

EDUARDO CHIRINOS

# Nueve miradas sin dueño

*Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones  
en la poesía hispanoamericana y española*



## Capítulo 4



Pontificia Universidad Católica del Perú  
Fondo Editorial 2004

FONDO  
DE CULTURA  
ECONÓMICA



*Nueve miradas sin dueño: Ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española*

© 2004 Eduardo Chirinos

© 2004 Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú

Plaza Francia 1164, Lima 1, Perú

Telefax: 330-7405 / Teléfonos 330-7410, 3307411

Correo electrónico: feditor@pucp.edu.pe

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Carretera Picacho-Ajusco, 227, 14200, México, D.F.

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DEL PERÚ

Berlín 238, Lima 18, Perú

[www.fondodeculturaeconomica.com](http://www.fondodeculturaeconomica.com)

Diseño de carátula: Edgard Thays

Imagen de Carátula: «Comfort of the Orient», Paul Klee (1879-1940)

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

*Derechos reservados*

Impreso en Perú - Printed in Peru

Primera edición: julio de 2004

Tiraje: 1000 ejemplares

Hecho el Depósito Legal, Registro N.º 1501-36-2004

ISBN: 9972-42-642-4

# 4

## LA ESCRITURA COMO DESENTERRAMIENTO

*En torno a El zorro de arriba y el zorro de abajo  
de José María Arguedas*



¡Cuántos Hervores han quedado enterrados!

J.M. ARGUEDAS, «¿Último diario?»

**A** LO LARGO DE su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*<sup>1</sup> José María Arguedas insiste en presentar su relato como una lucha frontal contra la muerte.<sup>2</sup> Esta insistencia, corroborada por el carácter tremendamente «lisiado y desigual» que se patentiza desde las primeras páginas, está presente en cada una de las instancias discursivas que se entretajan en la novela: los diarios personales (más las cartas y el epílogo), la materia narrada que tiene como escenario el puerto pesquero de Chimbote, y los diálogos de zorros. Por supuesto que es en los diarios donde se hace más explícita esta lucha: la modalidad confesional del género introduce a los lectores en la compleja trama del proceso creativo y los convierte en involuntarios *voyeurs* de las tribulaciones agónicas de un narrador que practica permanentemente aquello que Vargas Llosa ha llamado con parcial desatino «la introversión locuaz» (302). Hasta aquí no hay nada novedoso. Muchos escritores contemporáneos han creado instancias narrativas que revelan desde la ficción sus problemas expresivos. Por otra parte, muchos escritores han sabido construirse en autobiografías o diarios más o menos confesionales; pero en *Los zorros* el lector comprende inmediatamente que la distinción en-

---

<sup>1</sup> En adelante *Los zorros*.

<sup>2</sup> Entre las muchas declaraciones explícitas espigo las siguientes: «Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad» (1971, 12). «Porque yo si no escribo y publico me pego un tiro» (1971, 21). «...sólo escribía algo cuando estaba decidido a quitarme la vida de puro infantil y deteriorado» (1971, 100). «He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato» (1971, 283).

tre narrador y autor recomendada por el análisis estructural resulta poco menos que frívola. Las confesiones del narrador (que están allí, expresadas con toda la lucidez, la ternura y la desazón de la que un hombre en el límite de su existencia es capaz) son presentadas como las del autor mismo, cuya muerte termina convirtiéndose en el inapelable testimonio final.

No discutiré aquí si la identidad autor-narrador responde a una ilusión óptica debido a las excelencias de un novelista que supo, como pocos, transgredir las barreras impuestas por la ficción. Esa identidad —por lo demás cultivada cuidadosamente por el mismo Arguedas— ha sido reconocida por lecturas tan inconciliables como las de Antonio Cornejo Polar y Mario Vargas Llosa. Solo que si Arguedas fue para el primero un «héroe cultural» y «la conciencia portadora de la conciencia de todo un pueblo» (1991, 21-22), para el segundo se trataba de un escritor insatisfecho con una realidad que lo atormentaba, y que terminará recomponiendo a partir de su propia subjetividad (299). Las discrepancias son evidentes, pero coinciden en la necesidad de encontrar las claves en la biografía arguediana.<sup>3</sup> Lo que me interesa subrayar es que la obsesión por el suicidio amenaza no solo la vida del narrador-autor, sino también la vida de la materia narrada. En *Los zorros* los personajes se encuentran sometidos a una doble amenaza; la pri-

---

<sup>3</sup> En el ensayo dedicado a *Agua* (1935) Cornejo Polar señala la enorme gravitación del trasfondo real de los relatos, pero advierte que «no se trata de una pesquisa biografista», sino de «establecer que la opción de Ernesto-Juan coincide con la de Arguedas y que, por consiguiente, su narrativa encuentra en ella su razón última de ser, su motivación más profunda» (1973, 41). Este comentario es extensivo al resto de su narrativa, especialmente a *Los zorros*, habida cuenta de que en esta novela la «razón de ser» no es solo la vida, sino también, y más poderosamente, la muerte. Por su parte, Vargas Llosa, luego de señalar la ingenuidad y el anticientifismo de buscar fuera de las palabras que la componen la significación de una obra, reconoce que en *Los zorros* «es incompatible la teoría de que la crítica debe prescindir del autor [ya que] en este caso la vida, y sobre todo la muerte del que escribe son esenciales para apreciar cabalmente la novela» (300).

mera es obvia y a ella está dedicada la reflexión narrativa: el ingreso avasallador de la modernidad que se instala en un tranquilo y pacífico puerto pesquero bajo la especie de una enorme industria que atrae a los pobladores del ande y los obliga a participar de un nuevo sistema productivo. Este sistema productivo (la pesca marítima y la industria de la harina de pescado) implica no solo un violento y traumático cambio de valores, sino también un proceso acelerado de adaptación que en muchos casos es asumido como un reto, un «hacerse hombres» en medio de las confusas reglas de sobrevivencia que impone el capitalismo dependiente. La segunda amenaza es la del suicidio del autor. Si los personajes podían morir devorados por la maquinaria de un sistema social impuesto por instancias no demasiado visibles,<sup>4</sup> también podían morir si no seguían siendo *escritos* por aquel que los desenterraba a pulso en su agónica lucha contra la muerte. La tensión entre muerte y relato (o, mejor dicho: las constantes postergaciones del relato por la amenaza explícita de la muerte) le hizo comentar a su amigo Emilio Adolfo Westphalen que se trataba de «una nueva versión del precario destino de Scherezada pendiente de la habilidad de la hermana para retener con un nuevo relato el interés del sultán» (424-425). Acto seguido, Westphalen reconoce que, más que un

---

<sup>4</sup> Son notorias entre los personajes (salvo en aquellos que poseen una adecuada preparación política y sindical) las dificultades para comprender la compleja maquinaria de dominación que opera en el capitalismo dependiente. Estas dificultades, que se expresan en el reconocimiento de Braschi como su única cabeza visible, no impiden una voluntad por comprenderla y denunciarla. Un caso de excepción es el negro Moncada, a quien la locura lo conduce a clamar en el desierto una retahíla en apariencia incoherente de nombres que denuncia la compleja secuencialidad de la maquinaria: «Belaúnde, presidente de la República, Víctor Raúl Haya de la Torre, padre madre de presidentes, senador Kennedy muerto; pobrecito madre de Belaúnde, del General Doige, del Almirante Zamoras, del Perú América. ¡Yo, yo, yo! ¿Se acuerdan de la peste bubónica que salió de Talara-Tumbes? Yo soy esa pestilencia, aquí estoy sudando la bubónica en Talara-Tumbes International Petroleum Company, Esso, Lobitos, libra esterlina, dólar» (1971, 66).

truco retórico para hilvanar relatos independientes, la narrativa de Arguedas se encuentra más próxima a los riesgos de la ruleta rusa y de los «huaicos de nuestras serranías» (425).

No estamos aquí frente a aquellos juegos que cuestionan, desde la obra misma, la realidad del autor y la ficcionalidad de sus creaciones. La continuidad vital de los personajes de esta novela (muchos de los cuales son llamados en los diarios «mis amigos») tenía que ser garantizada de algún modo, aun a despecho de la muerte física de su enunciador. En el «¿Último diario?», cuando la decisión del suicidio está tomada, el narrador-personaje lamenta que su muerte no le permita seguir registrando los sucesos que conforman su materia narrativa, y en una soberbia aporía declara que muchos *hervores* quedarán «enterrados» (es decir, no narrados) para, acto seguido, relatarlos sumariamente:

Los Zorros no podrán narrar la lucha entre los líderes izquierdistas, y de los otros, en el sindicato de pescadores . . . No aparecerá Moncada pronunciando su discurso funerario, de noche, inmediatamente después de la muerte de don Esteban de la Cruz . . . No podré relatar, minuciosamente la suerte final de Tinoco que, embrujado, con el pene tieso, intenta escalar el médano «Cruz de Hueso», creyendo que así ha de sanar, . . . Y Asto, a pesar de no haber podido aprender a bailar cumbia, queda encendido, fortalecido, contento y pendiente, al parecer de por vida y cual de una percha, de la blancura y de la cariñosidad de la «Argentina» . . . Ni el suicidio de Orfa que se lanza desde la cumbre de «El Dorado» al mar, desengañado por todo y más . . . Ni la muerte de Maxwell, degollación, cuya vida no tolera el «Mudo» . . . ni la luz tinieblosa de Cardozo y de Ojos Verdes-claros. (1971, 283-285)

Este arreglo de cuentas con sus personajes —cuyas vidas volverán a ser «enterradas» en el anonimato social— solo es posible en la medida que el narrador-autor logre construirse (y destruirse) como emblemático. Este aspecto es sumamente delicado y compromete no solo una interpretación literaria, sino también una

reflexión sobre la representatividad social del enunciador. A la arrogancia autolegitimadora que puede desprenderse de la confesión citada (sin su discurso mediador los «hervores» volverán a ser «enterrados»), se puede oponer la parca humildad de quien desesperadamente anticipa el destino posible de sus personajes. De ese modo, el suicidio —ese gesto de silencio con el que culmina la novela— lejos de ser un «chantaje al lector» como insinúa Vargas Llosa (300), se convierte en un presupuesto básico a partir del cual será leída la novela.

La muerte es la única legitimación que permite evitar que el acto de representación del otro sea —como lo advierte Cornejo Polar refiriéndose a los mediadores de los discursos subalternos— «una incómoda parodia del Rey Midas» que todo lo que toca se convierte en literatura (1994, 220). Pero incluso ese evitamiento está condenado a ser parcial porque, desde que es anunciado en la primera línea, el suicidio queda convertido *también* en «literatura». De este modo, su muerte pertenecerá, con el mismo derecho que su vida, a la ficción novelística a la que le da sentido. Y eso lo sabía Arguedas mejor que nadie. Por eso proyecta imaginariamente la vida posible de sus personajes; por eso reclama airada y humildemente su lugar en la narrativa hispanoamericana; por eso deja entrever su impotencia creativa y dispone con «audacia» de su propia intimidad y la articula (con gran maestría literaria) con los otros niveles narrativos.

En este punto es importante reconocer que los lectores de la novela no somos los únicos que tenemos acceso a la intimidad arguediana; también los zorros, que parecen conocerlo bien, lo observan con especial atención y cuidado. En el primer diálogo de zorros, que aparece al final del primer diario, dice el zorro de arriba: «La Fidela preñada; sangre; se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno» (1971, 31). Fidela es la mestiza embarazada que venía de Ukuhuay, y el «muchacho» no es otro que el mismo Arguedas en su traumático arribo a Lima. En el segundo diálogo, que aparece al final del Capítulo I, el zorro de arriba le dice al de abajo:

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. (1971, 62)

Estas dos referencias biográficas (la llegada a Lima, la decisión de suicidarse) tienen en boca de los zorros particular relevancia puesto que forman parte de la narración mítica: la primera antecede al inicio del relato sobre Chimbote que ofrecerá el zorro de abajo, y la segunda se inscribe entre el relato mítico de la detención de Tutaykire<sup>5</sup> por una virgen ramera y la amistosa exigencia al zorro de abajo de que cuente y cante, como un pato de las lagunas andinas, la historia de Chimbote. Tal vez esta alternancia sea la que permita el despojamiento del carácter privado de la biografía de Arguedas y la transforme, más que en un hecho público y ejemplar, en un mito social en el que pueden reconocerse aquellos que están destinados a construir la nación quechua que integre y asimile los beneficios de la modernidad sin perder su identidad, vale decir, sin aculturarse.<sup>6</sup>

Si el relato de *Los zorros* —tal como lo presenta el autor-narrador— está construido bajo el permanente asedio de la muerte, no

<sup>5</sup> La versión completa del relato mítico proviene de *Dioses y hombres de Huarochirí*, vertido al español por el mismo Arguedas y publicado en 1966.

<sup>6</sup> Este proyecto era el mismo que Arguedas aplaudió al estudiar las comunidades campesinas del valle del Mantaro. Cuando Ariel Dorfman le pregunta en una entrevista: «Usted ha planteado varias veces la posibilidad de industrializarnos y desarrollarnos sin perder nuestra originalidad americana. ¿Podría explicar lo esencial del pensamiento suyo con respecto a los tan trillados términos de civilización y barbarie?». Arguedas le responde: «—Escribí mi primera tesis universitaria sobre el caso sobresaliente de las comunidades del Mantaro que han logrado “civilizarse”, no solo habiendo conservado al mismo tiempo algunos rasgos muy característicos de lo que podríamos llamar cultura quechua . . . sino sintiendo un auténtico orgullo de llamarse «cholos» y de proclamarlo. En el valle del Mantaro compré,

será difícil colegir de esta circunstancia una lucha por el lenguaje como manifestación esencial de la vida. En este sentido, las reflexiones lingüísticas que salpican la novela apuntan al intento de resolver las seculares antinomias y oposiciones que han fijado una barrera entre la república de runas (Arguedas recuerda que entre ellos jamás se llaman «indios») y el «Perú criollo». Las oposiciones castellano/quechua, escritura/oralidad, palabra/canto, pensamiento racional/pensamiento mítico, no se presentan aisladas en la novela, sino en forma interdependiente: es obvio que el castellano está asociado con la escritura, con el pensamiento racional heredero de la Ilustración y con la palabra, que «es más precisa y por ello puede confundir» (1971, 60), mientras que el quechua está vinculado con la oralidad, con el canto, y con un enorme y vigente sustrato mítico.<sup>7</sup>

Quiero comentar a continuación tres pasajes de la novela donde las reflexiones lingüísticas del autor-narrador son consustanciales a la reflexión sobre su destino personal y social. El primero se encuentra en el largo parlamento que le dedica a Juan Rulfo en el primer diario:

Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que podrán ser leídas. ¡Qué débil es la palabra cuando el ánimo anda mal! Cuando el ánimo está *cargado* de todo lo que aprendimos a través de todos nuestros sentidos, la palabra también se *carga* de esas materias. ¡Y cómo vibra! Yo me convertí en ignorante desde 1944. He leído muy poco desde

---

con el más intenso regocijo, que yo era bastante como los comuneros de la región, donde los indios no fueron despojados de sus tierras» (Larco, 26).

<sup>7</sup> Martín Lienhard ha señalado la poderosa asimilación del lenguaje mítico llevada a cabo por el Arguedas en sus transcripciones antropológicas y en sus obras de ficción, particularmente en el *Los zorros*: «Este modo de concebir el lenguaje, muy antiguo, merece al calificativo de “mitológico” en la medida en que supone la convicción de una relación no problemática, unívoca entre la palabra y la cosa, típica de la enunciación de la palabra mítica» (1990b, 28).

entonces. Me acuerdo de Melville, de Carpentier, de Brecht, de Onetti, de Rulfo. ¿Quién *ha cargado* a la palabra tanto como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar como tú? (1971, 15). (Las cursivas son mías)

La noción de palabra como un cuerpo vacío que hay que «cargar» para que pueda transmitir las sensaciones de la experiencia, delata una concepción animista del lenguaje: la palabra es un ser vivo que necesita ser alimentado para que pueda mantener sus fuerzas;<sup>8</sup> pero ese alimento —por lo que se desprende del pasaje citado— no proviene de la «cultura literaria», tal como se la entiende en términos académicos, sino de la valoración de un lenguaje capaz de representar de manera transparente las sensaciones de la experiencia vital. A Arguedas no parece importarle el hecho de que la narrativa de Rulfo participe de las técnicas literarias más sofisticadas (de hecho es considerado uno de los precursores del «Boom»), ni que en su universo los indios sean una presencia más bien secundaria y hasta invisible. Lo que verdaderamente le importa es que su materia narrativa también provenga de sistemas productivos donde la palabra todavía conserva una relación motivada con la naturaleza.

Escribir sobre el magma social de Chimbote en los años sesenta supone un acto constante de confrontación y lucha, sobre todo si se tiene en cuenta que se está utilizando el lenguaje del poder. En este sentido, no es descabellado suponer que la dura prueba que Arguedas somete al castellano en *Los zorros* se lleve a cabo por medio de un proceso de re-naturalización de las palabras y su conversión en peligrosas armas de fuego: al igual que la pistola que segó su vida, la palabra es un arma que hay que «cargar» continua-

---

<sup>8</sup> Esta idea se encuentra reforzada por el uso de la preposición *a* antes del complemento directo *palabra* («¿Quién ha cargado *a* la palabra como tú, Juan...?»). Es sabido que en español dicho uso se reserva a personas específicas, no a objetos.

mente para que pueda acertar en el esquivo blanco de la expresión. Este proceso adquiere particular relevancia en la medida en que pone a prueba la subsistencia de los personajes quechuohablantes de la novela; luego de observar que el lenguaje babélico de los personajes «incomunica a las gentes . . . y divide al individuo» (321), Vargas Llosa advierte que la voluntad de reproducción de esas hablas «dialectalizadas» y «afásicas» terminan desrealizando la novela y otorgándole «la impresión de algo postizo, artificial» (323). La argumentación es impecable, pero olvida que el castellano de los personajes es una lengua aprendida a la par y con las mismas dificultades que los nuevos códigos de supervivencia. Es importante reconocer, además, que si bien el habla de muchos personajes se manifiesta en la acumulación caótica y muchas veces arbitraria de significantes que nada o poco parecen decir al oído educado en la norma culta, ella misma deja traslucir en su babelismo la voluntad de re-cargar las palabras para devolverles su peligrosidad natural. En este sentido, la interferencia del sustrato quechua funciona en algunos personajes como un estigma que estorba el ascenso social que significa la posesión del castellano (Asto, el Chaucato), y en otros como un poderoso desestabilizador del proceso alienatorio, y también como la posibilidad de inyectarle al lenguaje de la dominación insospechadas dimensiones comunicativas.

El segundo pasaje se encuentra en el Capítulo III, en la visita a la fábrica de harina de pescado que realizan Diego (a quien reconocemos como el zorro de arriba) guiado por el gerente don Ángel Rincón (a quien reconocemos como el zorro de abajo). Luego de mostrarle el funcionamiento de la fábrica, ambos interrogan a un obrero de Pataz y a un pescador de Buldibuyo. Sin que se le haya dicho el nombre del pescador, Diego le pregunta: «¿Cuántas toneladas ha sacado su lancha hoy, don Policarpo?» y el pescador le contesta, dando lugar al siguiente diálogo:

- Doscientas cincuenta.
- Buena plata.
- Más, mucho más para don Ángel y la Nautilus.

¿Le dijo don Ángel que mi nombre es Policarpo?

— No. Hay correspondencia entre el nombre, la voz y el corazón, ¿no es cierto?

— No señor. No es cierto. Aquí en la flota de la Nautilus había un zambo llamado Policarpo que era chavetero.

El visitante sonrió. Se oyó un ruido sordo; el obrero apretó un botón rojo.

— Ese chavetero tenía una voz distinta que la suya, amigo Policarpo.

— ¡Qué gracia!

— Así es la gracia, ¿no es cierto?

— Quizás, amigo —le dijo Policarpo—. La gracia es, pues, de cada quien. (1971, 141-142)

Al ser el zorro de arriba, Diego participa naturalmente de un sistema de conocimiento donde los sentidos, y en particular el olfato, juegan roles comunicativos no del todo desvinculados de la sensualidad natural. La motivación entre lenguaje y naturaleza a la que me referí líneas arriba, le permite a Diego significar (esto es, dar un signo) a un pescador que labora en un medio tan deshumanizante como la fábrica. Es evidente que don Ángel no le había dado ninguna información a Diego: le bastaba la voz y el corazón para establecer la correspondencia entre la persona (el «runa») y el nombre («la gracia»). Sin embargo, Policarpo retruca —reiniciando la polémica saussuriana que propusiera Platón en el *Cratilo*— que hay «otro» Policarpo que además es zambo y chavetero. La resistencia inicial del pescador a aceptar los argumentos de Diego («tenía una voz distinta que la suya») se explica más por la pérdida de los valores primarios del lenguaje en un medio donde la rotación de la maquinaria va pareja con la rotación de los signos, que por un posible error de Diego: la advertencia frente al enajenamiento de la modernidad irracional está simbólicamente advertida en la sonrisa del zorro.

Todo parece indicar que el gerente Ángel Rincón es un «aculturado» ganado para la causa que propicia este enajenamiento. Una lectura más atenta revela, sin embargo, que detrás la caricatura del criollo pequeño burgués que se esfuerza por disimular su

condición de mestizo y provinciano, se encuentra un personaje pleno de contradicciones, las mismas que salen a relucir en su diálogo con el «misterioso visitante» al punto en que es capaz de recuperar facultades que creía perdidas con el tiempo. Me refiero a su «oído de oír, no de silbar ni de cantar» y a su «oído de recordar y no de cantar ni de silbar» (1971, 130): el baile que lleva a cabo (una «yunsa serrana de Cajabamba») y la recitación atropellada, que es también una confesión de parte, le han hecho conjeturar a Martín Lienhard que Ángel Rincón no es otro que el zorro de abajo, ya que éste junto con Diego «miman los hechos al modo de la competición de los danzantes de tijeras, personajes rituales de la provincia de Lucanas» (1990b, 328). De ser cierta esta suposición, los cambios operados en el gerente de la «Nautilus Fishing» se explicarían a partir del reconocimiento de una identidad mítica perdida: a pesar de su evidente aburguesamiento —no olvidemos que don Ángel es «cajabambino de nacimiento e infancia, limeño habituado» (1971, 134)— el zorro de abajo es capaz de sentir sobre el escritorio «un aroma como a polen, a viento con aire de flores silvestres serranas, de ése que en abril perfuman los abismos de rocas y alcanza los fríos de las águilas con la misma naturalidad que la luz de la estrella» (1971, 127-128). A partir de ese momento el gerente deja de ser un ángel arrinconado en una modesta oficina de la «Nautilus Fishing» para convertirse en una suerte de «Virgilio chicha» que acompaña a Diego en su descenso a los infiernos de la fábrica. A través de sus relatos y confesiones se configura lo que parece ser el reinicio de un viejo diálogo donde el que habla termina viendo con mayor claridad los hechos:

— ¡Esto es! nunca he hablado tanto. Pero, valgan verdades, se me ha aclarado mejor el panorama de todo y por todo. Ahora va a entender bien a la fábrica porque hasta yo, amigo, la entiendo más a fondo. Y..., oiga, ¿sabía usted que en los cuentos de los indios, cholos y zambos que aquí en la patria se cuentan, se llama Diego al zorro? (1971, 143)

El tercer pasaje pertenece al segundo diálogo de zorros, que está incrustado al final del Capítulo I, entre la acelerada secuencia de episodios donde se presenta a varios personajes (el pescador Chaucato, el maricón el Mudo, el ex-cuerpo de paz norteamericano Maxwell, el zambo Mendieta, el tartamudo Zavala, el serrano Asto que aprendió a nadar amarrado al muelle para obtener su matrícula de pescador, el «asno» Tinoco) y la escena donde dos prostitutas conversan mientras Chaucato duerme:

EL ZORRO DE ABAJO: ¿Entiendes bien lo que te 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, 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. (1971, 60)

Este diálogo pone sobre la mesa el complejo juego de oposiciones a los que me venido refiriendo. Es evidente que las palabras empleadas por el zorro de abajo para decir y contar la historia de Chimbote (tal como es llevada en el Capítulo I) no fueron lo suficientemente eficaces para satisfacer la curiosidad del zorro de arriba. Es evidente, también, que esas palabras no pertenecen al universo comunal andino, sino a una lengua tardíamente beneficiada por el racionalismo, la ilustración y el cientificismo del siglo XVIII. Una lengua cuya literatura afronta, además de la señalada desmotivación entre las palabras y las cosas, el incurable abismo que separa los significantes de los significados. Nos encontramos, pues, ante una confrontación en la que el lenguaje «arcaico» (mítico) es reclamado en virtud de su eficacia narrativa frente a las

confusiones producidas por el lenguaje «moderno»: si el canto de los patos es capaz de repercutir en los abismos de roca, hundirse en ellos, arrastrarse en la puna y hacer bailar las flores, es porque está insuflado por un ritmo acorde con el principio erótico de la naturaleza. La aparición de los parlamentos en quechua (que postergan al castellano y lo reducen a una traducción) responde a un necesario cambio de registro: el zorro de arriba le pide que le vuelva a contar la historia «como un pato»,<sup>9</sup> y que, si es posible, cante; obediente, el zorro de abajo le vuelve a contar (a cantar) la historia, y lo hace significativamente en quechua. Este hecho, como señala perspicazmente Lienhard, «exhibe de alguna manera que el mundo quechua le es [a Arguedas] consubstancial o, cuando menos, familiar», y —lo que es más importante—, expresa la convicción de Arguedas respecto de «la capacidad del quechua moderno, así oral como escrito, para expresar la complejidad del mundo contemporáneo» (Lienhard 1980, 179).

La confrontación de estos dos lenguajes, que en *Los zorros* adquiere un carácter agónico y a ratos deliberadamente sentimental, se resuelve en sus dos manifestaciones extremas: si por un lado las intespestivas danzas rituales de Diego, los huaynos del ciego Antolín Crispín y la danza de Capachica ejecutada por Maxwell en la oficina del cura Cardozo son manifestaciones comunicativas semejantes al canto de los patos negros andinos, por el otro el lenguaje prepotente y machista de quienes se adscriben al idioma de los dominadores para a su vez dominar (Asto, Chaucato) manifiesta una comunicación que, viciada en su origen, terminará tal vez por imponerse.

El manejo de ambos lenguajes no le impidió a Arguedas reconocer que el «no entendimiento» de las formas más sofisticadas y prestigiosas del lenguaje de la dominación era una saludable señal

---

<sup>9</sup> Lo «grueso» del canto del pato alude a su capacidad para representar la unidad significativa del universo; es clara la intención de oponer este tipo de lenguaje al desmenuzamiento del mundo que practica la palabra. Solo así se resuelve la aparente contradicción en la que incurre el zorro de abajo cuando dice que la palabra por ser precisa puede confundir.

de sobrevivencia del sustrato mítico que lo alimentó en su infancia: aun en sus peores crisis es capaz de confesarle respetuosamente sus penas a un hermoso pino de Arequipa, de deleitarse rascándole la cabeza a un «nionena» de San Juan de Obrajillo, y de jugar y conversar «muy bien con los perros» del pueblo. En el pasaje del tercer diario donde relata su estadía en Valparaíso, Arguedas le dedica unos párrafos al perro de su amigo Nelson Osorio llamado «Gog» («Un perro muy intuitivo, muy entendido en los males que aquejan a los hombres» (1971, 208)), y se permite esta soberbia ironía:

Además, Nelson, comunista a quien los viejos de ese partido parece que ansiosamente temen y estiman, podría tener una sesión interminable con Julio Cortázar, Alberto Escobar y Mario Vargas Llosa, por ejemplo, interminable. Yo me convertiría en un oyente entre asustado, hambriento y feliz de esa charla. Entendería un poquito más que mi queridísimo amigo «Gog», pero, claro, por eso mismo intranquilo, y él seguramente algo inquieto. (1971, 209)

Comprender esta ironía tal vez hubiera evitado muchos malentendidos acerca del supuesto «tradicionalismo» de *Los zorros* y del «curioso complejo de inferioridad literario» de su autor (Vargas Llosa, 310). La apuesta por un lenguaje utópico «cargado» de pensamiento mítico que no tema apelar al ánimo vital de la naturaleza, y que a la vez sea capaz de poner en escena la amalgama de frustraciones, miedos y deseos que nos configuran como seres sociales, se sitúa más allá de los límites que impone la historia inmediata y se convierte en una utopía deseable. Arguedas es —como él mismo definió a Vallejo— el principio y el fin.

## OBRAS CITADAS

- ARGUEDAS, José María. *Dioses y hombres de Huarochirí*. México: Siglo Veintiuno, 1975.
- *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1971.
- CORNEJO POLAR, Antonio. «Arguedas, una espléndida historia». Roland Forgues et al. *José María Arguedas. Vida y obra*. Lima: Amaru Editores, 1991. 15-22.
- *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.
- LARCO, Juan, ed. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976.
- LIENHARD, Martín. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. 2ª edición. Lima: Editorial Horizonte. Tarea, 1990a.
- «La andinización del vanguardismo urbano». En: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica. Eve-Marie Fell, coord. Madrid: Colección Archivos, 1990b. 331-332.
- «La última novela de Arguedas: imagen de un futuro lector». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 12 (1980): 177-195.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. «La última novela de Arguedas». *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996. 423-431. [Publicado por primera vez en la revista *Amaru*, II. Lima, diciembre 1969].