

Capítulo III

El zorro: “Puesta en escena” de la producción novelesca y carnavalización del relato.

El problema lingüístico planteado por *El zorro*, novela de referencia, es necesariamente distinto. Para la elaboración de los discursos directos, Arguedas puede prescindir ahora del artificio de la metalingüística quechua en español, destinado a suscitar la impresión del discurso directo quechua; contrariamente a la narrativa anterior, se supone que todos los protagonistas se expresan en español. La base de los discursos directos en *El zorro* será, por lo tanto, sociolingüística: Arguedas se inspirará en la riqueza de los sociolectos hablados en la zona peruana para elaborar los idiolectos literarios de los personajes, hablados a veces delirantes que evocan el caos lingüístico de la costa (cap. III y IV). El discurso narrativo del *Relato*, en cambio, conservará y potenciará las características del de la narrativa anterior (*Los ríos profundos*, *Todas las sangres*), basado en la recreación estética de una percepción mágica, aunque se producen ahora ciertas diferencias por parte del lenguaje hablado: lo atestigua el ritmo aludido de muchas frases.

En resumen, el traslado del escenario de arriba (*Los ríos profundos*) hacia abajo (*El zorro*) acarrea consigo un mayor acercamiento a los sociolectos e idiolectos españoles efectivamente hablados en el Perú. En los dos casos, y pese a las apariencias, el proyecto de Arguedas presenta una profunda continuidad ideológica: la voluntad de proporcionar un “estatus” literario a lenguajes localmente mayoritarios (el quechua en los pueblos de la sierra centro-sur, los sociolectos portuarios en la costa), pero ignorados por la narrativa escrita (cf. también cap. V, “La ‘quechuización’ de la novela”).

Si este enunciado es reconocible como oriundo de una zona serrana, el mensaje es inteligible, pero no trasmite ningún contenido “quechua”. Para un hispanófono no andino, por fin, la inteligibilidad del mensaje no se asegura. Desde el punto de vista del quehacer literario, un lenguaje de este tipo garantiza en absoluto el traslado de contenidos quechuas al español, y de todos modos, hasta *El zorro*, Arguedas no recurrió —fuera de alguna réplica aislada a un idioma “criollo”. En *El zorro*, en cambio, esta clase de lenguajes constituye la base de los idiolectos literarios hablados por varios personajes, especialmente Pacheco de la Cruz; pero ahora ya no se trata de revelar al lector, de esta manera, el mundo quechua, sino de sumergirlo en el universo verbal costeño.

Un larguísimo diálogo entre un visitante misterioso y el ejecutivo harinero don Angel Rincón Jaramillo constituye la casi totalidad del capítulo central (III) de *El zorro*. Si bien parece haber suscitado una reacción de fuerte aversión en algunos lectores profesionales(1), debida probablemente a prejuicios ideológicos o morales, este diálogo no ha merecido, en cambio, ningún estudio algo pormenorizado. Trabajemos de demostrar que con el cap. III el “rumbo” de la novela queda sustancialmente modificado, y que la escritura arguediana de

(1) Es el caso de Sara Castro Klarén, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1973, cuando dice:

Los discursos de don Diego sobre lo que la industria pesquera significa en la presente estructura político-socio-económica son igual de pesados que los de don Fermín en *Todas las sangres* (pp. 201-2).

Antonio Urrello no descubre tampoco interés literario alguno en *El zorro*, como lo muestra el pasaje siguiente, que alude sin duda al *Tercer capítulo*:

Los largos diálogos doctrinarios, la concepción esquemática de los tipos y la insistencia en la pugna política de las clases representadas, desvían este trabajo del característico acercamiento poético a que Arguedas nos había habituado (*José María Arguedas. El nuevo rostro del indio*, Lima, Mejía Baca, 1974, p. 184).

la última etapa, lejos de atestiguar incapacidad narrativa alguna, se está moviendo en un terreno nuevo.

El *Segundo Diario*, que precede este capítulo, alude a las dificultades que tuvo José María Arguedas para emprenderlo. Tales dificultades son de tres órdenes distintos: a) el análisis sociopolítico ("no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo", p. 96), b) el tema que se me han acabado los temas que alimentan la infancia, cuando es tremenda y se extiende encarnizadamente hasta la vejez", pp. 97-98) y c) la técnica narrativa ("¿a qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?", p. 100). Es el enfrentamiento con estos tres obstáculos el que lleva a Arguedas a superar, en todo caso tendencialmente, su propia narrativa anterior. Los "temas de la infancia", elaborados con éxito unánimemente reconocido en *Los ríos profundos*, en una serie de cuentos (por ejemplo, *Amor Mundo*) y, de forma más "objetiva", menos autobiográfica, en *Todas las sangres*, podían efectivamente haber dejado de ser un catalizador eficaz para el trabajo novelístico: no nos incumbe confirmar ni invalidar la afirmación de Arguedas. Lo que nos interesa aquí, es dejar constancia de que el cambio temático operado con *El zorro* respecto a la obra anterior, ha provocado asimismo otros cambios de gran alcance en el tejido narrativo, y éste ya en los primeros capítulos: Chaucato, por ejemplo, no es simplemente un personaje que continúa, bajo un nombre nuevo, el papel de Ernesto (*Los ríos profundos*), de Rendón Willka (*Todas las sangres*) o de otros protagonistas arguedasianos anteriores, sino la ilustración de un modo nuevo de concebir el personaje novelesco y, por consiguiente, el quehacer novelístico en general (cf. cap. II de este trabajo).

Ahora bien, en medio de la novela asistimos a una ulterior transformación de la función de los protagonistas, y a una modificación de la escritura en general. Este cambio se debe más que nada a la solución del problema narrativo de la función de los zorros dentro de la novela.

Los dos fragmentos dialogales atribuidos a los zorros, en el *Primer Diario* y al final del cap. I, dejaban entender que la narración correría a cargo de los zorros, o más precisamente, del zorro de abajo. Sin embargo, ningún elemento textual, ninguna coloración léxica o estilística particular del discurso, hacían suponer que el narrador del *Relato* fuera otro que el que se expresa en el *Primer Diario*. Así se explicaba la necesidad de cortar el flujo narrativo del cap. I mediante la introducción, casi al final, del diálogo de los zorros: se quería recordar

la identidad del supuesto "narrador" del texto. La paternidad narrativa de los zorros, en ese capítulo, no pasaba de ser una (doble) "ilusión", ya que no modificaba aparentemente ninguna instancia textual, o, mejor dicho, ya que los cambios que se notan en la escritura arguedasiana entre *Todas las sangres* y *El zorro* no parecían poder atribuirse a la paternidad narrativa de los zorros. La circunstancia de que el discurso narrativo se acerque a veces al "tono" de la narración oral andina, por ejemplo (v. cap. II), se explicaba perfectamente a partir de la personalidad del autor del *Relato*, conocido como narrador de los *Diarios*. En resumen, los zorros, hasta el cap. III, son exteriores al *Relato*; la función que cumplen es la de señalar que la novela aspira a continuar el diálogo mitológico famoso de *Dioses y hombres*. A partir del cap. III, como vamos a ver ahora, la situación narrativa es muy distinta.

EL "DESPACHO NARRATIVO" DE DON ANGEL

Empezaremos nuestro análisis por los signos espaciales y ambientales que ofrece el texto. El diálogo tiene lugar en el despacho de una fábrica harinera, concretamente la del personaje llamado don Angel Rincón Jaramillo, ejecutivo industrial. La hora es nocturna, cercana a la media noche, y la luz irreal por la interferencia de distintas fuentes luminosas. El silencio es casi completo, fuera del zumbir del tercer personaje, la mosca *onquray-onquray*. Estos signos escasos son suficientes para encuadrar el "ambiente" del diálogo entre don Angel y el zorro don Diego que comenzará luego. La hora avanzada nos señala la proximidad de la literariamente tradicional "hora de los fantasmas"; indica la posible aparición de lo "extraño" respecto a las normas del universo cotidiano. La luz irreal impone una percepción especial, "filtrada", de lo que se va a narrar. El silencio y la soledad son elementos asociables al sueño, a lo onírico. Se trata en general de un espacio-tiempo especialmente elaborado para una narración que no obedecerá a las normas de la percepción racional, que no hará ninguna distinción entre personajes "reales" y "fantásticos" y que no someterá a las normas tradicionales de representación literaria del tiempo.

El despacho nocturno permite el encuentro "inverosímil" entre un zorro (el caballero delgado, de bigotes largos y ralos) y un ejecutivo industrial. Inverosímil en una novela documental, el encuentro así

simétrico entre representantes del orden zoológico y del orden antropológico no lo es en otro sistema literario, el del cuento oral andino. *Hloq'comerciantemanta atqmanawian* ('El comerciante y el zorro'), recogido por Uhle en los primeros años de este siglo, empieza con el diálogo entre un comerciante y un zorro (III 32). Este último aparece "convertido en hombre", pero el color rojo pardo (*ch'umpi*) de su vestido y de su sombrero denuncia su verdadera naturaleza. El encuentro hombre/animal es una de las características de la narrativa quechua. A veces, la naturaleza animal o humana de un personaje se parece más bien a un accidente o disfraz de un ser fundamentalmente idéntico, que dispone de las cualidades que se atribuyen tanto a los animales como a los hombres. Así, el joven velludo del cuento del mismo título (*Maqta peludo*) (III 13), hijo de oso y de mujer, mata a un condenado gracias a su fuerza sobrehumana, pero se integra a un pueblo como comunero.

Aclaremos, para evitar malentendidos, que el universo del cuento quechua no es "infantil", sino "adulto" en todos los sentidos. La problemática artísticamente elaborada es la del campesinado moderno, y engloba, fuera de lo mágico-religioso, aspectos sociopolíticos de la mayor transcendencia, como el latifundismo. Estos se manifiestan claramente en algunos de los cuentos recogidos por Arguedas: el condenado de *Maqta peludo* se había condenado por ser terrateniente, y el lagarto come-esposas de *Arankaymanta* ('El lagarto') (III 13), no por casualidad, es hijo de hacendado.

La forma de aparición de don Diego en el cap. III de la novela parece, pues, a la de un "zorro de cuento", y su encuentro con don Angel a un "encuentro de cuento". Ahora bien, *El zorro*, al presentarse como novela, no puede soslayar ciertas normas históricas del género, si quiere evitar la deformación de su "mensaje" por el lector. En el caso de un zorro antropomorfizado, habría que impedir que se vea como zorro de cuento infantil occidental u occidentalizado. Una lectura de este tipo, la impiden las características del despacho nocturno. Este no es, por otra parte, ninguna referencia sociológica a algún trabajo nocturno de los ejecutivos harineros, sino un espacio-tiempo especial, en el cual podrán ocurrir acontecimientos narrativos inadmisiblemente extraños para el lector de la novela.

El mismo despacho, por otra parte, recuerda el famoso recurso narrativo de Cervantes llamado por Chklovski (IV 7) "venta narrativa": un espacio imaginario que permite reunir a personajes cuyo encuentro, en cualquier otra circunstancia, resultaría "inverosímil". En el

Quijote, estos encuentros eran el pretexto para intercalar algunos cuentos más o menos autónomos respecto a la arquitectura general de la obra. En *El zorro* ocurre al parecer algo análogo: Arguedas introduce un capítulo cuyo género deriva parcialmente del cuento oral, y que presenta alguna autonomía no sólo dentro de la novela en su conjunto, sino también dentro de lo que llamamos el *Relato*. El capítulo III podría considerarse, entonces, como un "relato" o fragmento narrativo encajado en medio de una unidad narrativa más amplia.

La función que desempeña un relato dentro de otro relato más vasto no es siempre la misma; la hipótesis preferible, en nuestro caso, es la de una función "especular": como en un espejo o en un espejo rate, el cuento "especular" muestra las condiciones de producción y de enunciación del relato en el cual queda incrustado. El espacio narrado del despacho, parecido a un escenario o retablo de literes, parece autorizar la hipótesis de que aquí se van a "representar" o "mimar" estas condiciones. Intentaremos seguir ahora, bajo este ángulo, la aparición y actuación de los personajes.

Esta última se reduce, en realidad, a un diálogo hablado y mudo entre el ejecutivo, el zorro y la mosca (sólo al final del capítulo aparecen otros personajes). La función respectiva de estos tres personajes no es equivalente dentro del espectáculo de la "puesta en abismo" "especular" (2) de la producción de la novela. El zorro antropomorfo, reconocible como el "zorro de abajo" del *Primer Diario* y del relato mitológico de Huarochirí, es el animador del diálogo, la instancia más activa de su producción. Su táctica general es la de inducir, por todos los medios a su alcance, a don Angel a traicionarse y a traicionar a los industriales harineros, revelando la "verdad oculta" sobre Chimbote.

(2) El "abismo", parte central del escudo en el lenguaje de la heráldica, se presenta a veces como una réplica a escala menor del conjunto del escudo; el "abismo" resulta entonces un "reflejo" del escudo entero. El "abismo" de la novela puede ser, por ejemplo, un cuento narrado por algún protagonista y que le pite a escala menor el argumento del conjunto de la obra. A veces, el "abismo" cuenta la historia de la novela, y en algunos casos, ocurre que un protagonista escritor está elaborando una novela que corresponde a la que el lector tiene en manos, como en *Abbadón el exterminador* de Ernesto Sábato (1974). En nuestro trabajo, usaremos los términos de "puesta en abismo" o de "especulabilidad" para indicar el hecho de que un texto narrativo habla de sus propias condiciones de producción. Las formas que adoptan los mecanismos "especulares", y también su sentido, pueden ser muy variados. Para una tipología de la "especulabilidad", consúltese Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Seuil, Paris, 1977.

Una primera forma de tal procedimiento es la siguiente: se formula una pregunta de tal modo que el interlocutor colija de ella la "omnisciencia" del autor de la pregunta; dicho de otro modo, se impone al interlocutor la convicción de que "ya se sabe todo". Este modo de proceder, típico de los interrogatorios policiales en las novelas policíacas, se palpa en preguntas como ésta: "¿A cuánto ha bajado usted este año sus obreros de planta y cuántos son los eventuales, don Angel?" (p. 105). Así formulada, la pregunta no admite ninguna duda en cuanto a la veracidad de lo afirmado-preguntado, ni permite una respuesta negativa: el interlocutor, en este caso don Angel, no puede dejar de reconocer el hecho de la baja salarial y de la adopción del sistema económico (para la patronal) del trabajo eventual. La puerta queda abierta, así, para ulteriores "revelaciones" por parte del culpable. Una de las respuestas de don Angel muestra su desconcierto de "reco convicto": "¿Qué le voy a decir si usted, de un modo particular, sabe más que yo por lo que estoy coligiendo de sus preguntas?" (p. 109).

Típicos de los interrogatorios de la novela policíaca son también las alusiones a "secretos" o "escándalos" de la vida privada del acusado, destinadas a desorientarlo. Aquí, la alusión del "detective" don Diego a la "guapa Lucinda", amante de don Angel, ilustra este procedimiento psicológico de investigación "por complicidad". En este plano pseudo-policíaco, con Diego como "comisario" y Angel como "acusado", el crimen cuyos resortes se intentan descubrir son las fechorías de la patronal harinera y las fechorías del capitalismo imperialista en general. El aspecto policíaco, en medio de un contexto mucho más grave, adopta un tinte bastante paródico.

El diálogo entre el zorro y don Angel constituye, por otra parte, una sarta poco articulada de "historias" (la historia de la mafia, la historia de la huelga), de anécdotas (la intervención de Hilario Caulla en la asamblea de pescadores), de "cuentos" que no llegan a cuajar (el cuento de la ascensión social de Guerrero), de discursos políticos paródicos (los tres "huevos rojos" contra los siete "huevos blancos")⁽³⁾. Historias que componen poco a poco el cuadro o el mosaico.

(3) Un dibujo (p. 129) a dos colores acompaña este discurso. Único dibujo en la narrativa arguediana, y uno de los pocos de la novelística "seria" latinoamericana, su mera existencia pone de relieve una de las características de *El zorro*: la diversificación de los códigos expresivos y su elección fuera del ámbito de los que suelen entrar en la composición de la novela.

co chimbotano: fragmentos sin autonomía estructural, y cuyo sentido aparece sólo a lo largo de su acumulación aparentemente sin sentido.

El mecanismo de aparición de tales "historias" en el texto es casi siempre idéntico: Diego, mediante sus alusiones "cómplices", obliga a Angel a revelarlas. El ejecutivo cuenta inspirado por un zorro que llega a ser un equivalente de lo que fue la musa en la epopeya homérica. Aquí, sin embargo, la epopeya no logra cobrar forma, no logra levantar vuelo; dicho de otro modo, el relato alcanza un ritmo de epopeya degradada, cuya forma es el "caos". El zorro, musa algo excéntrica, no inspira ningún discurso rectilíneo, sino, por el contrario, un discurso que rehúye el cuento "acabado". El rechazo del cuento, como ya vimos al analizar el cap. I del *Relato*, es una de las constantes de *El zorro*. En cuanto a la instancia inspiradora, la musa homérica no existía en el texto bajo forma de personaje, sino como polo exterior que aparecía en las invocaciones del poeta-narrador: *Andra moi ennepe musa...* ('Del hombre háblame, musa, ...'), como reza el comienzo de *La Odisea*. El texto homérico aparentaba una inspiración incuestionable porque divina. En nuestro diálogo, en cambio, el zorro-musa se encarna como personaje del texto, y la instancia inspiradora queda desmitificada por antropo/zoomorfización. El texto, como hemos afirmado antes, presenta sus mecanismos como en un escaparate.

El visitante transforma el despacho narrativo de don Angel en una suerte de "plaza de feria". Diego presenta, sin duda alguna, algunos rasgos del "personaje de feria", con su disfraz increíble, sus andares especiales, los colores chillones de su vestimenta y el juego de luces que realiza. Sabemos, por supuesto, que este disfraz sirve para identificarlo como zorro, y más exactamente, como zorro mitológico (v. Introducción de este trabajo). Sin embargo, al lado de la función sería que Diego desempeña como mensajero del mundo precolombino y rural, su papel presenta una vertiente claramente cómica, que no se explica del todo a partir de *Dioses y hombres*. La indecencia, respecto a las normas corrientes, del comportamiento de Diego es tal que don Angel siente la necesidad de explicar a unos obreros que "El señor no ha trabajado jamás en circo" (p. 141). El juego con la mosca *oncuray-oncuray* lo identifica como prestidigitador, pero "prestidigitador al revés": un mago "al derecho" emplea un discurso de persuasión para des-orientar la atención del público en algo que no sea el truco que está realizando. La prestidigitación del zorro con la mosca muerta/viva, en cambio, desvía la atención de don Angel hacia la mosca, y le hace olvidar que se está traicionando.

Las danzas cómicas de don Diego —inspiradas, como veremos más tarde, directamente en las de los danzantes lucaninos— recuerdan baile ritual de *La agonía de Rasu-Niti*, cuento “mágico” famoso de las arguedas. En los dos casos, se trata de danzantes “poseos” que han pasado a pasar la danza a un sucesor. Rasu-Niti, sacerdote de un *wamani* (dios-cerro), danza su última, agónica danza, mientras que su discípulo, reencarnación suya, le sucede en el ritual y la responsabilidad suya. En el baile del zorro y de don Angel, el elemento cómico ocupa lugar del elemento trágico en *Rasu-Niti*. Podría pensarse, entonces, que *El zorro* parodia a *Rasu-Niti*. En realidad, lo veremos, la ritualidad del zorro y el ritual de los danzantes particularmente contienen aspectos a la vez cómicos y “graves”, contradicción que explica parte de su vitalidad.

Un ulterior recurso del zorro es una suerte de “erotismo”. Diego “seduce” cómicamente a don Angel para obligarlo a revelar la verdad. El erotismo subyacente al baile del zorro es a la vez real (la “seducción” dará sus frutos) y paródico, por las circunstancias y los protagonistas: un zorro, un ejecutivo, un despacho. La danza, bajo este ángulo, es una prolongación y una erotización del espectáculo de prestigación.

OR LA BOCA DEL ZORRO HABLAN LOS PERUANOS

Pasando a un nivel de mayor abstracción, se representa aquí el enfrentamiento de tres instancias: la instancia productora, reveladora, del texto (el ejecutivo); la instancia que exige su producción (el zorro); una instancia auxiliar que permite imponer tal demanda (la mosca). El ejecutivo hace así, en el espectáculo “especular”, el papel del autor-“escritor”; el zorro, el del lector; la mosca funciona como el elemento del que dispone el lector para imponer su predominio. La mosca representa la masa inculta y no “lectora” del pueblo; gracias al zorro, ella alcanza una posibilidad de intervención indirecta en el proceso de la producción narrativa. La voz quechua ausente, de la que hablaremos más adelante, está tal vez en el zumbido del insecto. Esta correlación ilustra el papel decisivo que le incumbe al lector dentro del proceso de producción narrativa: el lector es la verdadera fuerza, la verdadera inspiración del escritor; es él quien impone la “forma” y el “contenido” de lo enunciado. La existencia de este nivel especular, como veremos más tarde, atestigua una concepción muy mo-

ideológico de las formas narrativas y cree implícitamente en la posibilidad de hacer pasar un mensaje político revolucionario a través de una escritura novelésca que lleva la huella del positivismo. La realidad “objetiva” se puede presentar bajo forma novelésca de manera completa e inalterada (al modo del “reflejo” en un espejo), casi como la realidad de Allāh que, para los musulmanes, ha podido transcribirse fielmente en el *Qurān*, sin que intervenga la personalidad de Muhammad con sus condicionamientos estéticos e ideológicos. Como el texto del *Qurān*, los textos de la narrativa positivista se presentan como “increados”; en los dos casos, se narra “lo que existe antes de ser narrado”.

Los textos, sin embargo, se fabrican. En gran parte, se fabrican a partir o en contra de los textos más antiguos. Un texto que oculta sus condiciones de producción al atribuirle a una instancia divina (caso del *Qurān* y de los textos sagrados en general) o al considerarlas como no pertinentes, oculta asimismo las condiciones ideológicas que rigen la producción textual de una sociedad determinada. Estos textos no reflexivos tienden a mistificar, voluntaria o involuntariamente, al lector, puesto que no le ofrecen, de por sí, ningún criterio para ejercer su pensamiento crítico frente a ellos. La referencia implícita o explícita a una instancia incuestionable (la religión, la ciencia) obliga al lector a admitir sin más la verdad de lo enunciado: “así ha ocurrido, y así hay que creerlo”.

Una parte de la narrativa moderna y, en particular, de la latinoamericana, recurre a una serie de mecanismos cuyo objetivo común es el de crear una distancia crítica entre el texto y su lector. Una obra que exhibe tales mecanismos con la máxima transparencia y la mayor insistencia es la del novelista paraguayo Augusto Roa Bastos. Frente a la escritura arguediana, y por razones didácticas, nos interesa aquí el parangón con los mecanismos especulares de dos obras específicas de Roa, el cuento *Borrador de un informe* y la novela *Yo el Supremo* (V 7 y 8). En *Borrador de un informe*, las historias no se cuentan, sino que se insinúan, mediante la contraposición de dos y más versiones distintas. La “verdadera historia de ladrones y asesinos” que es, en tanto que género, este cuento, se intuye a partir de versiones incontrolables:

a) Una versión oficial (precisamente un “borrador de informe”) redactado por el (o uno de los) culpable(s); el interés personal del “narrador” por ocultar la verdad y la forma provisional del informe constituyen respectivamente un obstáculo y una ayuda para descubrir la verdad.

b) Unos apuntes marginales del mismo narrador dejan entrever

no produce ciertamente ninguna satisfacción en el sentido de una su-
misión ideológica.

Al releer el capítulo III de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969) con el “bagaje” crítico de *Yo el Supremo* (1974, primera edición), reconoceremos que aquél no exhibe sus mecanismos reflexivos con la relativa transparencia de éste; tal lectura “retrospectiva” contribuye, sin embargo, a acentuar los rasgos especulares de *El zorro*.

Don Angel narra, acerca de la historia reciente de Chimbote, un “cuento” en el cual se oponen y se interfieren, casi constantemente, dos versiones distintas, una esencialmente patronal y otra esencialmente obrera, sindicalista. Como no hay testigos (el zorro es un falso “cómplice” de don Angel), este discurso se presenta como enteramente sincero, facilitando las rupturas ideológicas. La misma versión patronal manifiesta sus lagunas: para el desarrollo de la huelga, ésta ignora por ejemplo si hubo dinamita o no en los ataúdes de los mártires obreros, expuestos “en las narices” de la policía. La pregunta de don Angel, “¿Hubo dinamita, amigo Diego?” (p. 126), se dirige, a través del zorro, al lector quien queda encargado de decidir si quiere completar el cuento o no. La ambigua respuesta del “lector interno”, don Diego, merece un comentario:

Los que dicen que hubo aseguran que hubo. En los cerros y arenales dicen que es cuento, cuento que pudo ser verdad (p. 127).

La respuesta no se ciñe a los “hechos” —seguimos ignorando si hubo dinamita o no— sino que parece plantear el problema teórico del “cuento” y de la “verdad”. Intentaremos sistematizar los elementos teóricos contenidos en la réplica del zorro. La primera frase, de construcción tautológica, podría referirse al carácter tautológico del discurso narrativo: su incapacidad de rebasar sus propios límites y de decir otra cosa de la que está diciendo. Si el texto dice que hubo, asegura que hubo, y nada más. En la segunda frase, el significante “cuento” se emplea de dos maneras distintas. En la expresión “dicen que es cuento”, el ‘cuento’ equivale a ‘mentira’ o, en el mejor de los casos, a ‘ficción’. El cuento, además de tautológico, resulta mentiroso. La última parte, “cuento que pudo ser verdad”, trastorna la situación: el cuento, pese a su carácter ficticio, puede insinuarnos la verdad; antes de convertirse en “cuento”, la verdad pudo ser verdadera. La conclusión, con razón, recae otra vez en el lector. No existe, en efecto, ninguna realidad pasada (histórica) independiente del modo de percibirla, y este modo se subordina a una determinada ideología de la percep-

libertad de la “versión oficial” y obligan (al lector) a buscar en la producción.

El narrador refiere también otras versiones dadas por la “generación” del lector ignora el grado de apego a la verdad imaginaria que éstos pueden tener.

En resumen, le incumbe al lector el trabajo de desentrañar, mediante su sentido crítico, la “verdad de los hechos”: ésta no es, naturalmente, la verdad sobre unos asesinatos imaginarios, sino la verdad sobre el texto. Este, al mostrar abiertamente los mecanismos ideológicos que desencadena la producción de un documento sobre unos “hechos”, pone al lector sobre aviso acerca de la “objetividad” de la ficción. En vez de una instancia divina o científica, opera el *dictador de un informe* una instancia abiertamente ideológica. Si admitimos que la ideología es un sistema coherente (pero falso por su sometimiento a intereses sectoriales) de explicación del mundo y de la realidad, esta pierde en el cuento de Roa Bastos su capacidad operativa o en vez de un sistema (falsamente) coherente, se nos presentan los fragmentos de varios sistemas que se contradicen mutuamente.

En *Yo el Supremo*, texto que no hace más que “copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros” (p. 467), un *compilador* desempeña la función de delegado del autor en el mismo cuerpo del texto. En esta novela también, se contraponen versiones diferentes y opuestas sobre la historia del Paraguay de la época de su primer dictador. La función del compilador es la de poner de relieve la “creada” —fabricada, artificial y artesanal— del texto. El compilador presta su voz a los textos del pasado y del presente, existiendo o imaginarios; le presta su voz al Dictador Supremo, capacitándolo incluso para pronunciar un discurso metalingüístico y metaliterario “destinado” de los conocimientos teóricos contemporáneos en los campos de la investigación. Unas notas al pie de las páginas concluyen a veces al texto principal o, como lo dijo un crítico, lo concluyen en “apócrifo”. En este caso todavía, como en *Borrador de un informe*, las versiones yuxtapuestas o interferidas se desenmascaran al punto en que como ideológicas o imaginarias, y el discurso científico imaginario de El Supremo se autosubvierte.

El texto de *Yo el Supremo* parece decir lo siguiente: “La historia puede haber ocurrido de este o de este otro modo; de todos modos, no podemos nunca decir directamente qué ha sucedido ni cómo sucedió”. Frente a un texto como éste, la responsabilidad del lector es bastante íntegra; si la lectura puede producir un placer estético,

de la elaboración historiográfica. La percepción ideológica de lo real, gracias a su coherencia ficticia, se parece a la coherencia de un cuento. El *Tercer capítulo de El zorro* rechaza el cuento en su sentido tradicional; rechaza, de esta manera, lo que es un cuento o involuntariamente, la coherencia ficticia de los sistemas ideológicos. Este carácter "inconcluso" de *El zorro* y de cada una de sus componentes no permite una lectura puramente "lúdica", que prometería sino desilusión.

LA "CARNAVALIZACION"

Acabamos de ilustrar la "problematicación" que de su propia producción realiza el *Relato* en su capítulo central. En lo descrito hasta aquí, se trata de hecho de unos mecanismos abstractos, cuya carnavalización concreta y "corpórea" nos cabe analizar ahora. Diremos, participando el desarrollo de la investigación, que lo que rellena el nuevo espacio construido en función de la "especularidad", es un texto *carnalizado*.

Se han mencionado, algunas páginas atrás, una serie de elementos cuyo denominador común es su "teatralidad", en un sentido amplio: la invasión del diálogo, los juegos de prestidigitación del zorro, delirio danzante que se apodera de los personajes e incluso, diríamos, del lenguaje. Surgen, por otra parte, una serie de signos que promueven un desarrollo lúdico, jocoso, cómico, de la escena. La aparición extraña de don Diego (pp. 87-88 y pássim) despierta una "curiosidad irresistible y risueña" (p. 103) en don Angel; su sonrisa, "agradable y cosquillas en toda el alma del señor Rincón" (ibid.); los ojos de don Angel parecen "regocijados" (p. 104), y los dos interlocutores se miran el ojo. La risa contagiosa del zorro ("¡Uy, uy, uy...!", p. 107) provoca la hilaridad ("¡Ji, ji, ji...!", p. 118) del ejecutivo, en cuya risa vibra el recuerdo de la de Diego y del "zumbido premortal del coque" (p. 127). Poco a poco, la risa "a dúo" (p. 118) del zorro y del ejecutivo y el zumbido de la mosca se funden en una vibración rítmica, una risa cósmica. La complicidad en la risa desemboca en una complicidad verbal, y permite una gran libertad de expresión tanto a don Angel de los temas tocados por el diálogo, como en su presentación cínica y "obscena". Bajo este ángulo también, el papel del zorro como provocador es el de un provocador; las réplicas de Rincón reflejan la participación cómplice de la provocación. El juego de provocación y re-

demencia del papel del escritor por parte de José María Arguedas. Pero ¿a qué tipo de "lector" estamos aludiendo? Este, dentro de nuestro esquema, no es ni concreto ni individual; más bien pertenece a una clase abstracta. A partir del origen (mitológico) del zorro, podemos inferir su carácter colectivo: los zorros representan la población de sus zonas respectivas, el mundo de arriba y el mundo de abajo. No se trata de un lector concreto, es decir exterior al texto. El zorro, en tanto que lector, plasma narrativamente las exigencias de los hipotéticos lectores exteriores, pero su papel es interno al texto.

Por desconcertante que sea el discurso del zorro a primera vista, no es imposible la puesta al desnudo de sus articulaciones. Lo caracteriza la multiplicidad de discursos "referidos" (tomados en préstamo) que trae a cuenta, que parodia, que adopta y adapta a sus propios objetivos. La víctima principal, don Angel, se da cuenta, "sin remedio", de que el zorro lo está "estofando" (p. 104). Don Angel identifica en las palabras del zorro la retórica "de los famosos diarios huachafos de Lima" y de la "columna humorística" de cierto periódico (ibid.). A estas modalidades manifiestas podemos agregar la del discurso cínico, no destinado al público, de los patrones cuando se conciertan a puertas cerradas, la del lenguaje "acriollado" de los señores quechuas, el tono de las leyendas autóctonas y el de las "crónicas", la escritura renacentista y clasificadora de Garcilaso de la Vega, el humorismo negro y delirante de Moncada-protagonista, etc.

La yuxtaposición de todos estos discursos rompe con las convenciones literarias exigidas por la ideología dominante. Daremos a continuación unas muestras concretas de las diferentes modalidades discursivas.

El zorro inicia su discurso con una serie de alusiones a los trajes que "están de temporada en las Europas y Norteaméricas", "los conductos electrónicos" intercontinentales y las "armazones computadoras cibernéticas" que permiten vestirse "a lo Europa, Machu Picchu, Miami Beach": evidente parodia deformante del estilo y de la retórica de cierto discurso periodístico "huachafos", es decir colonizador y demagógico.

En el mismo párrafo, una exclamación del zorro imita otra variante del discurso del poder, la de uso patronal secreto: "¡Que se embarquen los cholos de mierda y los criollos que se las dan de ladinos!" (p. 105). Por su tema y el modo de expresión grosero y cínico, esta frase es típica del discurso dominante no apto para la opinión pública.

que puse a bailar bonito, con mi chaqueta levita de botones dorados; en delante de los ciegos baile, dando vueltas como sombra de trompo. Y los dos ciegos mucha plata agarraron (p. 107).

La sintaxis moderadamente quechuzante de la pequeña historia de la cual hemos extraído este fragmento es típica del lenguaje "criollo" de los serranos en la sierra o en la costa (siguiendo el subrayado) (un) adjetivo en vez de adverbio, substantivo compuesto, calco de *manchay pi* ("delante-en"), verbo al final, omisión del artículo (4).

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 viene a curiosear, a conocer; con la luz se emborracha (p. 107).

Este tipo de discurso, derivado de los cuentos mágico-religiosos de las leyendas quechuas tradicionales, traducidas (o reelaboradas) al español, es también una cita intratextual de un determinado tipo de escritura arguediana, la de los *Diarios*, de *Los ríos profundos*, de algunos cuentos. En el contexto del despacho de la fábrica harinera, se convierte manifestamente en "palabra ajena".

Un tono épico, que recuerda el de las crónicas de la conquista, se descubre en el fragmento que sigue:

También vienen de la selva, atravesando trochas, ríos callados de tan caudalosos. Del Cuzco y Arequipa, ciudades grandes, antiguísimas, ya no vienen indios sino mestizos obreriles, comerciantes; y más aún de Huacho, de Chiclayo, de Pacasmayo, de toda la costa (p. 106).

En algún momento, el zorro, interrogado sobre el significado de *loquilla*, contesta con una definición a la vez concreta y lírica, similar a las explicaciones de vocablos quechuas que da Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios*, y el mismo Arguedas en su obra narrativa y antropológica:

—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 montañosas... (p. 106).

(4) Se trata de una sintaxis aceptable para la mayoría de los habitantes del Perú. Los elementos de sintaxis quechua elencados coinciden prácticamente con los que Arguedas introduce en todos sus escritos, pero con mayor dosificación.

Hay un elemento, sin embargo, que rompe ese lirismo parcialmente onomatopéyico —el rumor de las piedras "que *ba-jan ba-ta-neando de-ba-jo* de la corriente— e introduce una disonancia: estas *bestias montañosas*.

No dirían así Garcilaso o Arguedas; las "bestias montañosas" forman parte del discurso de un costeño de nacimiento o de adopción, en este caso, de don Ángel. Otra voz, pues, aparece en la del zorro: la de su interlocutor; el discurso de Diego anticipa la expresión del pensamiento de don Ángel, desnaturalizándolo. En el contexto lírico en que se encuentran, las palabras "estas bestias montañosas" provocan una distorsión violenta: el choque entre dos discursos opuestos en la misma frase constituye una ilustración concentrada de la mezcla de discursos que presenta el conjunto de los enunciados del zorro.

Para terminar este muestrario, citaremos una frase en la cual aparece la grandilocuencia autoperiódica de Moncada:

Así nos entremezclamos los que en el Perú, por gracia de los vericuetos que siguen los negocios del alma y de la carne, estamos muy a buenas con peces y pescados (p. 107).

Las últimas palabras del enunciado construyen una ambigüedad semántica humorística: pez/pescado se puede referir a los consabidos animales acuáticos comestibles, como también a 'peces gordos' y 'pececillos': estos últimos, en efecto, son los que se hacen siempre "pescar". Recordemos cómo empezaba una de las prédicas de Moncada: "Yo loco, negro, pescador pescado..." (p. 72). La cita de Moncada por parte del zorro es evidente y constituye, en los términos del análisis literario, una cita intratextual.

En el discurso de Diego aparece un mosaico de retóricas y de poéticas prestadas; un mosaico compuesto por discursos antiguos y modernos, escritos y hablados, que van de Garcilaso al periodismo "huachafo", de lo serrano a lo costeño. Se trata de una selección bastante amplia, bastante representativa de las "voces" del Perú, pero se nota también la ausencia de una voz fundamental en el panorama lingüístico peruano: la voz quechua. El zorro, a pesar de su origen antiguo y quechua, se ha convertido en "criollo", en lector imaginario que lee en castellano. Esta "castellanización" relativa del zorro podría ser el precio que paga el novelista para escribir un relato "quechua" en castellano.

La lectura del diálogo nos confirma que el zorro-lector impone efectivamente su discurso-mosaico al ejecutivo-autor; éste lo devuelve y lo amplía en los diálogos ajenos que relata. Al final acaba interiorizándolo por completo (bajo la influencia del zorro-*danzaq*) en su cancionero delirante y vertiginosa sobre Chimbote y Casa Grande. Ese momento del delirio del ejecutivo-escritor se parece al momento orgánico de la "inspiración" del escritor romántico; el elemento catalizador, aquí, es la inmersión en el caos de las "voces" del Perú. Al contrario de la inspiración romántica, la que suscita el zorro carece de cualquier aspecto místico y misticizador; la representación pública y paródica del "trance" implica, más bien, una desmistificación de la escritura en tanto que vocación casi divina.

Parece confirmarse, pues, que la "escena del despacho nocturno" constituye realmente una puesta en abismo crítica y desmistificadora de la producción novelesca en general y de la del *Relato* en particular. El diálogo entre el zorro y Rincón es realmente el espejo del conjunto de la novela, ya que las "historias" de don Angel anticipan o repiten signos —personajes, espacios, acontecimientos— de zonas anteriores y posteriores del texto. La verdad que el zorro intenta ensacarle a don Angel es la realidad oculta de Chimbote, referente o sólo del cap. III, sino de todo el *Relato*. Este tiende, por lo tanto, focalizarse en la escena central (en el sentido de la extensión del texto) de la novela. El surgimiento de un nivel especular aumenta naturalmente la polisemia del texto: los personajes cumplen una función por lo menos doble (el zorro representa también al lector, el ejecutivo también al autor), y la "historia" puede leerse en por lo menos dos niveles (historia de Chimbote/historia de la novela). Un relato especular supone también una relación distinta entre lector (auténtico) y texto. Dedicaremos las páginas siguientes a ilustrar las implicaciones de tal cambio.

LA ESPECULARIDAD

La narrativa contemporánea no "especular" (o no autocrítica), como la que sigue respetando los cánones estéticos y filosóficos del realismo naturalista o socialista dogmático (como, en el Perú, la novela de *Tungsteno* del poeta revolucionario Vallejo), finge presentar objetivamente los resultados de una observación científica de la realidad social y material. Esta tendencia narrativa ignora o niega el carácter

plica termina en un delirio teatral (el baile grotesco del ejecutivo que "encarna" a la "divinidad" Braschi), temático (caída de los tabúes) y verbal (paroxismo sobre todo escatológico). Desencadena este delirio la ya citada frase del zorro "¡Que se embarullen los cholos de mierda..." (p. 105).

A lo largo de una serie casi ininterrumpida de metáforas escatológicas, sexuales, zoológicas y otras, el discurso de Rincón hunde todo el mundo chimbotano en la obscenidad, para contribuir así a su posterior regeneración bajo un signo distinto: grotesco. Todos, patrones y trabajadores, pasarán por este baño de purificación. La transfiguración grotesca del mundo chimbotano pasa predominantemente por el procedimiento consistente en cubrir a todo el mundo, verbalmente, de excrementos. Los hacendados "se mean" o "se zurran" en los indios (p. 110, 111); los pescadores, "la más bestia mezcla de mierda y patriotismo" (p. 117), "cagan fuego" (p. 117, 118). En el *taki* (bale-canción) final (pp. 131-133), en el cual Rincón mima la voz poderosa de un Braschi grotesco, de "carnaval", el eje paradigmático del excremento se convierte en eje de un delirio escatológico que acaba con el puerto de Chimbote creado por el gran patrón, con el Perú entero, "mescolanza tan peor que mierda de chanchito de barrida" (p. 138).

Algunas metáforas de procedencia sexual sirven igualmente para rebajar a ciertos personajes chimbotanos: así, Solano "le puso las peñas de a cuatro a Braschi" (p. 119), mientras que Tinoco se ve calificado de "cholímetro cabrón" (p. 130). Los diálogos ajenos narrados por don Angel aumentan todavía el caudal verbal "burdelero" que irrumpe en el diálogo del cap. III, y confirman el tono provocatorio —para el lector— del texto. Véase el discurso de la "matrona de las chuchumecas" referido por el ejecutivo; "¡Putas, reputas de la cuajada!". "A los autos, rechuchas" (p. 122).

Por otro lado, se bestializa, se animaliza, se zoomorfiga a todos los miembros de este universo: se arroja a unos pescadores como si fueran "sacos de harina" (p. 122); las bolicheras "tragan anchoveta y defecan oro" (p. 140); Solano "se almorzó", antropofágicamente, a Yauri (p. 120). En un nivel zoomorfo, que parece configurar todo un sistema, los chimpancés-imperialistas (p. 153), con sus auxiliares monos (Braschi, p. 108), cerdos (Rincón, p. 109), lagartos (todavía Rincón, p. 133) y lobos (Chaucato, p. 113), intentan reinar sobre una muchedumbre simbolizada por el "bichito serrano": la mosca *onquaray onquaray*.

A los discursos escatológico, sexual, antropomorfizante y bestializador, se agrega todavía otra variante del discurso peyorativo: la blasfemia. La blasfemia, al aplicar un discurso aparentemente teológico a temas profanos y hasta "indecentes", elabora un discurso paródico que subvierte el nivel teológico y lo destruye, reemplazándolo por su crítica. Braschi, industrial y armador en la "misma persona, más unida que la Trinidad" (p. 119), divinidad grotesca y mafiosa, arroja, en esta blasfemia, una luz nueva sobre la misma idea de la trinidad divina. La parodia teológica, como bien se ve en este ejemplo, lleva una carga crítica doble: contra el discurso teológico y contra la sociedad que lo usa para defender un poder injusto. El mismo mecanismo opera en la comparación entre la prostituida bahía de Chimbote (cf. cap. II de este trabajo) y el "rostro de nuestro señor Jesucristo" o "la conciencia de Dios" (p. 111): se señala la prostitución económica y la del discurso cristiano provocadas por el imperialismo.

La libertad desenfrenada que caracteriza todo el diálogo entre el zorro y el industrial, subvierte también, después de la sintaxis narrativa, la mezcla de voces y desorden sintáctico en el interior de cada una de ellas. No se trata aquí de los "sutiles desordenamientos" en la construcción de las unidades sintagmáticas, como los veía Arguedas realizados en sus narraciones anteriores (I 23). Se trata, por el contrario, de desordenamientos violentos que se manifiestan en el ritmo sacudido del discurso y en las rupturas constantes: "...creo que el fondo de lo que decía de autores y obras más que en el cerebro se le quedaba a uno en la memoria y en... en... no es la ética, ni la estética, ni la fritanga... Bueno, digamos en los riñones" (p. 118). Rupturas temáticas: de la "memoria" (función psíquica), la cadena nos lleva directamente a la "ética" y la "estética" (disciplinas filosóficas); inmediatamente después, la "fritanga" (alimento) y los "riñones" (órgano fisiológico) substituyen a la filosofía en un rebajamiento típico de la visión grotesca del mundo. Rupturas en el ritmo enunciativo: los puntos suspensivos. Rupturas propiamente sintácticas: la primera sujeta se desordena se rompe, inconclusa ("...y en..."); la principal siguiente aparece de su complemento lógico ("no es... sino..."), y empieza otra oración elíptica ("digamos en los riñones"). Las sacudidas violentas que estremecen el discurso son, sin duda, reproducción de las del discurso oral casi corriente. Al presentarse bajo forma escrita, decantan el terreno de la normalidad oral para constituir una anomalía flagrante dentro de las normas del discurso escrito, aunque se proponga sólo la reproducción escrita de un discurso hablado. Este tipo de sintaxis, en un texto escrito, constituye un equivalente del tartamudeo en el lenguaje hablado.

La alusión al tartamudeo es legítima, insinuada por el propio texto. Rincón, según su misma confesión, se "enreda un poco al hablar" (p. 118), tartamudea ya francamente al iniciar su baile, y la escena-capítulo se cierra sobre el personaje del Tarta, personaje afásico en un universo inenarrable. Es como si hubiera un tartamudeo generalizado en *El zorro*: un tartamudeo sintáctico que deja las frases sin terminar; un tartamudeo narrativo que no permite el desarrollo lógico de las "historias"; finalmente, un "tartamudeo" del proyecto novelesco global, que deja la novela inconclusa. El tema del tartamudeo histórico de la novela entera (novela "afásica" como documento de una formación social incongruente), se tocará en el último capítulo de este trabajo ("Inconclusión novelesca y dialéctica histórica").

Resumamos ahora los "signos particulares" de nuestro capítulo: ambiente fantástico e interlocutores "inverosímiles"; interferencia de las voces y modalidades del discurso más diversas; teatralización cómica de un diálogo sobre temas graves; desenfreno verbal; signos de un delirio teatral, narrativo y sintáctico; autosubversión del texto.

El conjunto de tales signos presenta un parentesco estrecho con los que caracterizan, según el semiólogo soviético M. Bakhtin, la llamada "literatura camavalizada" (IV 1 y 2), género cómico-serio que desemboca, con Rabelais, Cervantes y otros, en la novela europea moderna.

Para comprender bien el fenómeno de la "camavalización de la literatura", se impone un inventario rápido de las características que atribuye Bakhtin a los mismos ritos camavalescos. La literatura "camavalizada", en efecto, es una tendencia constante de la literatura europea, marcada por la irrupción más o menos profunda de la "sensibilidad camavalesca". Esta, a su vez, es producto de unos ritos camavalescos que forman parte de la cultura popular en Europa, desde la antigüedad hasta la época moderna y, a veces, contemporánea.

Según Bakhtin, el más central de los "acontecimientos" que se representan en tales fiestas, es una coronación seguida de des coronación de un rey paródico de camaval. Mediante la representación de un trastorno ficticio de las relaciones de poder dentro de la sociedad (en las *saturnalia* de los romanos, los señores servían a los esclavos), se cuestionaban las jerarquías establecidas y el *statu quo*, y se parodiaban los mecanismos de dominación política. En una atmósfera de franca hilaridad, se imagina y se pone en escena un "mundo al revés", en el cual los valores elevados (es decir, los de la clase dominante) se

convierten en objeto de burla, mientras que los de las capas populares alcanzan una provisional vigencia. No existe ningún abismo entre actores y espectadores de la fiesta (estas funciones son intercambiables), y la igualdad y reciprocidad domina las relaciones sociales en los momentos específicos de la celebración. En los carnavales propiamente dichos —situados entre el fin del invierno y el comienzo de la primavera— se festeja la muerte de lo antiguo (el invierno, el pasado, la injusticia, los sufrimientos) y se propicia la llegada de lo nuevo (la primavera, el porvenir, la justicia, la abundancia). La celebración de la ambivalencia de la vida y de la muerte deja transparentar un optimismo colectivo invencible: los recién nacidos substituirán a los muertos, la abundancia seguirá a la escasez, etc. El momento de la descoronación del rey carnavalesco da lugar a actitudes de desenfreno y de desahogo "atrevidos", que se proyectan tanto en el terreno verbal (procaacidad, risosaría, insultos cómicos), como en el de los actos: se profana paródicamente a lo sagrado y a lo elevado, rebajándolo todo de alguna manera a lo corporeo. La sensibilidad inherente a la práctica de tales ritos es profundamente popular, relacionada con la vida de las capas inferiores de la sociedad: por una parte, los campesinos y por otra, en la ciudad, los artesanos, los pequeños comerciantes, los marginales, a categorías todavía ligadas, en general, al campo, por su trabajo o por su origen. Así se explica, por ejemplo, la importancia de lo excremental (materia y palabra) en los ritos carnavalescos. Los excrementos, en efecto, simple desperdicio en la economía urbana moderna, significan en un contexto agrícola materia fertilizante, materia "muerta" que da la vida. En una civilización ligada al trabajo agrícola, lo escatológico presenta un carácter de ambivalencia positivo/negativo.

La sensibilidad popular que acabamos de evocar siguiendo a Bakhtin, se plasma de alguna manera dentro de una parte de la literatura "culta". Las características más generales de la literatura "carnavalizada" son, siempre según el investigador soviético, las siguientes: a) Elevación de un tema o referente contemporáneo, b) Tendencia a la libre experimentación, y c) Mezcla de estilos, de géneros, de voces. En la antigüedad europea, los géneros literarios más contaminados por la sensibilidad carnavalesca son el "diálogo socrático" (entendido como género) y la "sátira menipea". En el "diálogo socrático", los interlocutores, caracterizados como ideólogos en busca de la verdad, constituyen una visión multiforme de la realidad, opuesta a una veracidad "oficial" monolítica y dogmática. Algunos procedimientos narrativos se usan preferentemente para hacer surgir tal verdad. Este es el caso de una suerte de provocación verbal, llamada *anakrusis*, que obliga al interlocutor a ir más allá de sus intereses inmediatos, a decir

más de lo que desearía. La "sátira menipea" agrega a esto, la introducción de lo cómico y de lo "fantástico" (o lo maravilloso, lo extraño, lo extraordinario, lo extravagante, lo exótico), con el objetivo de llegar a la verdad de las ideas, incluso cuando ésta no se puede decir con los medios expresivos normales del debate filosófico. La "sátira menipea" impulsa la mezcla de discursos, de técnicas (uso de cartas ficticias, etc.), de voces y hasta de idiomas. Sus personajes se comportan a menudo con una excentricidad que puede llegar al delirio. Lo elevado y lo "terrestre", lo sagrado y lo profano, coexisten en ella con la mayor naturalidad.

Como se ha podido leer entre líneas, la teoría bakhtiniana sobre la "carnavalización de la literatura" puede ser de un interés excepcional para el análisis de nuestro texto, tanto el del capítulo III como el de algunos "hervores" sucesivos. Antes de intentar su aplicación a nuestro objeto de investigación, cabe todavía interrogarnos sobre las modalidades teóricas del paso de la sensibilidad carnavalesca de su ambiente propio (el "carnaval", en todas sus manifestaciones) a un texto literario.

La fuente primera de la carnavalización, según Bakhtin, es la existencia misma del carnaval y del eco que despierta en la sensibilidad de las capas populares. Dicho de otro modo, cuando el carnaval sigue funcionando como un hecho colectivo y público, su impacto en la mente de los hombres en general y de los literatos en particular puede modificar las pautas de la producción literaria. En Europa, tal situación predomina más o menos hasta entrado el siglo XVII. Posteriormente, con la declinación casi general de las fiestas carnavalescas, debida en parte a la contrarreforma y al calvinismo, la literatura carnavalizada ya no es sino una tendencia literaria transmitida de texto a texto, cada vez más alejada de la sensibilidad popular que le ha dado origen. No pretendemos derivar la carnavalización de *El zorro* del carnaval europeo, ni tampoco de la literatura carnavalizada del mismo continente, por lo menos no esencialmente. Volveremos un poco más tarde sobre los factores autóctonos (peruanos) que están, a nuestro modo de ver, en la raíz del fenómeno. El número importante de coincidencias entre las estructuras "carnavalizantes" descubiertas por Bakhtin y las que encontramos en *El zorro*, justifica, sin embargo, nuestra afirmación de que la última obra de José María Arguedas presenta un parentesco evidente con el conjunto teórico de la literatura carnavalizada.

Las características generales de tal género (referente contemporáneo, libre experimentación, mezcla de voces, de estilos, de géneros

narraivos), se hallan sin duda reunidas en el cap. III de *El zorro*. En cuanto a los rasgos más específicos que se han generado a lo largo de su historia, algunos se vuelven a manifestar aquí con la máxima transparencia. Las preguntas-provocaciones del zorro que atribuimos a la muñella del género policiaco, son idénticas al mecanismo de la *anakru* socrática; lo cómico y lo fantástico al servicio de la búsqueda de la verdad ("sátira menipea") son elementos estructurales importantes del diálogo entre don Diego y don Angel. La mezcla de discursos de todo tipo (idiolectos, sociolectos, discursos paródicos) es consubstancial con la actividad verbal del zorro. La excentricidad y el signo de la ocurrencia lucida están muy presentes en el comportamiento teatral y en el modo de expresarse de los dos interlocutores.

La ritualidad y la sensibilidad carnavalescas parecen haber dejado, igualmente, sus huellas. El diálogo establece una igualdad normalmente imposible (en una novela) entre un personaje zoomorfo y otro antropomorfo. Existe incluso, como hemos visto, un personaje insecto, o. e. Esta igualdad es tan profunda que la fusión y el intercambio se vuelven posibles: el zorro y el industrial se funden en un solo personaje ("Nos hemos metido, usted en mí y yo en usted", p. 150), y la misma-zumbido de la p. 118 resulta de una interpenetración de los tres personajes: zorro, ejecutivo y mosca. Pero también fuera de estos momentos de "fusión", el diálogo está construido en base a unas relaciones de reciprocidad entre personajes: el zorro, con sus preguntas, "inspira" a Rincón; éste, al aceptar la complicidad, facilita las repuestas del primero; en cuanto a la mosca *onquray onquray*, ésta da realmente vida al diálogo: su muerte es claramente ambivalente, ya que "fecunda" el diálogo entre el zorro y el industrial. Tal reciprocidad opera también en aquel nivel del diálogo que llamábamos "especular" autocrítico: las relaciones entre el zorro-lector, el ejecutivo-autor y la mosca-pueblo no son ya jerárquicas, sino de interdependencia. La producción literaria es un hecho colectivo. Llamamos la atención, además, sobre un fenómeno de coronación-des coronación paródica: a lo largo del diálogo surge poco a poco la imagen del rey poderoso de pesca, Braschi; ésta, al final, se hunde carnavalescamente y literalmente en lo excremental:

Aquí no hay nadie, aquí no hay nadie,
señor, los cholos son mierda
los negros-zambos-chinos son mierda,
yo también soy mierda
(...)

(desde la costa al Amazonas se cagan en mí (pp. 132-133))

Nada se opone, pues, a considerar nuestro capítulo (y por extensión, toda la obra) como un texto carnavalizado.

LO "CARNAVALESKO" EN LA CULTURA ANDINA

Ahora bien, como ya se ha dicho, las raíces del fenómeno de la carnavalización de *El zorro* se han de buscar esencialmente en el Perú. Sabemos ya que el zorro, en algunos de sus aspectos, proviene de la mitología huarochirina, y que el baile de don Angel sigue el ritmo de una "yumsa" cajabambina, etc. Veamos hasta qué punto se puede hablar de un aspecto "carnavalesco" en la cultura andina.

Con la Colonia, y más claramente aún, con la llegada de los "exportadores de idolatrías" (fines del siglo XVI)(5), representantes de la contrarreforma y de la inquisición, la cultura andina tradicional, basada más que nada en la celebración de los momentos cruciales del ciclo agrícola, se convierte en contracultura cuya peligrosidad los colonizadores no dejan de advertir. Las constituciones sinodales del arzobispado en Lima exigen, en efecto, la supresión de las danzas y *takis* antiguos, que se consideran como manifestaciones de "lujuria" y de "idolatría"(6). Si el Carnaval, en Europa, desempeñaba la función de válvula de escape del descontento popular, la de los ritos andinos bajo la Colonia no parece haber sido esencialmente distinta, como se desprende de una observación de Waman Poma de Ayala. El historiador indio protestaba, en efecto, contra las vejaciones de las cuales eran víctimas los campesinos:

... en estos huelgos q'tienen cada aylo y parcialidad deste reyno no ayq'dezille nada ni se entremeta ningún juez a enquetalle alos pobres sus trauajos y fiestecillas y pobreza q'hacen cantar y baylar comer entrellos(III 30, t. 1, p. 471).

Las fiestas habrán sido, bajo este ángulo, el espacio de la utopía para una población que vivía en condiciones miserables.

(5) El padre Francisco de Avila (1573-1647), autor del manuscrito que relata en quechua la mitología de Huarochiri, fue un destacado "extirpador de idolatrías", y le debemos sin embargo la conservación del más importante relato quechua conocido de los siglos XVI y XVII.

(6) Métraux, *Les Incas*, op. cit., cap. IX.

En las numerosas *Danzas de la conquista*, atestiguadas por el "folklore" indígena pasado y actual, se vuelve a "resucitar" a los Inkas y a "entronizarlos", para que luchen nuevamente —el tiempo que dure el espectáculo— contra los conquistadores. El pueblo, en tanto que actor, expresa su descontento a propósito de la barbarie pizarrista y sin duda, entre líneas, a propósito de los abusos de la clase dominante contemporánea (III 36).

En la fiesta de los *Wa-Qones* (o "huacónada"), que se celebra durante los primeros días del año en los pueblos del valle del Mantaro Mito, Ako, etc.), estos personajes, con la cara cubierta de máscaras grotescas labradas en madera o arcilla y un enorme látigo en la mano, establecen durante algunos días un "nuevo orden" en el pueblo, asumiendo en tanto que *Wa-Qones* la autoridad judicial. Los disfrazados hacen surgir este "mundo al revés", según los mitos que acompañan tales ritos, como representantes del pasado y de la naturaleza. El "poder" de los *Wa-Qones* es un poder paródico que subvierte el orden establecido por los españoles, pese a que aquellos no dejan de reordenar, por la violencia de su comportamiento (latigazos, etc.), a los colonialistas parodiados. Al tiempo que se ejerce este antipoder "carnavalesco", se parodia el comportamiento de los que lo ejercen el resto del año (7). Los *Wa-Qones* presentan, pues, una imagen profundamente ambivalente (justicia/injusticia), como las que suscitaba el carnaval en el análisis de Bakhtin.

En la danza de los *sjillas* ('paja que sueña con el viento') (8), otro

(7) En 1976, presencié esta fiesta en Mito y en Ako, y pude interrogar a varios de los participantes acerca del origen y de la función de los ritos que la componen; si la función parecía bastante clara (una suerte de "limpieza" general simbólica), las versiones sobre la historia y el origen de la fiesta variaban según los interlocutores (algunos de los cuales eran emigrados que regresan cada año a su pueblo para participar en la fiesta). Alejandro Ortiz Rescaniere (*De Adaneva Inkari*, Lima, Retablo de Papel, 1973), intentó teorizar el significado mítico de la "huacónada" (pp. 38-51) y reproduce una carta de Arguedas que presenció, en 1966, la fiesta de Apata.

(8) *Sijwa* (en el diccionario ayacuchano de Chouvenec-Perroud se *ijlla*)

es el nombre de la especie más alta de paja brava o ichu; el *sijwa* es la paja que más suena cuando sopla el viento; *sijway* es un infinito onomatopéyico que significa silbar como la paja alta de la puna (J.M. Arguedas, "La danza de los *sicuris*", *Señores e indios*, III 5, p. 138).

según el diccionario (cuzqueño) de Lira, *sijwa* puede ser también 'azoté'.

ritual de signo "carnavalesco", se representa, según una descripción del propio Arguedas (III 2), "la ridiculización más aguda y vengativa de la "justicia" española y republicana". Los personajes que representan la justicia llevan, como ciertos protagonistas de la picaresca española, "capas verdosas, remendadas y harapientas; los hongos y chisteras abollados y huecos, los libros rotos y mugrientos y sólo el látigo verdadero y nuevo". Sus máscaras "provocan la risa violenta e irresistible de los transeúntes y de los espectadores". Estos "jueces" ponen en escena una parodia de la justicia, que se desarrolla en una atmósfera jocosa: "Y los jueces danzan en una ronda grotesca y jubilosa alrededor del "delincuente"; a ratos se paran un instante para examinar el semblante del ajusticiado, y vuelven a bailar de nuevo con más furia". Aquí también, como se desprende del mismo vocabulario usado por Arguedas, se trata de la representación paródica de un poder injusto, realizada mediante una estética "grotesca" y en una atmósfera de hilaridad "subversiva".

Un personaje caracterizado como *wiracha* y que representa a los "mistis", a los blancos (9), aparece en la danza de los *sicuris* (Sicuaní, Puno). "Sale vestido", dice el etnógrafo (el mismo Arguedas), "de caballero y lleva algunas prendas militares, de soldado raso. Es el bufón del conjunto; harapos y humilde, sirve de payaso y hazmerreír del público" (III 5). El aspecto de "mundo al revés" que atribuía Bakhtin al carnaval europeo aparece aquí también con suma claridad: durante el período (limitado) de la fiesta, el explotador blanco será lo contrario de lo que es el resto del año. En vez de altivo, arrogante y ricamente vestido, lo vemos convertido en bufón humilde y harapos.

Como lo ilustran estas descripciones someras de cuatro rituales bailados, un sector al menos de la cultura popular andina se dedica gustosamente a criticar, mediante la risa, la burla y la parodia, el injusto orden establecido. Esta función, volvemos a repetirlo, fue también la del carnaval europeo hasta entrado el siglo XVII, y parcialmente, hasta hoy (cf. carnaval de la ciudad suiza de Basilea). Las formas adoptadas en los Andes suponen unos mecanismos paródicos a los que subyacían al carnaval europeo: representación de un "mundo al revés", parodia grotesca del poder, aparición de un antipoder mi-

(9) El nombre de *Wiracha*, dios collahua de la creación (v. cap. II), se atribuía desde el principio a los conquistadores (blancos y rubios), por su parecido con el aspecto "físico" de la divinidad. Véase Titu Cusi Yupanqui, III 37, p. 15.

mado por los actores del espectáculo ("huaconada") o implícito en la reacción "subversiva" del público (danzas de la conquista y danza de los *siñllas*).

En otro tipo de costumbre, se nota ante todo, al lado del desahogo teatral que caracteriza los ritos descritos, una actitud de desenfreno verbal cómico y escatológico. Se trata de una contienda ritual de insultos que se festeja en la noche de San Juan en las provincias de Huamanga y Andahuaylas. Dos participantes se cubren verbalmente de "excrementos" o se insultan mediante metáforas sexuales. José María Arguedas, en su trabajo *Breves selecciones de insultos quechuas* (III 16), presenta una serie de muestras, de las cuales seleccionamos los dos que siguen:

Manumanta akan qepapi pakakuq runa ("Eres tan enano que cuando viene a cobrarte tu acreedor te ocultas detrás de tu propio excremento").

Tayta Kelemechepa "delicadezan" hina senqayoc runa ("Tienes tu nariz como la "delicadeza" (el miembro viril) del señor Kelemeche").

El desahogo verbal mediante metáforas escatológicas y sexuales no es, por lo visto, un patrimonio exclusivo de la "sensibilidad carnavalesca" europea, sino también una costumbre arraigada en determinadas zonas del Perú. El carácter ambivalente de tales ritos "groseros" queda muy visible en las contiendas descritas por Arguedas: el insulto no tiende a "liquidar" al adversario, sino a provocar la risa del público. Se trata otra vez, pues, de la creación de un espacio para la utopía popular.

LOS DANZANTES DE TIJERAS DE LUCANAS

Para terminar estos apuntes acerca de algunos rituales cómico-carnavalescos de la cultura popular quechua, nos detendremos algún tiempo en los *danzaqkuna* —danzantes de tijeras— de la provincia de Lucanas (Ayacucho). Describiremos brevemente los mecanismos que pone en función el ritual de los danzantes, tal como lo hemos observado y comentado en Isha.

Los *danzaq* son el elemento central de la fiesta de San Isidro Labrador, fecha que señala el final de los trabajos colectivos de limpieza de las acequias y el inicio de las siembras (setiembre). Sea dicho de

paso que, desde el punto de vista del ciclo agrícol, esa fecha corresponde a la del carnaval europeo, que indica asimismo el comienzo del año agrícol. Los danzantes representan a los *wamanis* —los celeros en tanto que "divinidades" y poderes que dispensan el agua para las chacras.

La indumentaria del personaje revela una procedencia española, como ya manifestan también las "tijeras", dos hojas pesadas de hierro en forma de tijeras (muy poco se conocen en las aldeas lucanas las tijeras como instrumento cortante). Como otros personajes rituales, el danzante pudo haber sido una representación paródica del arrogante español; su función actual, sin embargo, como acabamos de ver, es netamente indígena, ligada al trabajo de la tierra. El danzante suele ser discípulo de otro danzante de edad mayor y del mismo pueblo: es así como ciertos pueblos son conocidos por ser "pueblos de danzantes".

El encuentro, debajo de una ramada de eucalipto o en una plaza, de dos o más danzantes desemboca en una competición múltiple. Cada bailarín, acompañado por sus músicos (arpa y violín) y protegido por su *wamani*, desafia al otro en el terreno de la agilidad, la gracia, la resistencia física. Se suceden pasos —y músicas— viriles, casi guerreros, ligeros, grotescos, eróticos, etc. La competición toma la forma de un diálogo bailado y musical, en el cual la respuesta debe ser más "fuerte" que la pregunta. La actitud del *danzaq* —sobre todo del más aplaudido, del probable vencedor— es a veces de franca provocación frente a su competidor, como cuando danza "en sus mismas narices del otro". La competición dialógica involucra también a los músicos que se desafían a su vez, arpa contra arpa y violín contra violín. Los danzantes se enfrentan igualmente en el nivel de sus capacidades mágicas y acrobáticas, y su temeridad alcanza niveles críticos, cuando uno, después de un volantín en la punta de la iglesia y tras haber sacrificado "trago" a sus protectores, baja en una soga hasta el centro de la plaza.

El público participa en la competición con sus comentarios chistosos y mordaces, que tienden a veces a descalificar a uno de los *danzaq* o de los músicos. El mismo modo organizativo de la fiesta —una familia o grupo de familias costea respectivamente a uno de los danzantes— favorece la formación de "bandos opuestos" competitivos.

El *danzaq*, por otra parte, protagoniza pequeñas escenas que se podrían calificar "de circo", como cuando lacea, en una caza al toro completamente paródica, a un hombre "armado" de cuernos de vaca.

La yuxtaposición de lo solemne y de lo grotesco, de lo serio y de lo cómico caracteriza el ritual de los danzantes: la función sacral del bailarín no impide sus movimientos a veces "bestiales"; la tensión del público se descarga a cada rato en llamaradas de agudeza dialógica y de hilaridad; en la noche, el público, bailando y cantando, sigue a los danzantes y a los músicos, en una atmósfera de alegría colectiva, a través de la plaza y las calles céntricas.

Después de lo dicho, no resulta ya tan difícil reconocer en el personaje de don Diego —recuérdese su indumentaria, su comportamiento extravagante, su incitación constante a la competición dialógica e incluso ballada, su prestidigitación, etc.— a un descendiente de un danzante de tijeras. La última escena del *Relato*, con la competición-fusión ballada del "mensajero" y de don Cecilio y el acompañamiento musical de un sonido parecido al de las tijeras (v. más abajo), confirma sin lugar a dudas tal identificación.

Al convertir a los zorros de la antigüedad en danzantes contemporáneos, Arguedas logra no sólo darles rango de personajes novelescos, sino también actualizar en el texto el enfrentamiento entre cultura oral y escritura. El haber descubierto una cierta analogía entre el diálogo de los zorros mitológicos y el diálogo ballado de los *danzaq* permite al novelista salvar la ruptura temporal entre el siglo XVI y el siglo XX y mostrar la continuidad —que no significa insensibilidad a la historia— de la cultura popular andina.

Sabemos que *El zorro* no es la primera obra narrativa de Arguedas donde se manifiesta ese personaje lucanino del danzante. El Tankayllu de *Yavar fiesta* (1941) y el maestro *danzaq* y su discípulo en *La agonía de Rasu-Niti* (1965) demuestran el interés de Arguedas por este personaje singular. Las cambiantes formas de aparición de los danzantes en estos tres textos nos permiten algunas observaciones interesantes respecto a la evolución de la escritura arguediana en general.

En *Yavar fiesta*, el personaje del danzante queda bastante marginal frente a las complejas maniobras político-culturales en que autoridades locales y nacionales, terratenientes y emigrados alimeñados involucran la "fiesta de sangre". Si bien el Tankayllu se impone a la atención de los campesinos puquianos representados en la novela, no se adueña de las estructuras narrativas ni de la mente del lector. La función del *danzaq* en la novela presenta el mismo grado de subordinación que sufre, de manera más general, la cultura popular quechua en la primera etapa de la narrativa indigenista arguediana.

Muy distinta y singular es la situación de Rasu-Niti en el cuento que narra su agonía majestuosa. La instancia narrativa presenta el tema de la agonía de un danzante y del surgimiento de su sucesor a partir de una perspectiva predominantemente indígena. Los elementos sobrenaturales aparecen con la mayor naturalidad, como ocurre en la narrativa quechua. *La agonía de Rasu-Niti*, por su enfoque y su escritura, es un cuento "indígena" comparable a *El sueño del pongo*, con la diferencia de que su redacción en español presupone en un principio a un lector no indígena. Este modo de producción ambiguo (indígena/indigenista) posibilita dos lecturas divergentes. Para el lector "indigenista" (no indígena), se trata de un cuento "mágico" que narra acontecimientos imaginarios, reales sólo para el conjunto de los protagonistas del cuento. Para un lector quechua alfabetizado en español, por el contrario, *La agonía de Rasu-Niti* es expresión de un mundo absolutamente real, verosímil y conocido.

La función de los danzantes en *El zorro* es producto de una nueva estrategia narrativa, disímil de la del indigenismo "tradicional" (*Yavar fiesta*) y de la del cuento indígena en español *Rasu-Niti*. La instancia narrativa, ahora, predominantemente indígena pero consciente de dirigirse a un lector relativamente ajeno al mundo indígena, obliga al lector "indigenista" a moverse —a sabiendas o sin saberlo— en un universo insidiosamente quechuizado. Sólo un lector muy alerta detecta en el personaje de don Diego no sólo al zorro de abajo, sino al *danzaq* sutilmente disfrazado. Pero el que sigue el juego de don Angel, de la mosca y de don Diego, se somete a las leyes novelizadas del ritual lucanino.

El examen de la función de los danzantes en las tres obras mencionadas nos esclarece, pues, el papel variable de la cultura quechua en la narrativa arguediana: tema o referente en el primer caso, referente e instancia productora ambigua en *Rasu-Niti* y, finalmente, en *El zorro*, instrumento subversivo de una instancia productora dialéctica.

La cultura quechua se puede considerar como un "texto" o conjunto de "textos", que desempeña, dentro de *El zorro*, la función que tienen en general los textos del pasado dentro de las obras literarias: materia prima que se destruye y reelabora. El texto, en este caso, no es un producto predominantemente verbal, sino un complejo sistema compuesto por signos verbales, musicales, gestuales, etc. No es la primera vez que aludimos, en este trabajo, al fenómeno de la intertextualidad: la misma aparición del zorro es producto del encuen-

Las repeticiones de “centrífuga” y de “canal”, el martilleo (visual) de los signos de admiración, provocan un ritmo mecánico-musical y visual que permite la nueva danza del zorro. Don Diego, respirando “no con su pecho sino con el de las ocho máquinas”, consigue que “la fuerza del mundo, tan centrada en la danza y en esas ocho máquinas” (ibíd.), alcance y vuelva transparente a los obreros que asisten al espectáculo. La fuerza cósmica que se desprende de la danza (amplificada aquí por el movimiento de las máquinas) encuentra una expresión similar en *Dioses y hombres*: cuando baila Huatayacuri, el mundo entero se mueve (p. 40).

La escena de las máquinas y el encuentro con los obreros pone de relieve un rasgo del zorro: su no-aislamiento. Se notan, en efecto, unas relaciones de gran familiaridad entre Diego y los trabajadores, que atestiguan la antigüedad de su trato recíproco. Se puede inferir de ello que el zorro no es un extraño bailarín solitario, sino la cabeza y la expresión de todo un universo y de todo un “texto” subterráneos.

La metamorfosis del zorro en “corazón de la maquinaria industrial” aporta una precisión respecto al sentido de la vuelta al pasado intertextual que se realiza en *El zorro*: el retorno a fuentes antiguas no equivale a una evocación nostálgica (reaccionaria) del pasado, sino expresa el proyecto de asumir todos los valores auténticos del pasado (en un sentido amplio: el pasado continúa en el presente) para construir un porvenir que no excluya la modernidad y sus máquinas, pero sí la explotación.

El “mensajero” que llega a casa del cura Cardozo (*Segunda Parte de El zorro*, penúltimo “hervor”), aparece como envuelto en algún misterio. Llama por su apellido a un padre sin que éste lo conozca ni lo haya visto antes. Su sombra acompaña a “cada una de las varias figuras de la palmera” del living (p. 272). No transcurre ningún tiempo entre el momento del timbrazo del mensajero y su entrada a la habitación donde están reunidos los demás protagonistas. Personaje “extraño” por su comportamiento, el mensajero —naturalmente el zorro— *danzaq* —convierte en “extraños” los sucesos que ocurren en su presencia. Cuando el cura Cardozo mira hacia el mensajero, el que se siente aludido es otro personaje, el albáñil don Cecilio: el zorro se confunde con Cecilio, como se confundía con el Tarta al final del *Tercer capítulo*. Cuando finaliza el baile de Diego —el tercero, después del del despacho nocturno y del de las máquinas— queda sólo don Cecilio en medio de la habitación, suscitando una duda en el lector: ¿fui

tro entre *Dioses y hombres* y el proyecto novelesco de Arguedas. Podemos añadir ahora que los aspectos “subversivos” o “carnavalescos” del zorro son, a su vez, el resultado de un mecanismo intertextual: el encuentro entre el diálogo novelesco y la competición de los *danzaq* lucaninos. Del mismo modo, las interferencias de lo oral en el *Relato* (cf. cap. II) son la consecuencia de la irrupción del “texto” de la narrativa oral quechua, y los símbolos mágico-poéticos de los *Diarios* (cf. cap. I), el eco del “texto” de la religión campesina andina.

LA CENTRÍFUGA

Si en la escena del despacho de don Angel, el baile de Diego sirve para desenmascarar, con la ayuda de la cultura popular andina (danza, música, ritmos), un aspecto de la civilización industrial moderna (la explotación), el baile siguiente parece ser un homenaje a otro de sus aspectos: la capacidad de inventar máquinas cada vez más complejas. El modo “estilizado” de la presentación de la planta harinera —en la Segunda parte del *Tercer capítulo*— refleja sin duda el entusiasmo del autor por la tecnología moderna, rastreable también en otros de sus textos, como en la poesía quechua *Jetman, haylli* (‘Oda al Jet’, 1965). La descripción recuerda de alguna manera el “maquinismo” del arte y del cine soviéticos de los años veinte: como en el cine mudo (Dziga Vertov, *El hombre con la cámara*) (10), el “decorado acústico” se realiza a través de las imágenes; aquí, concretamente, se trata de la evocación verbal del movimiento y del ruido de las máquinas mediante el ritmo del discurso explicativo de don Angel (el “decorado visual” se indica por sus juegos de luces y de reflejos):

—¡Por tuberías aéreas viene el líquido a estas centrífugas! ¡Estas centrífugas separan el aceite del líquido! ¡Mire el agua espumosa que sale de las centrífugas al canal conductor de cemento! ¡Mire cómo el canal se lleva un quince por ciento de cola, de materiales ricos! (p. 145).

(10) Película soviética muda de 1929 (*Celoviek s kinoapparatom*), esta obra pone en escena el “ballet mecánico” que es la vida de una gran ciudad moderna, desde el alba hasta la noche, el delirio mecánico aparece como consecuencia y posibilidad proporcionada por el empleo del lenguaje cinematográfico. Sea dicho de paso que en esta película el aspecto espectacular es casi didáctico: la cámara y el camarógrafo aparecen constantemente en la imagen.

... el mundo de abajo? El bailarín, emplumado como un picaflor, evoca en la zona de arriba: su gorro despide una luminosidad, un resplandor como el del hielo de los picos nevados; la danza, en "trance" como consecuencia de un golpe del zorro, produce sonidos de agua, de patos de altura, de penachos de toreros. Varios elementos de esta danza repiten o imitan ciertos elementos del cuento sobre el último baile de Rasu-Niti, como ocurrió en el baile del despacho harinero: la música de la lámpara, por ejemplo, ocupa el lugar de la música de las tijeras en *La agonía de Rasu-Niti*.

El zorro de abajo, aquí también, "inspira" a los interlocutores del discurso en el cual se mezclan toda clase de elementos; es así como induce a Cardozo a expresarse en un "lenguaje aluviónico, inescudablemente intrincado, yanki-cecilio-bazalártico" (p. 276), como lo hacía el narrador. Aquí también, por lo visto, el zorro propugna un lenguaje cuyo alto grado de mestizaje —pero no de verdadera fusión— confluye con un delirio verbal difícilmente inteligible. Pero este lenguaje "inesperadamente intrincado" queda todavía en el terreno de la inteligibilidad, no la del lenguaje racional sino la de la poesía de vanguardia que potencia la expresividad y la polisemia de los significados. En este sentido, no sería tal vez imposible tender un puente entre el zorro de Vallejo y Arguedas, puente que existía probablemente en la intuición de Arguedas: "Vallejo era el principio y el fin" (p. 287), dice en *¿Último Diario?*. Volveremos sobre este tema en el próximo capítulo, acerca del discurso de Esteban de la Cruz.

El zorro de abajo introduce en el texto un principio de subversión (literaria) que repercute en varios niveles. Desde un punto de vista estrictamente textual, los vertiginosos bailes de Diego subvierten las estructuras narrativas, al impedir cualquier desarrollo lineal, cualquier fluir tranquilo del lenguaje. Los bailes constituyen un procedimiento narrativo "centrífugo", que hace girar, alrededor del zorro, la acción, los personajes y el lenguaje, con un ritmo cada vez más enloquecido, que lleva a un verdadero delirio narrativo y lingüístico. En los capítulos I y II, anteriores a la primera aparición del zorro en el texto que personaje, son los más parecidos a la novelística realista tradicional, aunque aparecen ya, como hemos visto (v. cap. II), numerosos elementos de ruptura. El espectáculo puesto en escena por el zorro rompe, por lo tanto, con el relativo tradicionalismo de los capítulos iniciales, y convierte así toda la novela en texto experimental. A la voluntad manifiesta de José María Arguedas de reanudar, dentro

del marco de una novela, con la tradición oral (*Dioses y hombres*), lo lleva a un cuestionamiento de todas las instancias del texto novelístico, a su trastorno. A través del zorro (personaje y mitología), el autor se remite a la sabiduría colectiva, que se manifiesta también en los múltiples lenguajes inventados por el pueblo que aparecen en el texto de *El zorro*. Este se convierte así, pese a su autor individual, en obra colectiva. Al igual que el compilador de *Yo el Supremo*, Arguedas podría afirmar que "este libro es tan antiguo como el pueblo que lo dictó" (op. cit., p. 467).

El zorro, en su calidad de actor y de signo de la tradición oral, teatraliza la lucha entre tradición novelesca y tradición popular en el mismo interior del texto. En esta lucha "textual", el zorro —"lector" responsable y pueblo— representa los valores del pueblo peruano precolombino, contemporáneo y futuro: contra las jerarquías, la fraternidad y la reciprocidad; contra la sumisión ideológica y cultural, una resistencia creadora radicada en el inmenso patrimonio cultural andino (*takis* cómicos y serios, danzas, relatos míticos, cuentos, etc.). Es de este universo que saca el zorro sus poderes "sobrenaturales": el poder de modificar el tiempo y el espacio (11), o su propio tamaño (p. 279); el poder de volver transparente su indumentaria (p. 117) o a sus interlocutores; el poder de "poseer" —en un sentido religioso— a sus interlocutores (don Angel, el Tarta, don Cecilio). Tales poderes parecen ser la figuración mítica de las potencialidades del pueblo peruano antiguo y contemporáneo. La forma algo paródica bajo la cual se presentan se explica por la contaminación de la atmósfera "carnavalesca" del contexto.

El universo que trae consigo don Diego prefigura como utopía —también el "mundo al revés" del carnaval es una utopía— lo que podrá y tendrá que ser el universo real del porvenir. La fuerza, la inteligencia, la unidad de los explotados, inalcanzables en el caos contemporáneo, se alcanzan provisionalmente en este plano utópico. Los sindicalistas del *Tercer capítulo* no logran derrotar a Braschi y a su brazo derecho don Angel: lo hará el zorro-danzaq metiéndose en el cuerpo y el cerebro del ejecutivo, poseyéndolo y subvirtiéndolo el discurso. La utopía carnavalesca substituye, con su risa invencible, a una realidad caótica y dolorosa. *El zorro* cambia así novelesca y carnavalescamente

(11) Esto se nota, por ejemplo, en el galope-relámpago del zorro desde el mercado hasta la cima de un médano nunca alcanzado por ningún hombre: frente a los poderes del zorro, el espacio y el tiempo se reducen y casi se aniquilan.

... una realidad insufrible y combatida, fuera de la literatura, por fuerzas aún insuficientes.

Si volvemos ahora, para concluir este capítulo, a las dudas, vacilaciones y dificultades que experimentaba José María Arguedas antes de iniciar o al iniciar el *Tercer capítulo de El zorro*, no podemos sino admirar la audacia de las soluciones adoptadas en cada nivel problemático.

El primero (entender a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo) encuentra una solución imprevista: la "técnica" autocrítica de la "puesta en abismo" de la producción novelesca. "Entender a fondo lo que está pasando en Chimbote" supondría, en realidad, cambiar todo lo que está pasando en Chimbote. La transformación de las estructuras sociopolíticas, en efecto, es el único camino seguro para llegar a un conocimiento real en el campo sociopolítico. Como lo decía Mao Tse Tung en una frase muy gráfica: "Si queremos adquirir conocimientos, tenemos que participar en la práctica que transforma la realidad. Si queremos conocer el sabor de una pera, tenemos que transformarla, comiéndola" (*Acercas de la práctica*, 1937). El conocimiento, basado en las luchas colectivas, no está al alcance del escritor individual, por más arraigado que esté en los sectores de la población que están luchando por una transformación. Lo que si esta a su alcance, es su propio quehacer narrativo. En *El zorro*, como vemos visto, la transformación fundamental versa sobre las relaciones que el texto establece con el lector; al exigir del lector una participación crítica, y al proporcionarle los instrumentos adecuados (la transparencia de los mecanismos narrativos y el "discurso paralelo" de los *Diarios*, v. cap. I), el autor cumple de alguna manera con la tarea de aportar "conocimientos" no tanto sobre la situación sociopolítica en general, sino acerca de cómo la novela, en tanto que producción específica, se sitúa dentro de las relaciones de producción en general. Y *El zorro*, en este contexto, es un libro "colectivo".

En cuanto al problema del "agotamiento de los temas que alienta la infancia", la solución consiste en la elección de un referente plenamente contemporáneo y en devolver la palabra a la comunidad viva. Esta aparece aquí en tanto que tejido de voces, de lenguajes o de giros que no se podrían atribuir a un solo individuo, a no ser un "individuo" de raíz cole tiva como lo es el zorro-danzaq. En vez de la influencia del autor y de la memoria, es el pueblo actual vivo el que ilumina directamente no sólo la temática, sino también la escritura del *Relato* en su conjunto. El mecanismo concreto de tal solución

aparece alegóricamente como eje del cap. III: el diálogo entre el zorro-lector "colectivo" y el ejecutivo-autor "individual". El zorro es "ejecutor oyente"; don Angel "ejecutivo". El zorro aporta el material, el ejecutivo le da forma.

La última dificultad, la función de los zorros, se ha resuelto paralelamente a través de la solución de las demás dificultades. En vez de proyecto de difícil realización, como se nota en los primeros capítulos (continuar *Dioses y hombres* en la época contemporánea y mediante la escritura novelesca), éstos han cobrado substancia narrativa al encarnarse, gracias al aporte contemporáneo de los *danzaq* de Lucanas. Después de discutir sobre el *Relato* en tanto que observadores exteriores, los zorros se integran a él delegando como personaje múltiple a uno de ellos, el de abajo. El zorro-danzaq, el personaje más extravagante y complejo de la narrativa arguediana, convierte nuestra novela en uno de los experimentos más destacados en la novelística contemporánea en Latinoamérica.