el zorro de abajo la que da lugar a otras alteraciones definitivas del orden novelesco. Si hasta el final del segundo capítulo la novela se ade-

cuaba con dificultad a lo previsible dentro de ese género narrativo, el capítulo III introducirá una seria duda sobre si llamarla novela e, incluso, sobre si llamarla relato. Para empezar, el universo mitológico y mágico que se apodera del espacio y del tiempo narrativos, donde cualquier prodigio es aceptado como natural, sobrepasa toda posibilidad creativa de la literatura fantástica (en la que el lector reconoce el prodigio pero también su propia concepción del mundo) y no acepta ser encasillada dentro de ella; ese universo, además, ha sido tradicionalmente expresado por el lenguaje oral cuyos mecanismos son visibles en la obra de Arguedas y son señalados acertadamente por Lienhard. *El zorro...* no sólo es convulsionado por la oralidad sino por el pensamiento mítico que ella transporta y que afecta la significación, pues se organiza en base a signos polisémicos que tienen como referentes tanto las creencias ancestrales como el mundo natural; es la mentalidad quechua creando una obra realmente suya o, como lo ha expresado Lienhard: *El zorro,* es producto de una voz colectiva que trasciende la novela y la literatura. En términos de análisis literario, esta voz penetra a través de los elementos 'intertextuales', sean étos el relato mítico de *Dioses y hombres,* la cultura popular andina y sus mecanismos de «carnavalización» o los sociolectos del Perú contemporáneo» (Op. cit., p. 171). Precisamente, es el estudio de la «carnavalización» en *El zorro...,* concepto aprovechado de M. Bakhtin, uno de los aportes más brillantes del trabajo de Lienhard. Para concluir con las transformaciones en el orden novelesco, nos queda por decir que la estructura dialógica de este capítulo central remite, como la de los diálogos de zorros, al género teatral y recuerda las consideraciones de algunos investigadores sobre lo que pudo caracterizar la teatralización prehispánica: los diálogos compuestos de parlamentos muy largos, casi monólogos, y la concepción espectacular de esas representaciones que combinaban partes habladas con música y danza.

Desde la primera página del tercer capítulo nos hallamos ante un personaje de rasgos sospechosamente zoomorfos y de comportamiento y vestimenta fuera de lo común, pero su descripción no se complementará en el momento mismo de su entrada en escena, sino que continuará nutriéndose aún después; su aparición no tiene justificación lógica y se produce bajo el signo de lo extraordinario. A medida que avance el capítulo descubriremos que la función del diálogo con Angel Rincón, el jefe de planta de una fábrica de harina de pescado, es la de conocer de cerca el intrincado hervidero de Chimbote, sobre todo el de la poderosa industria y lo que de ella depende, mientras que, por otro lado, notaremos que ese extraño personaje no es un hombre zoomorfizado sino un animal antropomorfizado y que su configuración lo asocia con un zorro, así como su nombre, Diego. Lo caracterizan también sus habilidades acrobáticas, su facultad para la adivinación, su peculiar esfera de conocimientos y su procedencia. Los movimientos de Diego motivan asombros y aclaraciones como la que hace don Ángel: «El señor no ha trabajado jamás en circos» (p. 141). Por otro lado, siendo su carta de presentación la de visitante de la empresa enviado de Lima, es contradictorio que no sepa nada del manejo de la fábrica, ignorancia que delata el engaño, el disfraz; cuando Diego habla de sus conocimientos trasluce no los de orden técnico que corresponderían a los de un trabajador del sector industrial, sino los intuitivos ligados a lo mágico: «Yo estoy informado de los problemas pero conozco su procedimiento ¡Ahí está! De ese bicho que he ayudado a morir conozco mucho; no sé de dónde viene, qué hay

en sus patas, en su cantito de despedida» (p. 109); ese conocimiento intuitivo linda a veces con la adivinación y delata una concepción del lenguaje muy apegada al orden primitivo cuando se atribuía a las palabras una vinculación natural y no convencional con las cosas: «—¿Le dijo don Ángel que mi nombre es Policarpo? —No. Hay correspondencia entre el nombre, la voz y el corazón, ¿no es cierto?» (pp. 141-142).

El misterio que envuelve a Diego en lo relativo a su origen se aclara en un enunciado cuyos elementos remiten inobjetablemente a la oposición arriba/abajo y al relato mítico de los zorros representativos de cada sector: «Yo soy de toda la costa, arenales, ríos, pueblos, Lima. Ahora soy de arriba y abajo, entiendo de montañas y costa, porque hablo con un hermano que tengo desde antiguo en la sierra. De la selva no entiendo nada» (p. 141). Este zorro de abajo mítico disfrazado de hombre contemporáneo, pero que no ha renunciado por completo a los rasgos de la cultura que lo ha hecho nacer, se presenta en el relato como la síntesis de los dos zorros, pues el zorro de arriba no interviene significativamente en él, su voz no es oída directamente más que en los diálogos míticos y luego se convierte, al parecer, en un oyente que transmite esporádicas apreciaciones sobre su mundo a través de lo que ha aprendido de él su hermano de abajo y de las vivencias pasadas de los personajes que han ido de la sierra a Chimbote. Es al final de este capítulo donde se comprueba que el cuerpo del relato sobre Chimbote (con sus momentos descriptivos, narrativos y dialógicos) no ha dejado de ser una comunicación del zorro de abajo, como lo sugerían los diálogos, un corpus procesado con recursos de la escritura literaria con la intención de ser un largo informe; en esa escena final, Diego, que en otro acto de acrobacia ha escalado «los muros de un depósito de bolsas de harina de pescado» y ha corrido sobre ellas, se dirige a un destinatario no identificado pero lejano (casi con seguridad el zorro de arriba), confirmando así la subsistencia del diálogo: «—Conté veintemil sacos de harina —dijo—. ¿Me oyes?» (p. 153).

A juzgar por los textos que hemos revisado hasta ahora, las unidades significativas de mayor importancia son el forasterismo, la sexualidad y la industria; por lo menos a dos de ellas se refiere el zorro de abajo en este capítulo en que dialoga con el jefe de planta don Ángel Rincón. El forasterismo aparece de manera figurativa bajo el nombre quechua «lloqlla», que Diego define como «la avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas» (p. 106), descripción que guarda una estrecha relación con la del «yawar mayu» que es una definición más simbólica. La migración de la sierra a la costa, y especialmente a Chimbote tras la ilusión del trabajo próspero, es vista como una «avalancha» difícil de amoldar porque arrastra la diversidad. Diego, que desde su aparición se ha distraído con un «bicho alado que zumbaba» golpeando la lámpara de la oficina, compara ese bicho, al que ha dado un manotazo hasta dejarlo al borde de la muerte, con el torrente humano llegado a Chimbote de todas partes. Diego explica más adelante de dónde procede ese bicho que su interlocutor no conoce y la explicación nos traslada a la esfera del universo andino. En ella se hace alusión a un mundo de abajo o de adentro y a una laguna, que bien podría ser una «pacarina»:

... aunque no lo crea; ese zumbido es la queja de una laguna que está en lo más adentro del médano San Pedro, donde los serranos han hecho una barriada de calles bien rectas, (...)! En el médano de San Pedro hay una gran ruina de los antiguos; sobre la ruina los invasores han puesto una cruz alta con sudario que está quejándose sobre Chimbote, ¿no? Este bichito se llama «Onquray onquray», que quiere decir en lengua antigua «Enfermedad de enfermedad», y ha brotado de esa laguna cristalina que hay en la entraña del cerro de arena. De allí vienen a curiosear, a conocer; con la luz se emborrachan (p. 107).

El sincretismo junta en ese lugar barriada y cruz con ruinas y «pacarina» (presente y pasado) y de lo hondo de ese conglomerado surge ese bicho con el que se compara a los inmigrantes, insistiéndose, quizá simbólicamente, en que la luz que lo atrae también es la causa de su muerte. Y en otro párrafo de su intervención Diego afirma, subrayando su función: «Ahí está el corpóreo bicho que he ayudado a morir. Porque, oiga, ese oficio quiero, ¿no? Ayudar a morir y a resucitar más fuertemente que morir» (p. 107). Dada la polisemia a la que es afecto Arguedas, esta oración podría aceptar varias interpretaciones, pero pensamos que el contexto favorece la siguiente: Diego, el zorro de abajo, no sólo es testigo sino actor adyuvante de la transformación que tiene lugar en Chimbote y en la cual participan no sólo los forjadores de la explotación industrial sino los inmigrantes andinos y de otras partes que han acudido al puerto; esa transformación supone una muerte, el acabamiento de una era, y el surgimiento de una nueva vida, tal vez de una nueva sociedad, de ahí que sea más importante para él ayudar a resucitar que a morir.

La industria ocupa en este capítulo un lugar central, el diálogo entre los dos personajes no sólo se desarrolla en el interior de una oficina sino que continúa mientras recorren la fábrica de harina y se muestra su funcionamiento; la estructura de poder que se relaciona con ella también es puesta al descubierto en gran parte de sus engranajes. Pero, paralelamente a una descripción de los mecanismos de ese complejo industrial, continúa aquí el tipo de discurso simbólico respecto a éste que ya hemos rastreado en momentos anteriorres de la narración y en el cual se echa mano de los términos «humo» y «sangre», sin que sea posible descartar las connotaciones acumuladas desde su inserción en los diálogos entre los zorros. El humo de la Siderúrgica sigue cumpliendo la función de eje y, en el discurso de Diego, llega a convertirse en una parte de un organismo viviente que brota de la entraña de las máquinas y quiere llegar a lo más alto sin que fuerzas divinas de cualquier orden puedan detenerlo; en la visión del zorro el animismo es aplicado a un «paisaje» inobjetablemente contemporáneo:

—Ese humo parece la lengua del puerto, su verdadera lengua —dijo el visitante—; tiene y no tiene luz, tiene y no tiene bordes, no se apaga jamás. Se levanta de esas galerías largas, de todo ese laberinto de torres, minerales, sudores y luz eléctrica, de las tripas más escondidas de tanta maquinaria; le cuesta levantarse pero parece que nadie, ni las manos de los dioses que existen y no existen podrían atajarlo. (pp. 135-136).

Hemos mencionado ya el poder transformador de la música que, incluso, pone el universo en movimiento como se asevera en uno de los mitos de Huarochirí. Hasta aquí, en el cuerpo del relato, sólo la danza de Maxwell tiene un efecto parecido pero no alcanza el carácter totalizador y de ruptura de los esquemas temporales que la danza del zorro de abajo provoca en este capítulo. Por otro lado, ese poder alcanza a los

personajes que toman contacto con Diego produciendo en ellos también algún tipo de transformación; estos son los casos de Ángel Rincón y del Tarta, en este capítulo. A partir de estas consideraciones podríamos hablar de personajes míticos (los zorros, Tutaykire y Huatyacuri), personajes mitificados (Diego, el mensajero) y personajes bajo la influencia mítica, los cuales se incrementarán más adelante, sobre todo en la segunda parte.

Las escenas danzísticas de Diego, caracterizadas por el movimiento giratorio y el éxtasis, rompen la sucesión temporal y la secuencia novelesca haciendo que todo se concentre en ese extraño personaje y que predomine la circularidad. Pero aún antes de que se produzca la danza, el capítulo III define su función de centro de la novela pues en él se recogen y explican prácticamente todos los cabos sueltos y se configura al personaje ausente Braschi, la imagen del poder. En su libro, Lienhard no sólo tipifica a los zorros como danzantes, sino que los identifica con danzantes actuales que participan en fiestas populares andinas aún vigentes y que se modificaron ligeramente tras la conquista española; él encuentra una gran semejanza entre los desplazamientos del zorro de abajo y los que llevan a cabo los «danzantes de tijeras» de Lucanas (Ayacucho).

Diego inicia su metamorfosis no sólo cambiando su apariencia, como quien se disfraza o, en este caso, como quien añade un disfraz a otro, sino que involucra en esa transformación a su entorno, evocando y convocando allí, en el interior de una fábrica costeña, el mundo natural serrano: «El visitante se agachó sobre el escritorio, aproximó su rostro al de don Ángel; le hizo sentir un aroma como a polen, a viento con aire de flores silvestres serranas, de ése que en abril perfuma los abismos de rocas y alcanza los nidos fríos de las águilas con la misma naturalidad que la luz de la estrella» (p. 127). Parece indudable el carácter ritual que tiene la danza de Diego, aunque su significado en este contexto permanece ambiguo. En todo caso es posible ligarlo a la idea de la supervivencia de las danzas rituales prehispánicas y de la visión mágica, y a la convocatoria de los elementos que forman parte de la estructura del poder en el mundo de abajo si juzgamos los versos rítmicos que Rincón recita acompañando la danza de Diego; ésta se inicia, además, como un exorcismo que quiere expulsar lo que se halla contenido («Que salga del pulmón el aire guardado») derivándose de él el recitado de don Ángel (también a los brujos en las sociedades mágicas les compete esta función de extraer lo malo). El baile ensimismado de Diego suscita la transformación de don Ángel quien, ya poseído, tiene percepciones extraordinarias, deja que su pesado cuerpo se mueva al ritmo que él reconoce como «yunsa serrana de Cajabamba», que cantan y bailan ahora los cholos en la hacienda Casa Grande y, finalmente, martillea sus versos marcando la danza sobre la base de repeticiones hasta que el frenesí empieza a diluirse y luego desaparece bruscamente sin que se sepa cuánto tiempo ha pasado. Leamos algunos fragmentos:

El visitante alzó las manos como brazos de candelabro, y con la gorra ladeada, el rostro alargado en que los bigotes, negreando en las puntas, le afilaban más la cara, encandilándola, se puso a bailar dando vueltas en el mismo sitio, como si en las manos sostuviera algo invisible que zumbara con ritmo de melancolía y acero. (p. 130)

Los ojos de don Ángel, tan verdaderamente agrandados por los lentes, comenzaron a girar, meditando, de la sombra al cuerpo del bailarín, de la cabeza a los pies. Y la apariencia de huevos

duros que tenían esos ojos empezaron a cambiar de afuera hacia adentro, a tornarse como en vidrios de colores densos y en movimiento. (p. 130).

Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos. (p. 131).

—Siga, siga, siga la rueda, siga la rueda... Chimbote es el puerto... el puerto pesquero más grande... más grande del universo... y Casa Grande y Casa Grande... que está aquí cerca... a cien, a cien kilómetros... es el ingenio azucarero... el ingenio azucarero... más grande del mundo... toda estadística, toda estadística... así lo prueba... Quien no lo sabe, quien no lo dice... es pobrecito, es pobrecito...» (p. 131).

... miró al visitante: su gorro se había convertido en lana de oro cuyos hilos se revolvían en el aire; los zapatos, en sandalias transparentes de color azul; la leva llena de espejos pequeños en forma de estrella; los bigotes, en espinos cristalinos en las puntas, muy semejantes al del 'anku kichka', árbol carnoso que no crece jamás en la costa... (p. 133).

La segunda danza de Diego (aunque ha habido una anterior que sucedió en el mercado y que él relata casi al comienzo de este capítulo) tiene la particularidad de evocar el paisaje costeño y de incorporar a su ritmo a las máquinas de la fábrica de harina: una manera de reprocesar un ambiente altamente tecnificado a través de la visión mágica y de afirmar, además, un punto de vista diferente con respecto al mundo de abajo y a la modernidad. La fusión en la danza de don Ángel con don Diego tiene el efecto nada circunstancial de absorber en el seno de la visión mítica del mundo a un representante de otra civilización, del sector tecnificado de la humanidad, y que de esa absorción resulte un discurso rítmico, de carácter improvisado, y creado para ser dicho y no escrito. Todos los parlamentos de don Ángel son en cierta forma torrenciales, habla sin mucho control debido a la influencia de Diego y llegan, incluso, a identificarse y a borrar diferencias tajantes de discurso:

—...Nadie sabe jalar la lengua tan alegre y jodidamente como usted.
—Es que yo no jalo. Yo entro.
—¡Eso! Nos hemos metido, usted en mí y yo en usted. (p. 150).

Por otro lado, la influencia que ejerce Diego brevemente sobre el Tarta, hacia el final del capítulo, alcanza también el lenguaje, pero en este caso eliminando en él el defecto de la tartamudez y fundiendo en un solo parlamento los enunciados de un diálogo. La identificación que el Tarta comprueba con el zorro se manifiesta a través de la revelación:

Tú, tú eres un 'zorro' —le dijo el Tarta sin atreverse— ¿Vienes de arriba de los cerros o del fondo del Totoral de la Calzada? ¿O yo soy tú y por eso no tartamudeo? (p. 152).

Es este un capítulo plagado de claves que seguramente seguirán descubriendo sus enigmas con nuevas lecturas. Diego, personificación del zorro de abajo, al igual que los zorros míticos de los diálogos, emite muchas veces mensajes cifrados, entre ellos escogemos el siguiente por considerarlo un anuncio de algo que deberá producirse fuera de la novela y que tiene que ver, de una manera sutil, con temas como el del morir y el del amanecer, con el forasterismo, con la dualidad y la posibilidad de que la función dominante de uno de sus componentes se desplace al otro; además, esta especie de acertijo es interpolado por Diego sin que exista en el texto una relación con los enunciados que lo anteceden y suceden: «La oscuridad yo, la luz eléctrica tú. Yo voy

a despertar. No se despierta de la luz. Se matan zancudos y nunca porque mueren.» (p. 140). El «yo» designa en primer lugar a quien habla, Diego, y en segundo lugar a quienes representa, pero pensemos en una representación más amplia dentro del relato que comprenda los dos mundos míticos, como lo expresa el propio Diego («Ahora soy de arriba y abajo»), y por lo tanto el pasado y una forma de pensamiento no occidental; el «tú» es en principio el interlocutor; don Ángel, y en segundo término el sector industrializado y capitalista del mundo de abajo, pues en el interior de éste existe también la relación dominante/dominado. Alineados tras estas dos voces se contraponen el retraso y el progreso, el pasado y el presente, las posibilidades de surgimiento y de anquilosamiento, de superación y de conservación, respectivamente.

En una experiencia similar a la del Tarta, Esteban de la Cruz, en el capítulo IV, recibe la influencia del zorro a través de la desaparición de algunos síntomas de su enfermedad y sufre una revelación respecto al extraño personaje. Don Esteban, un forastero en Chimbote, un inmigrante del mundo de arriba, lucha denonadadamente contra la muerte que habita en su cuerpo en forma de carbón inhalado durante el tiempo que trabajó en una mina; su pelea diaria por sobrevivir a través de una determinada acción —escupir el mal— es semejante a la del narrador de los diarios que escribe sobre lo que lo atormenta: el suicidio.

El zorro, que aquí no recibe ningún nombre, se manifiesta en el marco musical creado por la guitarra del ciego Crispín y en un estado de concentración tal que a don Esteban le parece que él le transmite la melodía al músico, la misma que los identifica a los tres haciéndoles cantar simultáneamente; el canto evoca significativamente los remansos de los ríos serranos y los patos que en ellos juegan. En esta breve aparición el zorro vuelve a mostrar en forma sucinta las características que lo definieron más extensamente en el tercer capítulo: apariencia (en la que el vestuario ha cambiado), facultades acrobáticas y propias de un animal («galopar más que un galgo») y cualidades para la danza. En un fragmento que integra el diálogo entre Esteban y el zorro, el primero afirma por primera vez en el relato la «eternidad» del personaje mítico y, por ende, de la cultura y el pensamiento que lo crearon: «Mi ha pasado el frío que estaba en mi cuerpo, en el hueso del rodilla, contestó don Esteban. El tristeza en veces es candela; así, este canto guitarra del Crispín. Tú nunca triste, ¿no? ¡Cierto! Tú nunca vas a morir, oy bocón ¿por qué?, le contestó repentinamente don Esteban. El hombre le hizo un ademán afirmativo y salió de la rueda» (p. 197). La escena de la danza no es descrita esta vez como un fenómeno totalizador, sino que es el motivo para acentuar la capacidad de ver, en el sentido de penetrar más allá de lo visible, de ser testigo de lo extraordinario, que posee Esteban de la Cruz, el señalado por la muerte:

> Subió el arenal haciendo zigzags. En la cima se puso a danzar, así, a lo lejos. Su camisa roja se veía clarísima, girando sobre la blancura de la arena. Don Esteban le jaló el brazo a uno de los indios que palmeaban. ¡Mira paisano, mira!, le dijo, y le señaló la cumbre del médano. «¡Ah, está; ramo de geranio es. Tú, *hombre,* carago, *ves*», le contestó el paisano. (p. 198).

Al final del *Tercer Diario,* que se intercala entre el cuarto capítulo y la segunda parte, Arguedas anuncia una modificación de carácter técnico en la organización de la segunda parte y el proyecto de escribir un capítulo V antes de éste que, sin embargo, nunca

escribió. La segunda parte no habría estado constituida por capítulos sino por hervores, de los cuales sólo escribió tres. En el segundo de éstos, el del diálogo entre Hilario Caullama (hombre del altiplano) y «Doble Jeta» Apasa (emisario del poder), el pescador Caullama aparece como un personaje puente entre el pasado prehispánico y el presente dominado por el capital industrial, y no evoca la instancia mítica ni a ninguno de sus integrantes sino que recurre a un personaje histórico y lo mitifica; este personaje es el Inca tomado más como símbolo de un sistema y de una época que como individualidad, aunque se sugiere que el interés de don Hilario se orienta a la figura de Atahualpa, el Inca hecho prisionero y muerto por los conquistadores en Cajamarca. En su alocución, Caullama ubica al Inca en el mismo emplazamiento donde habita la presencia de Tutaykire, el cerro El Dorado, identificándolos implícitamente y creando en el fondo una línea de sucesión que parte del mito y entra en la historia. La función protectora de Tutaykire es desplazada al Inca, en la visión de Caullama, quien además estaría vigilando un cambio en las estructuras de poder con lo cual se introduce una utopía:

A mi lado el Inca está, cuando llegamos a la mar alto. Atahualpa nu'está muerto, dices al Tinocucha, o al Teódulo, a cualquier que comoa sonso, pero como vivo, garrapata del capital, ti'ha mandado. El Inca a mi lado, más cuando en mi frente siento el bulla profundo del anchoveta. ¡Ahistá el Inca, a mi lado, tranquilo, como bulto, altazo, sen color! Hey ido a Cajamarca a ver donde dicen lo habían matado. Baños del Inca que dicen, ahí mey bañado. En todo valle Cajamarca cuerpo-alma del Inca está, en el barranco cerro El Dorado tamién al mar resondra. El capital se va rendir, con el tiempo, paisanito, pobrecito. (p. 223).

En el tercer hervor nos reencontramos con Maxwell, quien danzara en el primer capítulo; este personaje sufre una transformación anterior a su llegada a Chimbote en el mundo de arriba, para la cual la música andina servirá de vehículo; gracias a esa transformación abandonará su status de norteamericano miembro del Cuerpo de Paz para ser un ingrediente más de la mezcla que arde en Chimbote y un trabajador por el nuevo orden. En el *¿Ultimo Diario?,* Arguedas expresa su especial interés y comunión con este personaje que debía realizar el más auténtico y difícil proceso de reestructuración vital: «Tú Maxwell, el más atingido, con tantos monstruos y alimañas dentro y fuera de ti, que tienes que aniquilar, transformar, llorar y quemar» (p. 228). Y el propio Maxwell, en el relato, luego de ver por primera vez danzar a los «ayarachis», expresa su deseo de cambiar: «Eso seré yo, eso es parte de mí y para íntegramente serlo, tengo que andar miles y miles de kilómetros y astros en tiempo hacia adelante y quizá más, quizá no lo sabía y no lo sé, hacia atrás del tiempo, con ellos, con los *ayarachis.*» (p. 253).

Maxwell aprende a tocar el charango en una comunidad altiplánica donde comparte con los comuneros la vida diaria y el hecho de conocer los códigos musicales andinos le abrirá las puertas del mundo de arriba y las de quienes, viniendo de allí, habitan el mundo de abajo, como Cecilio Ramírez y Antolín Crispín. En el extenso discurso sobre su iniciación, ante Ramírez y el cura Cardozo, Maxwell acondiciona por momentos su habla al estilo propio de los hablantes quechuas, dejando en claro el narrador el carácter especial de esos instantes con lo cual marca su voluntad de creador; por otro lado, algunas de las apreciaciones de Maxwell sobre los pueblos altiplánicos y sus expresiones musicales revelan al antropólogo y folklorista José María Arguedas.

Allí, en Puno, el norteamericano establece contacto con el zorro de arriba y al narrar su encuentro tiene la convicción de que su connacional, el cura Cardozo, no podrá entenderlo, es decir, no podrá comprender un hecho extraordinario, de orden mágico, del mismo modo que no puede llegar más allá de la cáscara de las palabras ni acceder al quechua que toca el corazón de las cosas. Esta delimitación de tipo lingüístico emparente nuevamente a este personaje con el autor, quien muchas veces emitió opiniones similares con respecto al quechua en particular y al lenguaje en general. Este es el encuentro de Maxwell con el zorro de arriba, también en el contexto de una danza:

Cada soltero tenía su pareja y yo me decidí a entrar en la danza. Un joven de rostro alargado, de rarísimos bigotes ralos, me animó. Me habló en su lengua, sonriendo, abriendo la boca tan exageradamente, que ese gesto le daba a su cara una expresión como de totalidad; le escuché, en la sangre y en la claridad de mi entendimiento. Tú no puedes comprender esto. (p. 255).

Como en el tercer capítulo, una reducida oficina en horas de la noche será el escenario de la manifestación de lo extraordinario, de la participación del pensamiento mítico en el mundo contemporáneo. El primer contacto lo propiciará Maxwell quien interrumpe brevemente una de sus exposiciones a causa de una vacilación, ocasión en que una voz sin cuerpo lo auxilia proporcionándole el dato; pensamos que esa voz denuncia la presencia semioculta del zorro no personificado, que es una prueba de que el zorro de abajo vigila y quizá conduce como un director de escena las secuencias del relato. Su aparición efectiva se produce más adelante, cuando concluye la intervención de Cecilio Ramírez y llega trayéndole un charango a Maxwell, mostrando extrañas cualidades como la de saber lo que los otros no saben (conoce el camino para entrar a la oficina de Cardozo y sabe cuál es el apellido del padre que le abre la puerta, el cual es desconocido en Chimbote), la de poder realizar movimientos que aceptarían ser considerados acrobáticos (su sombra acompaña «cada una de las varias figuras de la palmera») y la de detener el tiempo.

En el acto de magia en que todos los presentes en esa oficina se ven envueltos tras la entrada del zorro, se verifican identificaciones y transformaciones. Entre las primeras, Maxwell comprueba que, pese a su impresión inicial, el mensajero no es el joven de Paratía (el zorro de arriba) sino alguien que se le parece «tanto como un *kolli,* único árbol de la estepa, a otro *kolli,* o una alpaca joven a otra alpaca joven», describiendo de ese modo la idéntica apariencia de los dos zorros; y, por otro lado, la identificación fugaz entre el «mensajero» y Cecilio Ramírez la cual es percibida por Cardozo. Entre las segundas, aparte de la transformación del mensajero antes de la danza, Cardozo experimenta un cambio en su idiolecto bajo la influencia de éste, produciendo un «lenguaje aluviónico» que es síntesis del suyo y del de otros personajes. Y nuevamente la música será motivada por el zorro. A su solicitud Max interpreta en el charango la danza de Capachica y ésta integra al mensajero, que según se dice ahora es Diego, y a Cecilio Ramírez, quien baila poseído por los movimientos del primero; el efecto de la música alcanza también al ambiente, el cual se ensancha hasta que Max deja de tocar:

El mensajero empezó a emplumarse de la cabeza, como pavorreal o picaflor de gran sombra. Retrocedieron todos hacia las paredes. Diego 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, luego dio una voltereta en el aire e hizo balancearse la lámpara, le dio

sonido de agua, voz de patos de altura, de los penachos de totora que resisten gimiendo la fuerza del viento (p. 278).

También en este tercer hervor de la segunda parte tienen un espacio, aunque en menciones más breves, el tema del forasterismo, el de la sexualidad, el símbolo del «yawar mayu» y el del humo rosado; y también aquí, en una descripción del narrador, se recorre rápidamente el mundo de abajo.

Reflexión crítica de Arguedas y sentido actual del mito

Los diarios no son únicamente la instancia donde se juega el nivel autobiográfico, centrado en el conflicto entre la vida y la muerte, sino el espacio para reflexionar acerca de la escritura, sobre las marchas y contramarchas de la novela que se tiene entre manos; en él se comenta la función narrativa de los zorros, se alude a otros personajes míticos y a símbolos mágicos que involucran tanto el relato como las experiencias del narrador de los diarios. Estos proporcionan, pues, datos sobre las preferencias e intenciones del narrador, son también, en suma, un discurso metalingüístico.

Desde el primero de ellos Arguedas manifiesta su inclinación por la narración popular de origen oral y, al tiempo que habla de algunos escritores contemporáneos, revela su admiración por Carmen Taripha, la informante que le contaba cuentos de la tradición oral al padre Jorge Lira, del Cuzco, un compilador de este siglo. Arguedas prácticamente iguala en importancia a Taripha con García Márquez, pero pone a favor de la primera inclusión de animales antropomorfizados al lado de los protagonistas humanos que tienen una utilidad muy precisa para el autor: «... en los cuentos de la Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin» (p. 20). Si bien en los relatos de Taripha los zorros no son personajes míticos sino de cuento, ellos se convierten, quizá, en un modelo que Arguedas tuvo también en cuenta para insertar en su novela a los zorros antropormorfizados y señalar, de paso, la relación entre lo animal y lo humano, la cual tiene sentido en la concepción animista del mundo andino.

En el segundo diario, intercalado al final del segundo capítulo cuando los zorros míticos ya han aparecido y el de abajo debe empezar a intervenir directamente en el relato, Arguedas deja escapar una pregunta que se hace a sí mismo y que expresa su preocupación por lo que en adelante será el destino de los zorros en la novela, pues su inclusión anterior obliga a una compleja continuidad: «¿A qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?» (p. 100). La pregunta se presenta en el contexto de una apreciación sobre un cambio en el punto de vista narrativo que tiene relación con el problema de la comprensión del objeto y con el origen del autor: «Yo soy 'de la lana', como me decías; de 'la altura', que en el Perú quiere decir *indio, serrano,* y ahora pretendo escribir sobre los que tú llamabas 'del pelo', zambos criollos, costeños civilizados, ciudadanos de la ciudad; (...) Según tú, los de 'la lana', los 'oriundos', los del mundo de arriba, que dicen los zorros (...), olemos pero no entendemos a 'los del pelo': la ciudad». Es decir que Arguedas integraba perfectamente a su pensamiento de hombre de este siglo la estructura dual de la concepción ancestral quechua.

El tercer diario, ubicado entre el cuarto capítulo y la segunda parte, sirve en cierta medida para responder al escritor Julio Cortázar en el marco de la famosa e inútil polémica que sostuvieran en torno al concepto de escritor provinciano. Con este motivo, Arguedas reafirma el valor que tiene para él el saber mágico sobre el científico, anota que su aprendizaje le debe más al primero y sostiene que tanto en uno como en otro hay aspectos complejos. El escritor percibía con claridad que su proyecto de novela le presentaba serias dificultades y sentía que ellas se enredaban a su propio conflicto; pero no cabe duda que dentro de esas dificultades la de mayor contundencia era la que se relacionaba con la inclusión de los zorros en el curso del relato pues, obviamente, esos personajes estorbaban el normal desenvolvimiento de una novela al estilo occidental tradicional con su carga tan *sui generis:* «Estos 'zorros' se han puesto fuera de mi alcance; corren mucho o están muy lejos. Quizá apunté a un blanco demasiado largo o, de repente, alcanzo a los 'zorros' y ya no los sueltos más (p. 211).

Pero es solamente en el *¿Ultimo Diario?*, cuando sabe que ya no podrá continuar, que Arguedas revela algo respecto a la función que él había pensado para los zorros novelescos. En primer lugar, confirma que los zorros son narradores del relato y que, además, intervienen en la acción; en segundo lugar, que ellos debían enlazar todos los elementos de diverso origen involucrados en la novela para darles un sentido; y, en tercer lugar, se sitúa a sí mismo como narrador primigenio detrás de la mirada de los zorros y define su obra como un «muestrario cabalgata».

Al parecer, el autor había pensado más encuentros entre los dos zorros, con nuevos diálogos y danzas rituales y una participación más decisiva del zorro de arriba que, en el punto en que quedó la obra, no se produce. Los zorros, más allá de la novela, son para Arguedas los símbolos de dos mundos en pugna en el Perú hasta nuestros días, cuyo enfrentamiento tendrá que resolverse con un cambio equivalente al del punto de vista en su narrativa, que ahora mira el mundo de abajo desde el mundo de arriba, a pesar de las trabas que pone aquél para su comprensión. En este sentido, el siguiente fragmento de la carta al editor Losada, incluida como epílogo, puede ser entendido como una convicción que envuelve el futuro no del espacio narrativo sino del país, y en la cual la inversión del punto de vista y la fidelidad al bagaje mitológico que identifica al mundo de arriba, son destacables; contiene también un paralelismo implícito entre el zorro de arriba novelesco y Huatyacuri: «Ahora el zorro de arriba empuja y hace cantar y bailar, él mismo, o está empezando a hacer danzar el mundo, como lo hizo en la antigüedad la voz y la tinya de Huatyacuri, el héroe dios con traza de mendigo» (p. 292).

Dijimos, al empezar este trabajo, que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* proponía tanto la continuación y la reelaboración de los mitos recogidos en la zona de Huarochirí como el establecimiento de un mito contemporáneo que, como veremos enseguida, aplica algunos mecanismos del mito prehispánico. Por otro lado, habíamos afirmado que los dos diálogos entre los zorros eran textos que concentraban los símbolos y sentidos fundamentales que luego el relato desarrollaría, y pensamos que esta aseveración ha quedado confirmada a través del análisis del relato a partir de lo que la instancia mítica propone: no existe ningún asunto en el relato que no pueda ser reducido a una

unidad de sentido ya adelantada en los diálogos. El relato sólo amplía y aclara mediante personajes, acciones y descripciones aquello que en los diálogos permanece sumioscuro.

Dos grandes unidades temáticas provienen del mito antiguo: la sexualidad y la migración o forasterismo, según la denominación de Arguedas. La sexualidad, ligada al adulterio en el primer mito considerado y a una trampa en el segundo, se proyecta en la novela bajo la forma de la prostitución reglamentada. La migración, que en el mito protagonizado por Tutaykire tiene su justificación en la expansión territorial, se explica en el relato por el factor socio-económico. En el traslado de estos temas de los mitos originales a la novela se observa, pues, una modificación de sus condiciones. No es posible, además, desligar un tema del otro, así la migración y la sexualidad se entrelazan sobre todo si partimos del mito de Tutaykire. En aquella narración se explica que la expansión territorial de los Huarochirí (gente de arriba), cuyo jefe era Tutaykire, se detuvo mediante un ardid: una «virgen ramera» lo sedujo impidiendo definitivamente su avance. En el relato novelesco, el nutrido grupo humano que llega a Chimbote para ampliar sus horizontes económicos es frenado por un ardid del sector dominante, en el que la sexualidad bajo la forma de prostitución es uno de los recursos más importantes. Tutaykire, que es un héroe representativo, es sustituido en la novela por la colectividad que representa; es así como ese «héroe colectivo» que intenta conquistar el capital es vencido momentáneamente por la imagen también colectiva de la «virgen ramera», las prostitutas. Y en un nivel más abstracto esta relación se repite a través de la visión de «la mar» como un gran sexo femenino, es decir, el mundo de arriba es contenido por el mar del mundo de abajo y, de este modo, el mar se convierte en una gran figura mítica.

Cualquier identificación de un héroe mítico con un solo personaje novelesco empobrecería el sentido de una obra que gira sobre todo en torno a una gesta colectiva a través de los tiempos; ningún personaje novelesco está tan desarrollado como para representar a un personaje mítico individual y las experiencias de varios son similares en la novela, de manera que pueden ser integrados en una clase. Tutaykire es el héroe perdedor cuya grandeza se convierte en pequeñez, en limitación, y parece representar el pasado. Por eso el relato lo presenta como un «wamani» (dios montaña), el cerro El Dorado (límite entre el mar y la cordillera de los Andes). Huatyacuri, en cambio, además de destinatario del relato de los zorros míticos, es el héroe vencedor cuya miseria o pequeñez se convierte en grandeza; pero este sentido de la acción mítica de Huatyacuri no se proyecta en el relato, que sucede en el presente, sino que tiene su campo de aplicación en el futuro que se halla fuera de la novela.

El mito contemporáneo absorbe la tercera unidad temática de la novela —la industria— y utiliza también las otras; ya hemos visto, además, que detrás de estos temas hay un repertorio de símbolos creados básicamente por una mentalidad que es tributaria de un orden antiguo y mágico. La industria es una fuerza múltiple (económica, social, política, tecnológica) que atrae con la ilusión del progreso, es la imagen del poder que muchos quieren alcanzar y tiene su asiento en Chimbote. El puerto es el lugar donde lo diverso, lo que estuvo separado, se mezcla y es también el caos resultante de esa

mezcla que aún no se ordena, que todavía no crea sus reglas con claridad y donde predomina el olor a podrido. Curiosamente, un narrador del mundo andino no propone como punto de encuentro un espacio del mundo de arriba, como podría ser el campo, sino una ciudad industrializada donde los integrantes de ambos mundos puedan dar quizás origen a un proyecto común y diferente cuyas bases sólo se esbozan en la novela. La frecuencia notable de los vocablos «voltear», «al revés», «contra», «contrario» incide en un cambio de orden, en colocar arriba lo que está abajo, y viceversa, en un «pachacuti» en suma, utilizando el término quechua.

En este contexto, la aplicación de dos formas de lenguaje, el musical y el articulado, expresaría también esa mezcla que aún no se define. El lenguaje articulado, atomizado en sociolectos y caótico como el mundo de Chimbote, es el lenguaje del presente; la música andina y la de la naturaleza conforman el lenguaje del estrato mitológico y del pasado, más comprensible e integrador que el articulado y convencional, y representa tal vez la resistencia a perder las raíces y la fuerza de la herencia tradicional. Pero su condición armónica, opuesta a la desarmonía de las hablas chimbotanas, lo propondría además como un instrumento ideal de acercamiento mientras un lenguaje integrado no unifique la diversidad.

Ana María Gazzolo