

LA POÉTICA DEL FORASTERO EN LA ÚLTIMA NOVELA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS¹

Mónica Bernabé
Universidad Nacional de Rosario

*Todas las grandes novelas de nuestra época
comenzaron por hacer exclamar al lector:
“¡Esto no es una novela!”
Alejo Carpentier*

El cauce narrativo

“...Se han hecho moldes y todos han reventado. ¿Quién, carajo, mete en un molde a una lloqlla? ¿Usted sabe lo que es una lloqlla? (87)² le pregunta don Ángel Rincón Jaramillo a don Diego, el extraño visitante de la fábrica de harina y aceite de pescado en Chimbote. La pregunta del capítulo III —“capítulo crucial” de la novela— pone en circulación un saber que, si bien responde al orden cultural andino, permite la reflexión sobre una modalidad de escritura dispuesta a romper con los “moldes” del relato realista. Una lloqlla es: —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...(87)

La “lloqlla” discursiva de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* nos enfrenta a la monstruosidad narrativa de una “novela inconclusa” que por momentos amenaza con volverse incontrolable. En el “Epílogo” el autor intenta explicar a su editor, Gonzalo Losada, las causas de la “inconclusión” anudando razones de carácter formal con las circunstancias de su vida:

“¿Se acuerda usted que le escribí —me parece que fue en junio— anunciándole que en dos o tres meses más concluiría el primer borrador de los Hervores que me

¹ El presente trabajo es un fragmento de un trabajo más extenso escrito en el marco del Seminario “Poéticas de la novela en América Latina (Arguedas, Carpentier, Macedonio Fernández)” dictado por el Prof. Ricardo Piglia en la U.B.A. durante el primer semestre de 1999. El trabajo en su totalidad intenta leer *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* desde el cruce narrativo entre 1. una leyenda infantil, 2. la “novela familiar” de un escritor latinoamericano, 3. el diario de un suicida, 4. los relatos de forasteros, 5. una serie de testimonios etnográficos, 6. la traducción de un relato mitológico. Los fragmentos seleccionados sólo desarrollan los tres últimos aspectos.

² Todas las citas de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* corresponden a la edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell de la Colección Archivos, México, 1992.

faltaban de la Segunda Parte? Si hubiera podido seguir trabajando al ritmo con que lo hacía entonces quizá lo habría conseguido. *Pero me cayó un repentino huayco que enterró el camino y no pude levantar, por mucho que hice, el lodo y las piedras que forman esas avalanchas que son más pesadas cuando caen dentro del pecho (...)* 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.”(249, el subrayado es mío)

La “lloqlla” de la novela y el “huayco”³ del autor vienen a entorpecer la fluidez de la escritura. El “cuerpo medio ciego y deforme” de *El zorro...* preocupa a su autor desde el momento en que difiere notablemente del “cuerpo textual” de sus novelas anteriores, caracterizadas por mantener el cauce narrativo dentro de las “leyes” y las “normativas” que prescriben lo legible del género. En este marco, si revisamos atentamente los trabajos críticos dedicados a la narrativa arguediana podemos comprobar cómo su obra estuvo expuesta a demandas extra-literarias: exigencias de orden sociológicas, antropológicas, políticas, regionales o nacionales fueron las que orientaron y, muchas veces, cristalizaron esas lecturas. El mismo Arguedas intentó responder a esas exigencias, que fueron, más de una vez, motivo de amarguras: “En mi experiencia personal la búsqueda del estilo fue, como ya dije, larga y angustiosa. Y un día de aquellos, empecé a escribir, para mí, fluida y luminosamente, como se desliza el agua por los cauces milenarios” (Arguedas, 1976, 402)

La imagen del agua proporciona la matriz productiva de una escritura que comenzó a “fluir luminosamente” a través de los “sutiles desordenamientos” sintácticos que hicieron del castellano el “molde justo” para sus relatos a partir de los cuentos reunidos, precisamente, en *Agua*. Pero el “molde justo” se resiente en *El zorro...* y la avalancha de lodo y excrecencias de materias muertas dificultan su cauce narrativo. De este modo, la lengua se oscurece y pierde transparencia.

En más de una oportunidad Arguedas se queja de la dificultad de la novela y de su relación con las exigencias de los sociólogos. En una carta a John Murra dice:

“Me fui en las peores condiciones: luego de dos semanas de agonía, volví a la vida y hasta logré escribir el tercer capítulo de mi novela, capítulo crucial, pues logré salir del atolladero sociológico que no me permitía levantar vuelo. Luego de dos días de discusiones con Quijano, de a cuatro horas cada uno, logré el convencimiento definitivo de que la novela va bien. A Quijano le parecían malos los dos capítulos propiamente dichos (II y III) por las mismas razones que me hacían dudar a mí de su calidad: no reflejaban fielmente la realidad de Chimbote. ¡Felizmente! *La novela*

³ En el glosario preparado por Martín Lienhard para la edición de 1992 se lee: Huayco (q.) Avalancha de agua, tierra y piedras, sinónimo del q. *lloqlla*. Deriv. del q. wayco, quebrada. (p.263)

para ser tal tiene que ser reflejo de lo que soy yo y a través mío, si es posible, el reflejo de Chimbote: de ese inaprensible hervidero humano y a través de ese hervidero, mi propio hervidero que es fenomenal...” (Murra, 181, el subrayado es mío)

No era la primera vez que Quijano examinaba la “pertinencia sociológica” de sus novelas. En la mesa redonda sobre *Todas las sangres* en 1965 había sido su mayor crítico en relación a las “inexactitudes” sociológicas en que incurría la novela. La cuestión reviste su importancia porque permite observar cómo, a medida que la escritura de Arguedas se aleja del molde realista que utilizó de soporte estructural en su narrativa anterior, aumenta la virulencia crítica de los “sociólogos”⁴. Pero Arguedas también duda y duda por las “mismas razones” que duda el sociólogo. La tensión narrativa de *El zorro...* reside en los modos en que una escritura se resiste a reproducir el imperativo de orden moral (“escribir tal cual es”⁵) que el mismo autor se había trazado en el inicio de su tarea de escritor. *El zorro...* rompe con la “fluidez” del cauce narrativo cuando traiciona, en primer lugar, el “deber de fidelidad a la realidad” como único parámetro válido y a las premisas estéticas del realismo narrativo. Pero a su vez, y en un mismo movimiento, *El zorro...* traiciona las exigencias de demostración sociológica, antropológica o ideológica. En el juego entre fidelidad y traición, la última novela de Arguedas continúa y, al mismo tiempo, enfrenta al modelo narrativo que el mismo escritor había desarrollado a lo largo de su vida de escritor.

El hecho que la novela dé continuidad al diálogo de unos zorros mitológicos interrumpido en el siglo XVI y los emplace en una sociedad post industrial —en su fase imperialista— no debe leerse como un aditamento “mágico” al realismo de Arguedas. Muy por el contrario, su estructura narrativa está bien lejos de la retórica del “realismo mágico” o de lo “real maravilloso”

⁴ De la lectura de sus cartas a John Murra se deduce que Arguedas batallaba contra los sociólogos no sólo en el ámbito de la literatura. En relación a la política en la Universidad y en su relato de las intrigas dentro de las que se mueve la vida universitaria, Arguedas señala con insistencia las inconductas de algunos de sus colegas reñidas con la ética profesional: “Yo auxilio en lo que puedo sobre todo a tratar de aquietar las ambiciones. ¡Este anhelo violento de figuración es otro mal casi tan perverso como el de la acumulación de poder! El prestigio viene solo cuando lo que uno hace tiene realmente un mensaje nuevo sobre nuestro pueblo o sobre los problemas generales que el hombre trata de estudiar. ¿Por qué esta gente se pelea, intriga, se amarga, enferma, buscando una manera de sobresalir más que los otros? Por otro lado los sociólogos, en quienes no hay nadie que valga algo, siguen intrigando para la creación del Instituto de Ciencias Sociales que absorba a Etnología y que Arqueología se funda con Historia...” (Murra, 66-67)

⁵ En “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” Arguedas dice: “¿Describir la vida de aquellas aldeas, describirla de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, que golpeará como un río en la conciencia del lector!” (1976, p. 400, el subrayado es mío)

propios de la década de los sesenta y setenta. El diseño narrativo de *El zorro...* exhibe las propiedades contradictorias de la novela y su deseo de “fabricar” la verdad. Chimbote, la ciudad-puerto en la que deambulan el autor y sus personajes es, a su vez, una ciudad industrial que hace centro en la máquina monstruosa de la fábrica de harina y aceite. En las “entrañas del monstruo” chimbotano bailará el fabuloso animal mitológico (mitad hombre y mitad zorro) para exhibir —en la novela— el salto insondable entre un relato milenario (incluido en *Dioses y hombre de Huarochiri*) y las técnicas de escritura moderna (las que despliega *El zorro de arriba y el zorro de Abajo*). Con palabras del autor, podemos decir que la novela apuesta a los lectores futuros poniendo en escena el pasaje de los “tabúes sexuales” al “descubrimiento de que son tabúes”, y la vertiginosa huida de la “edad del mito” hacia “la luz feroz del siglo XXI”.⁶

En la reunión y superposición de múltiples fuentes narrativas, la última novela de Arguedas, nos enfrenta a un cuerpo textual abigarrado donde la escritura opera el estallido del género de un modo singular.

Los forasteros

La poética forastera de *El zorro...* se funda en el nomadismo urbano de sus personajes y en la lengua corrupta que hablan. Desde los márgenes de la sociedad y desde los márgenes de una lengua la novela pone en jaque a un sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas jerarquizaciones. Desde las zonas que dibuja la exclusión social, se relata el abandono del mundo mítico y el asedio a la “ciudad letrada”.⁷

⁶ En la carta del 11 de enero de 1968 Arguedas le escribe al psiquiatra uruguayo Marcelo Viñar: “Puedo escribir un buen libro si me recupero. He pasado, realmente, increíblemente, de la edad del mito y de la feudalidad sincretizada con el mito a la luz feroz del siglo XXI. Todavía estoy vivo. De veras, yo morí en el despacho de director del Museo de Historia de Lima, una noche de marzo de 1965. Resucité a medias en el Hospital del empleado, y mi cuerpo se debate todavía entre la muerte que me tiene cogido muy fuertemente y el meollo de la vida, de mi vida que es todavía bastante más fuerte que la muerte. *Y tanto la vida como la muerte tienen su aliado que está dentro de mí mismo: los tabúes sexuales y el descubrimiento de que son tabúes.* De la sombra de la propia muerte puedo hacer un buen libro sobre este país descomunal en que los hombres siguen sufriendo y luchando bastante *como semi-dioses desterrados en su propio lar nativo*” (393, subrayado mío)

⁷ Los relatos de forasteros abundan en la narrativa arguediana. Nos limitamos a señalar dos momentos que consideramos fundamentales: el cuento “El forastero” publicado en *Marcha*, el 31 de diciembre de 1964 (Arguedas, 1983, t.I, pp. 211-218) y el capítulo II (“Los viajes”) de *Los ríos profundos* donde se lee: “Mi padre decidía irse

Chimbote es un gran escenario abierto donde escasean los refugios privados. El prostíbulo, las barriadas, la fábrica, los mercados y el puerto son lugares comunitarios por donde fluyen una serie de cuerpos, gestos, conductas y fragmentos discursivos. La novela realiza su montaje a partir de la acumulación de esos desechos urbanos con el objeto de exhibirlos y procesarlos. De ahí que la dinámica industrialista fundamente su estructura: la fábrica de harina y aceite de pescado se alza como centro privilegiado del relato. La máquina infernal —desde donde pueden ser descritas las entrañas mismas de la nación— procesa y tritura la riqueza del Perú con un movimiento centrífugo de asimilación y transmutación. La escritura también trabaja con un movimiento centrífugo que procede a triturar la multiplicidad de hablas que circulan en el Perú y de cuyo detritus se obtiene el mosaico de voces que alimenta al relato. Su demonismo centrífugo expulsa los cuerpos y las voces excedentes hacia los márgenes del género y —al igual que maquinaria del capitalismo en su fase imperial— los sustrae del mundo del trabajo y del régimen de intercambio. Deambulando en mercados y prostíbulos, esos cuerpos, que se juegan en las discontinuidades entre salud y enfermedad, quedan condenados a habitar como puro testimonio y espectáculo provocador.

En Chimbote cada cuerpo entabla una suerte de economía simbólica en relación con el nombre propio. Tal es el caso de don Esteban de la Cruz que lleva la mina de carbón dentro del cuerpo. En la cruz de su nombre se cifra el martirio del minero. Producto de un intercambio singular, Esteban de la Cruz deberá botar el tesoro que lleva adentro hasta “salvar-morir”(161). Su cuerpo de minero, en el que está contenida la riqueza nacional, encierra la promesa de su liberación cuando el carbón trasmuta, en el interior de sus pulmones, en esa extraña luminosidad negra “laqiada” que hace resaltar los colores y las formas:

“El brujo qui’habla con espíritu del montaña, aukillu, ha sentenciado: si el cuerpo retuca el carbón en el esputo, el cuerpo libre queda. Yo seis onzas valía. Despacio, pagando su obligación hey hablado con brujo. Tú chiquito eres. Yo voy decir: botarás

de un pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria”(Arguedas, 1983, t. III, p.27). El forasterismo parece ser una “lección paterna” en el relato autobiográfico: “En 1923 empezamos a viajar con mi padre. Mi hermano Aristides estudiaba en Lima con la pequeña pensión que mi padre recibía por sus servicios al Estado. Viajamos a Ayacucho, ida y vuelta, 12 días a caballo; a Coracora, tres días a caballo; al Cuzco, por el puerto de Lomas, seis días a caballo; del Cuzco volvimos a caballo hasta Puquio, 12 días a caballo; luego a Cangallo y a Huacapi, diez días a caballo; luego a Huaytara, 5 días a caballo y, uno en camión; de allí a Yauyos, cuatro días a caballo. De Yauyos mi padre se trasladó a Cañete y de Cañete nuevamente a Puquio, donde murió en 1931” (En Julio Ortega, pp. 81-82).

cinco onzas y ¡yastá, hermano! ¡Libre quedas! Pagas precio tu vida que'has dado al capitán polaco mina Cocalón. ¡Libre Cocalón también quedará! El aukillu sabe" (159)

El loco Moncada, amigo y vecino de don Esteban de la Cruz, predica con una cruz a cuesta, exhibiendo la incongruencia entre cuerpo y nombre propio. El desatino reside en la arbitrariedad entre el color de su piel y el apellido aristocrático que porta. En Chimbote se afirma que el loco "es descendiente del Mariscal Obergozo y Moncada y que en su sangre de negro hay algo valioso (145). Otra vez, lo valioso se encuentra encerrado, escondido, en un cuerpo zambo y vagabundo que se ofrece como espectáculo por las calles de la ciudad puerto. El "caso" Moncada, desde las paradojas que lo habitan, carga con la cruz de revelar a los hombres el secreto de su libertad: en el mundo cristalizado del capitalismo salvaje sólo el "enajenado" puede romper con el fatal encadenamiento a que somete la explotación. Moncada se da el lujo de elegir cómo ser, quién ser y dónde vivir todos los días:

"Yo estoy aquí porque me da la gana. Porque soy el centro de los estallidos internacionales de nubes y flash de los fotógrafos. Así seré y soy. En el lodazal, falso y verdadero ano del Perú, mundo, Corporación del Santa." (141)

Como no es "loco continuo", alterna locura con períodos de sanidad. El loco gana buen dinero trabajando como jalador de pescado en el puerto en sus días sanos. La locura de Moncada es el reverso exacto de su lucidez. Moncada, que habla la "verdad" de los locos, dice haber "aprendido que la enfermedad viene de la inteligencia" (57). Sólo desde la locura del negro, situada en el límite, en el borde impreciso que se dibuja entre enfermedad y sanidad, entre delirio e inteligencia, se puede alcanzar la impertinencia de su libertad extrema. Moncada es libre porque en un lugar donde los destinos están marcados a fuego, él puede elegir. El "pescador pescado" que es Moncada pesca peces en el mar y pesca almas en la ciudad. Por las noches, en "el lodazal falso ano de la Corporación y del Perú" donde pernocta, decide quién será al día siguiente y de su inmenso cajón lleno de vestidos, sombreros, cadenas, bastones y collares extrae los elementos para preparar su disfraz. Moncada podrá ser pescador descalzo del Mercado de la Línea o un elegante transeúnte en el Jirón Bolognesi, podrá deambular como un comerciante turco o gimotear como mujer preñada y abandonada. La variedad de personajes que interpreta se corresponde con la variedad de la sociedad chibotana. La locura de Moncada dice, con mayor lucidez e inteligencia que cualquier sociólogo, de la confusión y el caos social del Perú.

El habla forastera del mayor puerto del mundo traiciona la corrección que exige la lengua literaria culta. Chimbote es un experimento lingüístico desde el momento en que el castellano se vuelve lengua vehicular. En el trance de comunicarse, serranos, norteamericanos, mulatos, prostitutas, locos y delirantes "no pronuncian el castellano como es debido"(59). Una

lengua “aprosstitutada”, una lengua que es de todos y no es de nadie, se atolla cargada de referencias sexuales y groserías⁸.

Desde la última novela de Arguedas es posible revisar la ideología del mestizaje que de distintas formas constituyó el andamiaje de la narrativa indigenista⁹. Si desde la teoría del mestizaje se apuntaba a la ficcionalización de un sujeto producto de la armonización y la síntesis de “todas las sangres” y todas las culturas que constituyen el cuerpo socio-cultural del Perú, *El zorro...* dibuja una poética forastera que desconoce los lugares fijos y rompe los esquemas de identidades petrificadas y las estratificaciones sociales previamente establecidas (por ejemplo, aquella narrativa que organizaba el reparto entre señores, mestizos e indios). La desestabilización y el desequilibrio invade la novela no sólo a nivel de sus personajes. La estrategia de escritura de un diario de autor intercalado entre capítulo y capítulo permite el ingreso del autor como un personaje más, otro nómada que alterna entre salud y enfermedad:

“...luego de haber presentado confidencialmente a mis amigos don Esteban de la Cruz y el loco Moncada en el capítulo IV, y cuando me faltaban sólo unas páginas para concluir ese capítulo, decidí llamar a mi mujer a Arequipa, para celebrar la salida del pozo, de la brea que amagaba mi pensamiento. Viajé feliz y casi triunfalmente.” (173)

⁸ Lejos del etnocentrismo rural que el escritor de los diarios por momentos promueve como programa literario para América Latina, la escritura de *El zorro...* apunta, contrariamente, a su dilución en la pluralidad de voces que la novela pone a circular en su interior. En este sentido, la última novela de Arguedas retoma otra tradición y otra política dentro de la literatura peruana: la que podríamos englobar en el marco de las “poéticas del forastero”. Esta “otra” tradición ha sido descuidada o simplemente negada por la crítica literaria indigenista. No es el caso del crítico Guido A. Podestá quien relaciona la escritura de Ciro Alegría con Abelardo Gamarra, “El Tunante” (1850-1924) desde una “poética del forasterismo” cuando dice que “Gamarra violentó el decoro lingüístico —el único que quedaba en Lima— cuando escribió como los forasteros hablaban (...) Descubrió que lo más moderno que entonces había en el Perú era la conflictiva topografía cultural que todo tipo de migrantes había creado por décadas nada menos que en Lima”. (Podestá, 146)

⁹ Antonio Cornejo Polar inicia la revisión de la lectura de Arguedas a partir del examen de la configuración de un sujeto que no sustituye pero sí reposiciona a indios y mestizos: “Se trata de la figura del migrante y del sentido de la migración. La condición del migrante, si bien vive en un presente que parece amalgamar lo muchos trajines previos, es en algún punto contraria al afán sincrético que domina la índole del mestizo”. Cornejo argumenta que la condición del migrante funciona como un locus enunciativo y a partir de allí genera un cierto uso más o menos diferenciado del lenguaje que podría remitir a la constitución de su sujeto disgregado, difuso y heterogéneo: el sujeto migrante” (Cornejo, 1994, 5-15)

La poética del forastero, que la novela despliega en su interior, atenta contra la teoría del escritor provincial, es decir, contra la “moral” del escritor que Arguedas diseña en el marco de su polémica con Cortázar. Provinciano —argumenta el polemista— es aquél que escribe desde su “lugar propio”, y esto dicho con una “audacia” que el mismo Arguedas atribuye a su “desvarío”. Sin embargo, podemos constatar que el escritor de los diarios escribe desde un espacio tránsfuga. Más aún, podríamos arriesgar que el nomadismo del autor fundamenta la novela. De Santiago de Chile a San Miguel de Obrajillo, del Museo de Puruchuco en Lima a Chimbote, de Moquegua a Arequipa, *El zorro...* se escribe en tránsito. El escritor “provincial” que polemiza con el “cosmopolita” Cortázar, anota sus experiencias de vagabundaje urbano y confiesa haber vivido feliz en las ciudades grandes. Caminante vagabundo en Nueva York, Santiago, Berlín, París, Guadalajara y La Habana, el autor ostenta orgulloso su experiencia “internacional”. Desde esta perspectiva, tanto los diarios como los capítulos intercalados, fundan un espacio extraterritorial donde los encuentros entre “forasteros” provocan una química que combustiona cuerpos y lenguas diferentes. Desde esa babel del siglo veinte que es Nueva York —donde parecen hablarse endemoniadamente todas las lenguas— el vagabundo se desliza hacia la aldea de Felipe Maywa cuando decide utilizar el quechua con el objeto de procurarse un espacio íntimo. El encuentro entre la negrita neoyorkina y el vagabundo es posible bajo el cobijo que brinda la lengua tutelar: “La conquisté hablándole en quechua que, en un caso como éste, me nacía y servía mejor que el castellano. La negrita me comprendió porque ella era una mariposa nocturna”. (81)

Los márgenes de la novela

El zorro de arriba y el zorro de abajo nos introduce al hervidero de una ciudad a través del hervidero de la vida de un autor. O mejor, intenta capturar el devenir de una ciudad tal como es el devenir del sujeto que escribe. De ahí la dificultad del proyecto y quizá, también, el reconocimiento de que la única forma posible para la novela sea el fragmento privado de centro y la inconclusión. Chimbote es un lugar privilegiado, “una Lima de laboratorio” (Arguedas, 1998, p. 145) porque en él la tradición se disuelve como se diluyen las identidades prefijadas para dar paso a un sujeto nuevo que nace en absoluta dispersión¹⁰. En el mundo cristalizado, extraño, de Chimbote, Arguedas relata la pérdida del sentido mítico-religioso que cubría, en el

¹⁰ Analizada desde la teoría de la novela de Lukács, que presupone un sentido unitario de la vida alrededor del cual puede organizarse la multiplicidad de la experiencia, Chimbote se alza como una segunda naturaleza. Al respecto se lee en *Teoría de la novela*: “La extrañeza respecto de la naturaleza, respecto de la naturaleza primera, el moderno sentimiento sentimental de la naturaleza, es sólo proyección de

pasado, la unidad de lo múltiple. El sentido unitario que animaba a su obra anterior estalla cuando su escritura se pliega al fluir fragmentario y centrífugo de las cosas. El cuerpo textual, entonces, se construye con los restos de diferentes modelos narrativos reunidos por una escritura que descansa, simultáneamente, en el saber del folklorista, en el saber del etnógrafo y el saber del traductor.

Arguedas llega a Chimbote en enero de 1967 para realizar una investigación folklórica cuyo objeto era explorar en la inmensa colonia ancashina la difusión del mito de Adaneva. Fascinado por la ciudad, desvía el proyecto hacia la etnografía y comienza a estudiar las relaciones que se establecían entre los diversos tipos de gente andina y costeña criolla. El descubrimiento de Chimbote, a su vez, le abre perspectivas insospechadas para su novela. Experimenta, entonces, un deslizamiento del campo del folklore hacia la etnografía y los resultados, unidos a su reciente tarea de traductor de *Dioses y hombres de Huarochiri*¹¹, vendrán a integrarse al cauce turbulento de la novela como materiales previos con los que trabajará la escritura de *El zorro...*

El saber del folklorista permite a Arguedas reconocer la diferencia entre el modelo narrativo de Carmen Taripha y la forma novela, es decir, le permite distinguir una tradición narrativa configurada en la concordancia entre el movimiento del cuerpo y de la voz totalmente ajena a la forma de la novela moderna¹². El modelo narrativo de Carmen Taripha ingresa a la novela

la vivencia de que el autoproducido entorno de los hombres no es ya casa paterna, sino cárcel" (Lukács, p. 331). El quiebre que experimenta el sujeto arguediano ante la reificación del mundo que descubre en Chimbote es el correlato de la pérdida del paraíso protector del ayllu y de la lengua nativa en donde sujeto y naturaleza se contitúan como una unidad: "*Las cascadas del Perú (...) retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua*".

¹¹ Arguedas publicó la traducción del manuscrito de Huarochiri en Lima (Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos) en 1966.

¹² En este sentido, el modelo narrativo de Carmen Taripha sugiere una alternativa al modelo de la novela realista burguesa que es la estructura de base de la narrativa arguediana anterior a *El zorro...* La cuestión puede asimilarse a las relaciones que Benjamin establece entre novela y narración a propósito de los cuentos de Lescov. (Benjamin, 1986). Si en la narración tradicional la "vida vivida" era transmitida en forma de experiencia, de saber comunicable, lo que la novela moderna expone es la interioridad vivencial de un sujeto perdido. La novela —dice Benjamin siguiendo a Lukács— se presenta como un devenir, como una sucesión ya que su forma es esencialmente biográfica. Dibuja el trayecto que el individuo debe recorrer para encontrarse a sí mismo. El autorreconocimiento se alcanza cuando la novela logra una "pura mirada de sentido", "una profunda e intensa iluminación del hombre por el sentido de la vida". Ese es el límite y la culminación de toda novela. Lo que la novela permite al lector es experimentar por delegación y manteniéndose al margen

cuando los “animales personas” del cuento popular introducen lo anómalo al cauce narrativo de *El zorro...* Don Diego, el “hombre pequeño, de hocico largo y un vaho azulino que sale de su boca”, si bien es nexa entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, lejos de constituir una síntesis entre esos dos mundos, sostiene la ambigüedad con la que juega el relato. Enigmático y misterioso, el personaje se instala en los bordes de la indefinición. Ni animal ni persona, aparece y desaparece y presenta la ubicuidad de los personajes de los cuentos infantiles tradicionales. Don Diego nos remite al curato de Maranganí en el Cuzco:

“Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás...” (14)

Por otro lado, el saber del etnógrafo se cuela desde el testimonio de los márgenes urbanos que ingresa a la novela para provocar la fractura inevitable de la unidad de la forma. La novela, dice el autor, es desigual y lisiada, pero eso no quiere decir que esté fallida. Concebida desde la arquitectura de la carencia, y escrita sobre los retazos de los discursos recolectados en las afueras de la ciudad, nos aproxima a los desechos del habla ciudadana diseminada en la vía pública. *El zorro...* también trabaja desde las complejas relaciones entre literatura y testimonio etnográfico. Sin el ánimo de usar los testimonios narrativos recogidos en las calles de Chimbote al modo de un complemento “sociológico” para la novela, su escritura inaugura una zona de tránsito, de pasaje productivo de un modelo narrativo al otro sin dejar de reconocer las diferencias de cada uno de ellos¹³.

de los posibles peligros, lo que ya no puede experimentar él mismo. “Lo que atrae al lector a la novela —dice Benjamin— es la esperanza de poder abrigar su propia vida tiritante frente a la muerte sobre la cual lee”. Mientras Lukács entendía a la novela como la posibilidad de recuperar la totalidad armónica y desaprobaba el arte moderno y sus formas desintegradoras, Benjamin ejerce, en la forma de la novela burguesa, la crítica del individualismo propia del arte autónomo. Benjamin se empeña en hacer volver a la vida las antiguas formas para liberar la verdad encerrada en ellas. En este sentido, cuando se enfrenta a las experiencias narrativas de Proust y Kafka, las lee como formas que en el presente intentan restaurar la narración.

¹³ En una carta a John Murra, Arguedas relata su trabajo de etnógrafo: “He estado 15 días en Chimbote. Es casi exactamente como Lima; tiene como 40 barriadas; el 70% de la población es de origen andino; la masa de inmigrantes serranos es proporcio-

El testimonio obtenido de Don Hilario Mamani sirve de “modelo” del Hilario Caullama de *El zorro...*, sin embargo, en el pasaje de la entrevista a la novela, el testimonio etnográfico se vuelve simulacro, sólo máscara, cuando abandona el régimen bipolar que dirime entre lo verdadero y lo falso. El testimonio es sometido a un proceso de des-figuración que, lejos de pretender “representar” registros confirmatorios de identidades previas (indios, mestizos, mistis), propone un proceso de mudanzas de identidad. La novela procede a textualizar el habla de sujetos nómades que varían su lugar de residencia y deambulan por mercados, prostíbulos y lugares públicos. El ingreso del testimonio etnográfico a la novela, desestabiliza no sólo a la forma novela, sino que como contrapartida, desestabiliza al género testimonio entendido como espacio de “representación” de las identidades marginales de América Latina.

Etnografía y traducción se vuelven actividades complementarias cuando ambas preguntan cómo es posible que las creaciones de pueblos ajenos a nosotros puedan ser tan absolutamente suyas y sin embargo formar parte de nosotros mismos, “cómo lo radicalmente distinto puede ser ampliamente conocido sin por ello ser menos distinto; cómo lo enormemente distante parece algo enormemente próximo sin por ello hallarse menos alejado” (Geertz, p.65). Tal es el caso del fragmento de los mitos quechuas recogidos por Francisco de Ávila, el extirpador de idolatrías, en el área de Lima hacia 1608 y publicados por Arguedas como *Dioses y hombres de Huarochirí*. El diálogo que funcionó como clave para resolver la maraña en que se había convertido el plan de la novela es el siguiente:

nalmente mayor que la de Lima y no tiene la tradicional aristocracia criolla; esta masa que vive separada aún de la costeña, se acerca a ella por canales menos dolorosos de transitar que en Lima. He trabajado afiebradamente durante esos quince días, creyendo que la muerte andaba a mis espaldas, pero salvo en Huancayo, nunca sentí tan poderosamente el torrente de la vida. ¡Qué ciencia es la etnología! Soy un intuitivo, pero ‘aprehendo’ bien lo que he oído de gentes como tú y huelo los problemas y antes de analizarlos, los vivo. Sybila estuvo conmigo y los chicos, ocho días. Trabajamos fuerte. He logrado entrevistas grabadas que creo honestamente que ninguno otro hubiera podido obtener. Bravo se ha quedado muy impresionado con este material y ha autorizado con entusiasmo que continúe el trabajo, pues yo tenía un cargo de conciencia insoportable, pues el dinero era para folklore y yo estaba haciendo un trabajo de etnología (...) Uno de los entrevistados, don Hilario Mamani, es patrón (capitán de una lancha bolichera de 120 toneladas), fue analfabeto hasta los treinta años. Es ahora una especie de líder, muy sui géneris, casado dos veces con mujeres costeñas. Se aseguraba que no sería posible que nadie le arrancara una confesión grabada sobre su vida. Yo lo hice en gran parte y es un documento inestimable”. (Murra, p.142)

Mientras (Huatyacuri) allí dormía, vino un zorro de la parte alta y vino también otro zorro de la parte baja; ambos se encontraron. El que vino de abajo preguntó al otro: "¿Cómo están los de arriba?" "Lo que debe estar bien, está bien —contestó el zorro—; sólo un poderoso, que vive en Anchicocha, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad, que hace como si fuera dios, está muy enfermo. Todos los amautas han ido a descubrir la causa de su enfermedad, pero ninguno ha podido hacerlo. La causa de su enfermedad es ésta: a la parte vergonzosa de la mujer (de Tantañamca) 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, en seguida, preguntó al otro: "Y los hombres de la zona de abajo están igual?" El contó otra historia: "Una mujer, hija de un sacro poderoso jefe, está que muere por (tener contacto) con un sexo viril". (pp-36-37)

En el fragmento de un texto tan alejado de nosotros podemos apreciar la misteriosa conjunción de sensibilidad estética, experiencia de vida y valoración moral. Mientras calibramos las enormes distancias que nos separan de los dioses y los hombres de Huarochirí, el relato indígena del siglo XVI se nos vuelve excesivamente próximo. Desde esa proximidad inquietante podemos preguntarnos por los motivos de su inclusión en la novela. Creemos que la cuestión no sólo responde al interés por recuperar un fragmento del pasado indígena de la nación peruana para transmitirlo a sus contemporáneos a modo de reivindicación histórica o política¹⁴. Sospechamos que lo que ha exaltado a su traductor es la percepción de cierta cercanía promovida por el deslizamiento morfológico entre "zorro" y "zorra".

"El zorro de abajo: A nadie pertenece la zorra de la prostituta. Flor de fango les dicen. En su zorra aparecen el miedo y la confianza también"(23)

"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

¹⁴ Analizando los motivos que llevaron a Arguedas a retomar el diálogo de los zorros milenarios en la novela, Martín Lienhard argumenta desde cierto "etnocentrismo indigenista": "El mero intento de acercarse a la tradición oral colectiva y quechua, en pleno siglo veinte, en una novela escrita en español, significa un desafío violento a las estructuras de la novela burguesa decimonónica e incluso contemporánea. (...) Este intento de destrucción de las estructuras novelescas clásicas de origen europeo o norteamericano mediante la contribución de antiguas (y modernas) tradiciones orales y colectivas, supera ampliamente el marco de la experimentación de nuevas formas narrativas importadas y cobra, dentro de la coyuntura política que vive el Perú, en los años sesenta, un valor alegórico evidente: la lucha literaria total contra el invasor y por la emancipación cultural nacional prefigura la lucha de liberación en el campo decisivo económico y político (1990, p. 32).

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” (p.50).

En el pasaje de la “o” a la “a” se inscribe la marca de un enigma y se abre el espacio en donde la diferencia de los sexos se tiñe con la carga moral que las mujeres arrastran como una cruz en el relato¹⁵. Lo femenino se figura en la “mujer-zorra” o la “virgen ramera” que espera, “abajo”, “con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos”. En el camino que emprenden los hombres que deciden arriesgarse más allá “de su propio lar natal”, el desvío y la ensoñación pueden sobrevenir, a veces, de la mano de una mujer. Los zorros retoman el diálogo dos mil quinientos años después para seguir hablando de lo mismo. Pero la distancia que existe entre el relato mitológico y la novela es la misma que se mide entre los “tabúes sexuales y el descubrimiento de que son tabúes”¹⁶ (p.393) Entre esas puntas se despliega el drama del que escribe la novela. El padecimiento de un hombre del siglo

¹⁵ Aquí habría que analizar la figuración de la mujer en la novela. La cuestión demandaría extendernos demasiado, sin embargo nos limitamos a señalar que la serie de mayor importancia es la que inscribe lo femenino desde la ambigüedad de las “madres prostitutas” y “hermanas prostitutas” hasta las “vírgenes ramera”. La prostitución por momentos parece ser una vía de redención.

¹⁶ La tormentosa relación del escritor con las mujeres constituyen el tema central de las cartas a su psiquiatra la doctora Lola Hoffman, a quien significativamente llamaba “*mamá Lola*”: “Lima, 31/8/62. —Queridísima madre: He pasado días verdaderamente espantosos. Hace casi dos meses que no recibo carta de B. (...) Despertaron nuevamente los demonios que me estaban devorando. Ellas los tenía atados. Yo se lo decía en mis cartas sin explicarle cuáles son esos demonios. Si ella hubiera podido escribir tan sólo una carta quincenal yo habría alcanzado a salvarme del todo... Otra cosa que me causa angustia es el haberme desligado totalmente de C. y ella ahora se porta con una abnegación extraordinaria. Si ella hubiera sido así desde el principio yo hubiera producido cinco veces más y no tendría esos desequilibrios en grado peligrosos”(86-87). “Santiago, marzo de 1967. —Querida mamá: “...He vuelto a caer en la cárcel de C., luego de haber perdido mi ilusión en B. y sentido temor por S. Estoy luchando con tremendo esfuerzo y me siento perplejo por dentro” (152), “Chimbote, 13/1/69. Querida mamá Lola: (...) Creo que mi conciliación con mis propios problemas sexuales ya no es posible. ¡Cuánto le he hablado de esto! Todo el universo ha girado para mí alrededor de este problema. Ha sido lo más anhelado y lo más temido; rara vez lo más estimulante, casi siempre aniquilante.” (192-193) “Querida mamá Lola: Son las 2 de la mañana. Me encontré con una de esas idiotas antivirgenes y salí estropeado y salvo. Me aterra esta casi vehemencia de buscar prostitutas. (...) Debo enfrentar, queridísima Lola a estos monstruos que reflejan seguramente, como usted sabe, los monstruos que tengo en mi interior? Ortiz, el sensual peruano, me dijo que él nunca aceptaba jovencitas. Yo las deseaba... Me vine en el estado más lamentable que puede imaginarse. No he dormido casi nada; he pasado la noche en un estado de exaltación y remordimiento (...) Había llegado a la conclusión de que

veinte encuentra resonancias en un relato mítico milenario cuando la “virgen ramera” se interpone en el camino del Gran Jefe Tutayquire, el hijo de Pariacaca. Por otra parte, en el diario del suicida, intercalado entre los capítulos de la novela, la aparición de Fidela, una “madre forastera”, es la causa de la pérdida de la “edad dorada” de la infancia para el niño abandonado entre los indios¹⁷.

Se trata de leer a través del fabuloso diálogo de los zorros (en el mito y en la novela) el modo en que la valoración de la sexualidad femenina repite la moral milenaria de lo reproductivo que señala en el deseo de la mujer la causa de la enfermedad del hombre. El deseo de la mujer es su pecado. Desde hace dos mil quinientos años, parece decir el relato, la sinuosa historia de la humanidad registra el encuentro entre un hombre que se aventura y una mujer que desea. El encuentro, tanto en el mito como en la novela, se resuelve en padecimiento. Pero esta vez, en el caso de *El zorro...*, la escritura enmarañada repite, en su deriva, las encrucijadas a las que deben enfrentarse los seres que vagabundean en la búsqueda de una identidad. Empeñada en seguir el curso errante de sus personajes en sus desvíos y adormecimientos, la escritura hará estallar en múltiples fragmentos la forma de la novela. En una de esas encrucijadas, el escritor —como un personaje más— deberá elegir entre perderse junto con sus personajes por el intrincado camino de la novela

sobre estos personajes del puerto pesquero yo no puedo escribir tan intuitivamente. En dos páginas saltaron, atropellándose varios personajes. Está bien. Pero los próximos pasos tengo que preverlos. Y para eso requiero una gran lucidez. Y esta lucha con el sexo del que creo que proviene mi falta de energía, mi depresión, no me deja. Mis relaciones con Sybilla son maravillosas, pero les temo y así me agotan...” (222-223). “La sensación de impotencia viril me produce esterilidad intelectual, rebajamiento ante todos y todo. Recuperada la sensación de virilidad renace la energía creadora, la alegría de vivir, la espléndida sensación de estar justificadamente en este mundo. Esa energía la encontraba algunas veces en la abstinencia; cuando adolescente en la descomunal tortura del vicio solitario. Creo que ahora no me queda otro camino que el bello y temido de mi propia pareja. Tengo que romper de alguna manera la sensación de temor, la de angustia postrelación(sic); el reflejo neurótico de volatilización de la energía por causa del acoplamiento” (Murra, 229)

¹⁷ Fidela abre las compuertas del deseo sexual entrañablemente unido a la amenaza de muerte (“Sentí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente”) y “revela” el principio y el fin, los canales por donde transitan la vida y la muerte: “El dulce arcano maldecido donde se forma la vida y la muerte, la hiel del sol que bebes en la oscuridad con cada poro que es como lengua de huahua...El veneno de los cristianos católicos que nacieron a la sombra de esas barbas de árboles que asustan a los animales, de las oraciones en quechua sobre el juicio final; el rezo de las señoras apostitutas mientras el hombre las fuerza delante de un niño para que la fornicación sea más endemoniada y eche una salpicada de muerte a los ojos del muchacho...” (p. 22). En mi análisis de la leyenda infantil arguediana estudio la relación entre “madres forasteras” y “niños huérfanos”. (Cf. “La edad del mito”, en mimeo)

o salir de escena, esto es, eliminarse. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* cuenta, entre otras cosas, la historia de un hombre que eligió aniquilarse.

Bibliografía:

- AA.VV. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas. Serie Valoración Múltiple*. Juan Larco (comp.) La Habana, Casa de las Américas, 1976
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. ALLCA XX/ Ediciones UNESCO, Colección Archivos, México, 1992. Edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell
- . *Obras completas*. T. I al V. Compilación y notas de Sybila arredondo de Arguedas. Lima, Editorial Horizonte, 1983.
- . *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Ángel Rama (comp.) México, Siglo XXI, 1987.
- . *Dioses y hombre de Huarochiri*. México-Argentina, Siglo XXI, 1975.
- Benjamin, Walter. "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Lescov" en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta, 1986, pp. 189-251.
- Cornejo Polar, Antonio. "Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso Arguedas" en *Hoja naviera N° 3. Revista de Literatura, Arte y Cultura*. Lima, noviembre de 1994, pp 5-15.
- Geertz, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de la culturas*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Lienhard, Martin. *Cultura Andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Editorial Horizonte, 1990.
- . *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.
- Lukács, George. *Teoría de la novela*. México, Grijalbo, 1985
- Murra, John y López-Baralt, Mercedes (eds.). *Las cartas de Arguedas*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Podestá, Guido. "Abelardo Gamarra: la poética del forastero" en *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo-Polar* Mabel Moraña, ed. Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1998, pp.139-148.
- Ortega, Julio. *Texto, comunicación y cultura. Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima. CEDEP, 1982
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1985.
- . "José María Arguedas, el otro" en *Revista Crisis* N° 10, pp. 34-36.
- Robert, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid, Taurus, 1973.
- Westphalen, Emilio Adolfo. "Poesía quechua y pintura abstracta" en *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1997.