

## IMAGENES DEL INDI/NARRATIVA DESCENTRADA: "EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO" DE JOSE MARIA ARGUEDAS

Carlos Raúl Narváez\*

Tanto por sus valores estéticos, como por su contenido de profundas preocupaciones socio-políticas, el corpus narrativo de José María Arguedas (Perú, 1911-1969), se destaca como una de las más dinámicas y valiosas expresiones literarias en el vasto complejo cultural latinoamericano de la época contemporánea. Fiel reflejo de la rica plurivalencia y del espacio privilegiado que ocupa esta intrigante obra en las letras hispánicas es la multiplicidad de enfoques teóricos, literarios, sociales, lingüísticos, que han merecido los textos, y aquí se mencionan sólo cuatro de los más conocidos, **Yawar Fiesta** (1941), **Los ríos Profundos** (1958), **El sexto** (1961), y **Todas las sangres** (1964). No obstante, su obra póstuma, **El zorro de arriba y el zorro de abajo** (1969),<sup>1</sup> no ha corrido la misma suerte. Muy a pesar de la substancia semántica dinámica y diversa y del control absoluto de las técnicas estilístico-narrativas (aunque los comentarios metatextuales del narrador de los diarios pretenda reconfirmar lo contrario) que Arguedas despliega en todas las facetas de la producción textual, pocos críticos, entre ellos Antonio Cornejo Polar, Martín Lienhard, Alberto Escobar y Ana María Barrenechea<sup>2</sup> se han

\*Nota: Este trabajo es una versión ampliada de "Proyección del indio en el espacio textual descentrado: **El zorro de arriba y el zorro de abajo** de José María Arguedas", ponencia presentada en el VI Simposio Internacional de Literaturas Indígenas Latinoamericanas, en la Ciudad de Guatemala, 13-17 de junio de 1988.

- 1 Este trabajo se sirve de la edición más reciente de **El zorro de arriba y el zorro de abajo** (Lima: Editorial horizonte, 1986). Las páginas de donde provienen las citas irán incluidas en paréntesis en el cuerpo del estudio.
- 2 De Cornejo Polar, consultar **Los universos narrativos de José María Arguedas** (Buenos Aires: Editorial Losada, 1973); de Martín Lienhard, **Cultura popular andina y forma novelesca** (Lima: Latinoamericana Editores, 1981); de Alberto Escobar, **Arguedas o la utopía de la lengua** (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984), y de Ana María Barrenechea, "Escritor, escritura y 'materia de las cosas' en los zorros de Arguedas", en **Textos hispanoamericanos** (Caracas: Monte Avila Editores, 1978), pp. 289-318.

ocupado con perspicaces valoraciones, de ubicar en el justo lugar que, por sus méritos, le corresponde a esta enigmática obra abierta, totalizadora y plural. Este trabajo se realiza, en primer término, como una sinóptica revaloración teórica del relato. En segundo lugar, se propone ofrecer una reescritura de algunas proyecciones del indio, de su perfil, su idiosincrasia, su idiolecto. En tercer lugar, reconstruye implícitamente el desplazamiento del indio entre la periferia andina y Chimbote, el centro y el litoral peruano, según se textualiza en el espacio narrativo des-centrado de una obra que se caracteriza esencialmente por su confluencia de puntos de vista plurivocales, por su dialogismo (en el sentido bajtiano), por su galaxia de significados ambiguos, por su fragmentarismo y su final ex-abrupto e inconcluso.

**El zorro de arriba y el zorro de abajo** (en adelante, EZAEZA) es una obra de estructura atomizada dividida en dos partes asimétricas. La primera incluye cuatro capítulos y tres diarios; la segunda se subdivide en un capítulo, un diario y un epílogo. Los cinco capítulos producen una ficcionalización de acontecimientos extrapolados de la realidad empírica. Su temática se centra en torno a la explotación de indios, negros, zambos y mestizos por una élite peruana, privilegiada socioeconómicamente, y por extranjeros. En los diarios y en el epílogo se funden cuatro temas fundamentales: la niñez y la vida adulta de Arguedas; su obsesión con el suicidio; sus elogios y ataques a algunos escritores latinoamericanos; sus observaciones sobre la difícil y angustiadora escritura de la obra.

No obstante, esta distribución temática entre capítulos (la parte diegética o novelesca) y diarios/epílogo (la parte mimética) no se respeta a través de la novela. Son frecuentes las metalepsis narrativas que iluminan la interdependencia dialéctica entre lo ficticio y lo "real", por lo que en el espacio de este trabajo se da por sentado que ambos corpus textuales (capítulos y diarios/epílogos) son partes íntegras del orbe ficticio global de la obra.

Precisamente sobre esta conexión y continuidad entre diégesis y mímesis que el narrador de los diarios establece en el "Segundo diario" ("[...] incorporé [estas páginas] como el estrambótico primer diario. Son parte del libro si ha de existir tal libro.", 74), señala Barrenechea:

*No podrán ser, pues, el uno sin el otro. [...] Así se logrará que el lector vaya siguiendo el desarrollo del texto novelesco, avanzando en permanente diálogo con los fragmentos confesionales intercalados. No es que la parte narrativa le responda explícitamente, pues nunca se alude a ellas en la novela de Chimbote, pero se cuenta con que el lector la va siguiendo en etapas sucesivas con*

*una memoria que va almacenando alternativamente los textos de los "Diarios" y asumiendo la situación dialógica.<sup>3</sup>*

EZAEZA pertenece a una categoría de textos auto-analíticos que, siguiendo la trayectoria iniciada por Huidobro en *Altazor* a principios del siglo XX, y continuada en la obra de Borges (*Ficciones*, *El hacedor*), de Cortázar (*Rayuela*, 62: *Modelo para armar*), de Salvador Elizondo (*El hipogeo secreto*), de Cristina Peri Rossi (*La rebelión de los niños*, *El libro de mis primos*), Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*), Julieta Campos (*El miedo de perder a Euridice*), y, entre otros, Vicente Leñero (*El garabato*), se somete a un riguroso cuestionamiento y valoración crítico-teórica de sus procesos de construcción.

Las referencias auto-reflexivas se inscriben en los diarios y en el epílogo a la manera de comentarios metatextuales o de puestas en abismo que por un lado enfatizan la imperativa necesidad de un vehículo apropiado para la canalización de los periplos de historias diversas que se cuentan, y por otro insisten en la naturaleza problemática de su progresión fragmentaria e inconsecuente. Entre ellos se destacan, por un lado, frecuentes caracterizaciones de la obra como un relato "entrecortado y quejoso" (196), "lisiado y desigual" (202), como una "novela algo inconexa" (201), "inconclusa un y poco destroncada" (198), y, por otro, la patológica preocupación de Arguedas por encontrar la fuente de la inspiración necesaria y la maquinaria expresiva apropiada (estrategias textuales, mecanismos técnicos), que le permitan enhebrar el mundo disperso intradiegético y llevarlo a su feliz término:

*¿Y cómo hago ahora yo [...] para anudar y avivar las ramas que tanteando y anhelante [...] he extendido tanto [...] ? (73)*

*[...] ando en dificultades para comenzar este maldito capítulo III. (74)*

*[...] he vuelto a sentirme sin chispa, sin candelita para seguir escribiendo. (144)*

*[...] creo haber encontrado el método, la técnica, no para el capítulo V, sino para la Segunda Parte de este todavía incierto libro. (148)*

Siguiendo las pautas de esta aparente auto-crítica o auto-condena que pareciera sub-valorar y anular los logros estético-literarios de la obra, críticos

3 Barrenechea, *Ibid.*, p. 295.

y autores renombrados como Rodríguez Monegal, John s. Brushwood, etc., la han querido silenciar definitivamente al excluirla de sus antologías y estudios, mientras que otros han interpretado *verbatim* como expresiones de defectos técnicos y estilísticos las confesiones textuales que, según nuestra óptica, deberían descifrarse en un sentido metafórico. Así para Angel Rama EZEZA es una "novela inconclusa", para Vargas Llosa, "novela imperfecta"; Jean Franco la tilda de "novela frustrada"; Gladys C. Marín asevera que es una "novela desigual y algo caótica", y para Sara Castro Klarén la novela no trasciende la categoría de obra "menor" de relativa importancia.<sup>4</sup>

Entre las constantes de la obra se perfila la denuncia literal o encubierta de los efectos nocivos del empleo exacerbado del racionalismo occidental (cartesiano), porque en su *modus operandi* éste excluye de su "reino" a todo lo que escapa a la lógica convencional, y pretende obliterar, desmoronar, la magia, el mito, la poesía, la intuición, propiedades inherentes de las culturas indígenas pre y pos-hispánicas. Irónicamente, la lógica extremada que ataca el texto parece ser lo que rige el pensamiento de algunos críticos que la abordan, cuando interpretan *ad pedem litterae*, reduciendo la posibilidad de la polisemia textual, los comentarios que evidentemente funcionan en la obra en un plano semántico, que es por lo menos, triple. Por ejemplo, cuando la voz narrativa del epílogo habla de "novela. . . inconexa" (201), y de "lisiado y desigual relato" (202), evidentemente alude, en términos figurados, a su propiedad de *opera aperta*, cualidad inmanente que la obra comparte con otros productos culturales contemporáneos como la música, la pintura, la arquitectura, etc.

Al igual que sucede con las construcciones móviles de Calder, con las esculturas y pinturas surrealistas y cubistas de Dalí y Picasso, y con la música disonante de Stravinski y John Cage, por ejemplo, el relato desubica al destinatario del *locus* tradicional desde el que estaba acostumbrado a observar, escuchar y leer pasivamente todo espectáculo de arte, música y literatura respectivamente. EZEZA obliga al receptor a asumir posturas y actitudes diferentes; lo invita a convertirse en co-productor del texto, a construir modelos

4 Los comentarios de estos críticos sobre la obra aparecen en las siguientes fuentes: Angel Rama, Introducción a *Formación de una cultura nacional Indoamericana* de José María Arguedas (Siglo xxi Editores, 1987), p. XX; Vargas Llosa, "El sexto de José María Arguedas: La condición marginal" en *El sexto* (Barcelona: Editorial Laia, 1979, pp. 7-21, especialmente p. 20; Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina* (México: Editorial Grijalbo, 1985), p. 335; Gladys C. Marín, *La experiencia americana de José María Arguedas* (Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1973), p. 231; Sara Castro Klarén, *El mundo mágico de José María Arguedas* (Lima: Instituto de estudios peruanos, 1973, p. 199.

de inteligibilidad y a llevar a su término lo inconcluso, lo que apenas se insinúa en su problemática evolución.

EZEZA es una estructura desarticulada, visceral, que funde historia y ficción, voces y discursos céntricos (del indígena) y periféricos (del blanco, negro, mulato y zambo). Elimina fronteras genéricas entre prosa, poesía, diarios, género epistolar; pulveriza las barreras entre discursos mágicos, míticos y fantásticos; entre diálogos, crónicas y dibujos. En su trayectoria narrativa se enlaza el discurso ambiguo con el mensaje claro y transparente, el código neo-realista con el surrealista y el fantástico. Es una obra totalizadora que aspira a la configuración tanto de lo psicológico colectivo e individual (la lucidez mental, la locura), como de la preocupación y el compromiso político-social.

El texto proyecta sus realidades múltiples como imágenes prismáticas y dispersas carentes de relaciones lógicas. Se construye como un mecano de piezas discolas e inconexas. Invalida la falacia y falsedad de la coherencia lineal, temporal y espacial. Destroza a veces la casualidad racional porque su uso exclusivo sólo logra acaparar una noción falsa y superficial de la compleja realidad dinámica. Descentra y desorienta siempre los espacios narrativos tradicionales y, por ende, al lector que se enfrenta a ese universo *sui generis* «desorganizado». La obra anula la estratificación unidimensional y postula en todas sus facetas la pluridimensionalidad y polisemia de los acontecimientos narrados, por medio del fragmentarismo, de las voces plurales que canalizan la información, de los espacios (silencios) en blanco estratégicamente ubicados, y de su final problemático e inconcluso. Sobre la inconclusividad y el silencio (lo no dicho), estrategias narrativas activadas como generadoras parciales del sentido novelesco, apunta Cornejo Polar:

*El obvio inacabamiento del texto implica problemas especiales en orden a su interpretación. Lo no escrito resulta ser una dimensión del sentido de El Zorro [ . . . ] allí reside la significación del silencio de la muerte y de la realidad indecible [ . . . ] El silencio no es sólo el contexto de la novela; tal como está concebida y realizada, es parte del texto mismo. El zorro [ . . . ] es [ . . . ] una novela inacabada [ . . . ] porque queda abierta, como pocas, como ninguna a la generosidad del lector.<sup>5</sup>*

Al entregar EZEZA como obra abierta al destinatario, Arguedas encausa su novela por las últimas corrientes de la nueva novela latinoamericana, la

5 Cornejo Polar, *Ibid.*, pp. 264-265.

distancia dramáticamente de la narrativa de corte tradicional que gobierna sus primeras obras, la ajusta a los nuevos horizontes de expectativas estéticas, literarias, éticas, sociales, de un público autorial que tímidamente comenzó a forjarse en Latinoamérica a principios del siglo XX con textos inconclusos como "Una novela que comienza" de Macedonio Fernández, y que cobra su mayor auge a partir de textos fragmentarios y dispersos como *El reino de este mundo* de Carpentier, *Pedro Páramo* de Rulfo, *Rayuela* de Cortázar, *La feria de Arreola*, *Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorge Enrique Adoum, *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, *Figuraciones en el mes de marzo* de Díaz Valcárcel, etc. En cada una de estas obras se concatena una sucesión de instantes que a primera vista sólo producen cuadros ambiguos, desrealizados, de remotas relaciones conceptuales. Todas parecen componerse de trozos narrativos, relativamente autónomos, que no se ensamblan de manera firme y "coherente".

Así pues, el que el relato sea, según se propia confesión, "inconexo", "desigual" e "inconcluso" no debe verse como falla intrínseca en la técnica, sino como mérito narrativo, como una estrategia subversiva entre otras que, al igual que las mencionadas arriba, contribuyen a la configuración del neindigenismo arguediano. Bajo esta óptica resulta revelador el hecho de que en el tercer diario el narrador afirma que ha aprendido a manejar la "técnica" de Julio Cortázar y de otros escritores contemporáneos:

*Ocupándome, impremeditadamente, de don Julio y de otros escritores se animó mucho el comenzar este libro. y sospecho, temo, que para seguir con el hilo de los "Zorros" algo más o mucho más he debido aprender de los cortázares, pero eso no sólo significa haber aprendido la "técnica" que dominan sino el haber vivido un poco como ellos. (147).*

La reactivación consciente de esa "técnica", es decir, de las construcciones elípticas, del fragmentarismo semántico y tipográfico, y del inacabamiento de microhistorias superpuestas, es lo que le ha permitido al autor producir una estructura verbal moderna, atenta a sus procesos narrativos, que a cada paso se autodenomina inconexa e inacabada.

El empleo tautológico de estos términos en la obra funciona, además, como puesta en abismo o explicación sinóptica metatextual de las problemáticas relaciones que el autor experimentaba entre su angustiado estado mental (su obsesión con el suicidio) y el referente interno de la obra (orbe ficticio); entre su psique atormentada, el producto literario y la realidad empírica eco-socio-política:

*Voy a tratar, pues de mezclar, si puedo, este tema [del suicidio] que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector, voy a tratar de mezclarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente decidí bautizarla: **El zorro de arriba y el zorro de abajo**, también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú, sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela. (18).*

El neo-indigenismo que se traza en las líneas discursivas de EZAIZA se contraponen diametralmente a la concepción elemental, esquemática y dicotómica del indigenismo peruano de la primera mitad del siglo XX. Las características fundamentales de esta tendencia cultural inicial que conicidió con los descubrimientos arqueológicos de Machu Pichu, Paracas, etc., y que sólo supo reflejar parcialmente un aspecto de la dinámica pluri-racial y pluri-cultural de Perú, son: la actitud combativa, el rudo realismo, la búsqueda de un reconocimiento documentalista, objetivo del medio-ambiente, la interpretación de la realidad por medio de un racionalismo esquematizado y simple, la emoción espontánea expresada como valor estético, el significado denotativo o traslativo de todo acontecer narrativo, la recreación nostálgica, a veces idílica, de la cultura inca prehispánica como si ésta fuera la "única" expresión cultural inca, la renuncia a la justa valoración de la cultura inca pos-hispánica, la concentración exclusiva en la relación dicotómica entre el indio y su explotador, la cual según Angel Rama, "se superpone a la dicotomía costasierra, generando la difundida tesis dualista del pensamiento crítico peruano".<sup>6</sup>

En su visión miópica de la realidad peruana, este indigenismo, que según Arquedas se extiende incluso hasta la obra de José Carlos Mariátegui,<sup>7</sup> no tiene un conocimiento profundo de la cultura indígena o india, no se fija en las sutilezas que separan a los diferentes tipos de comunidades de indígenas y terratenientes y, en una aparente tergiversación flagrante de la realidad, ignora las contribuciones del mestizo y del zambo a la evolución histórica y cultural del país.

En EZAIZA se rebasan las marcas estrechas y limitantes del indigenismo tradicional, y se perfilan una nueva vertiente indigenista (neo-indigenista)

6 Angel Rama, *Ibid.*, p. XV.

7 Señala Arguedas en "Razón de ser del indigenismo en el Perú": "Mariátegui no disponía de información sobre la cultura indígena o india; no se la había estudiado, ni él tuvo oportunidad ni tiempo para hacerlo." *En Formación de una cultura nacional Indoamericana*, p. 192.

más cercana, aunque siempre en términos figurados, a la compleja realidad del Perú contemporáneo. El relato subraya la importancia de la cultura pre y pos-hispánica, tanto la cultura de los elementos originarios, autóctonos, como la de los que han evolucionado bajo la influencia de otras presencias occidentales. Rechaza las evocaciones pueriles y estilizadas de una utópica época pre-colombina, y reconstruye textualmente el idiolecto quechua del indio, pero con una fuerte dosis de mimetismo, afectado y alterado por su contacto inevitable con el léxico español, distanciándose en este sentido de los académicos cuzqueños que defendían el purismo lingüístico.<sup>8</sup>

Por otro lado, uno de los proyectos principales que se traza la obra es ampliar el acercamiento a la realidad peruana: retratarla en su complejidad multiracial y plurilingüe, en sus tensiones y conflictos políticos, económicos y sociales internos, generados en cierta medida por el impacto del imperialismo. La ficción no gira exclusivamente en torno a la imagen del indio y su problemática, sino que, según afirma Arguedas en "Razón de ser del indigenismo en el Perú", ésta trata de:

8 Apunta Rama es su "Introducción" a **Formación de una cultura nacional indoamericana**:

"Arguedas utilizó y defendió el idioma quechua tal como lo manejaba espontáneamente la población, o sea empedrado de hispanismos, oponiéndose de este modo al purismo lingüístico de los académicos cuzqueños." (p.XIX).

Añadimos por nuestra parte que si por un lado el quechua se ve salpicado de partículas lingüísticas del español, por otro, el español mismo se textualiza invadido y "deformado" por el impacto del inglés de los comerciantes norteamericanos:

"Allí cominaban **huachimanes** entorchados y con cascos blancos [...]" (54-55) "Huachimanes" viene del inglés "watchmen", y en español significa "guardianes" o "veladores". El mismo término se repite en las páginas 106, 135.

"[...] Moncada [...] predicaría también con obras, si tuviera **monies**." (55) "Monies" se deriva de "money", lo cual significa "dinero".

"[...] se detenían a devorar anticuchos, **sánguches**, fruta [...]" (70) La palabra "sánguches" es una deformación de "sandwiches", frecuentemente empleada en Hispanoamérica para denotar la idea de "emparedado". Se repite en la página 106.

"La fábrica marchaba a todo **ful**." (96) "Ful"=full; es término polisémico que significa "lleno", "amplio", "pleno", etc. "A todo ful" reemplaza la expresión idiomática "a todo dar".

Otros ejemplos los proveen las frases "orquesta agogó", p. 167. ("A go go"= término acuñado durante los años 60s para caracterizar un baile norteamericano muy de moda durante esa época.); La "municipalidad manda arrasar con **buldóseres**", p. 196 ("Buldóseres"= bulldozers= topadora o empujadora niveladora.)

*abarcar todo el mundo humano del país, en sus conflictos y tensiones interiores, tan complejas como su estructura social, y el de sus vinculaciones determinantes, en gran medida, de tales conflictos, con las implacables y poderosas fuerzas externas de los imperialismos que tratan de moldear la conducta de sus habitantes a través de control de su economía y de todas las agencias de difusión cultural y de dominio político. [Este texto puede calificarse de neo-indigenista] en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa [...]*

Vale aclarar que esta preocupación por recrear la dinámica histórica contemporánea (por transformar la historia en materia estética novelable), enfrentada a la delirante preocupación por dar con los instrumentos literarios más apropiados para textualizarla, convierte al artefacto literario en una metaficción historiográfica<sup>10</sup> lo que se emparenta con otros proyectos novelescos de la literatura hispanoamericana contemporánea, como, por ejemplo, **El señor presidente** de Asturias y **Cien años de soledad** de García Márquez.

Es decir, por un lado, la novela es una metaficción porque, según se vio en la primeras líneas de este trabajo, alude simbólicamente a su aparente inmanencia textual, a su engañosa auto-referencialidad por medio de comentarios metatextuales que plantean la problematización de la escritura ("ando en dificultades para comenzar este maldito capítulo", 74). por otro lado, paradójicamente, identifica su referencialidad, su contexto socio-político-cultural, al dialogar intertextualmente con la historiografía peruana, al recrear a través del lente de la parodia acontecimientos históricos peruanos que afloran a partir de la década de los años 50s.

El contexto geográfico, económico, político, cultural y lingüístico, para la realización de la monumental empresa que se propone Arguedas lo provee Chimbote, uno de los puertos pesqueros más grandes del mundo, ubicado en la costa norte del Perú. La diégesis de los **Zorros** (como el autor solía llamar a su novela) recrea un periplo de la historia contemporánea de esta región en que confluyen la miseria y la super-abundancia, el hambre y el despilfarro, el arriba y el abajo, el quechua y el español, el explotador y el explotado. Históricamente, señala Gladys C. Marín,

9 Arguedas, "Razón de ser del indigenismo en el Perú", pp. 196-197.

10 Para una definición y aplicación del concepto "metaficción historiográfica" a la narrativa contemporánea, consúltese el reciente estudio, **Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**, de Linda Hutcheon (New York: Routledge, 1988), en particular las pp. 105-123.

*el desarrollo y crecimiento de Chimbote como polo de atracción económica nace en 1950 con la instalación de una planta siderúrgica que aprovechaba el mar y la fuerza hidroeléctrica del río Santos. Seis años después, en 1956, se instalan las primeras fábricas de harina de pescado dando así el gran paso hacia la industrialización. Acorde con las estadísticas, esta marcha hacia la industrialización trajo aparejado para Chimbote un crecimiento demográfico como consecuencia de las migraciones internas, verdaderamente explosivo. [...] Naturalmente este crecimiento trae aparejado una multiplicidad de problemas sociales muy graves que José María Arguedas intenta mostrar en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.<sup>11</sup>*

En busca del bienestar y enriquecimiento económico y social, se dan cita en la caótica, múltiple y monstruosa urbe chimboteña del texto que nos ocupa, los destinos humanos y sociales más dispersos y antitéticos: prostitutas, hampones, norteamericanos, yugoslavos, españoles, italianos, criollos campesinos, pescadores, curas comerciantes, políticos, "negros, zambos, injertos, borrachos, cholos insolentes o asustados, chinos flacos, viejos [...] (41). Es una región visceral en que la ambición personal, el egocentrismo y los intereses capitalistas asfixian al más "débil", anulan su personalidad y lo convierten en objeto o cifra, en medio para un fin. La consecución de la "estabilidad" material y espiritual de una élite socio-económicamente privilegiada, se perpetúa a costa de las necesidades básicas y del bienestar de las masas que, esclavizadas y vilipendiadas por las maquinarias del poder y el orden opresor establecido, generan las riquezas de la región para beneficio de otros, principalmente por medio de la producción de harina de pescado.

La voracidad del apetito materialista de los detentadores del poder (por ejemplo, de Braschi), quiebra la unión comunal entre los trabajadores que, en su mayoría, se desplazan entre la fábrica y el arrabal, entre el mercado y el prostíbulo, entre la sierra y la costa, el centro y la periferia, entre el presente agobiador y el pasado mítico liberador, enajenados, transculturados, sin un claro sentido de dirección hacia el futuro, y sin la mínima idea de su importante papel en la dinámica de la historia.

Conforme a la necesidad de verosimilitud, y a una perspectiva integradora de situaciones, personajes y tipos sociales tan dispares, el autor acude a la pluridiscursividad, es decir, a una estratificación de la lengua en dialectos, en modos peculiares del habla, palabras y expresiones de diferentes ámbitos

11 Gladys C. Marín, *La experiencia americana de José María Arguedas*, p. 233.

y trasfondos socio-culturales, cada uno de los cuales tiene su propio estilo o ideograma. Bajo esta óptica la obra no es sino un *locus* de intersección en el que se oponen o confluyen discursos o voces del autor-narrador de los diarios y el epílogo, y de los narradores y personajes de los cuatro capítulos y de la segunda parte. En esta superposición de voces que a veces revelan el desdoblamiento de la voz autorial, y otras veces explicitan convergencias o divergencias entre el discurso de Arguedas y el de los mediadores ficcionalizados por él, existe siempre un predominio de la palabra del personaje representado (del indio, del negro, del zambo, del blanco, etc.) con un predominio tanto de una determinación individualmente caracterológica como de otra determinación socialmente típica.<sup>12</sup>

Precisamente, esta configuración de narradores intradieгéticos (participes de la historia) o extra-dieгéticos (observadores distanciados que no participan de los acontecimientos que narran) y de voces plurales que producen diversas y a veces conflictivas versiones del mundo, es un rasgo caracterológico que marca una brecha irreparable entre EZEZA y los textos clásicos. Es, si se quiere, una obra dialógica (en el sentido bajtiano) que invalida en su práctica multidiscursiva (dinámica) los enfoques monológicos (estáticos) de la novela tradicional.

Al narrador omnisciente, imperial, que en el texto canónico suele proyectarse como un quasi-Dios, conocedor y dueño del material psíquico de los personajes y de la realidad física en que éstos se desenvuelven, opone voces individualizadas, portadoras de su propio discurso, de su propia verdad. A las conciencias objetualizadas por lo presencia asfixiante del narrador omnisciente, opone conciencias liberadas, independizadas. Si en la novela monológica, las voces de los personajes aparecen siempre subordinadas a una conciencia "superior" y, por lo común, son medios para un fin (su función fundamental es comprobar una idea "acabada" prefigurada por el narrador-autor), en EZEZA las voces comportan ideas autónomas, independientes, inacabadas, y existen en una relación de verdadero dialogismo entre sí.<sup>13</sup>

Aunque en la progresión ramificada y problemática de EZEZA la escritura se corporiza como una constante práctica de la elipsis en el nivel semántico, en el *téporo-espacial* y en el visual, tras el aparente caos de lo

12 Para una sucinta elaboración de la plurivocidad que aplica al fenómeno multidiscursivo en EZEZA, véase, de Mijail Baytín, *Problemas de la poética de Dostolevski*, trad., de Tatiana Burnova (México: Fondo de Cultura Económica, 1988), pp. 278-279.

13 La dialéctica "monologismo/dialogismo" es ampliamente elaborada por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostolevski*, sobre todo en el primer capítulo del texto, pp. 15-70.

proteiforme se perfilan organizaciones dialógicas que sirven de osatura o apoyo a la multiplicidad de micro-historias textualizadas de principios a fin. Esta estructuración peculiar de la diégesis de acuerdo con núcleos de intercambio dialógico se corroborará tanto en el plano intra-textual (dentro de la obra), como en la relación que la obra mantiene con fuentes extra-textuales (externas a la obra).

En el nivel intra-textual, el diálogo, como base generadora de información se instaura **ad principio** en el título de la novela en la yuxtaposición entre el zorro de arriba y el zorro de abajo, y se constata de manera contundente en el diálogo entre los diarios y el texto "novelesco", entre el autor (narrador) y los destinatarios (narrarios implícitos) de los diarios y las cartas, entre la inocencia y la sexualidad, la moralidad y la corrupción; en la dialógica entre la sierra y el litoral, entre el pueblo y la ciudad, entre el cosmos y el caos, al igual que en los diálogos entre los zorros míticos (29, 48 - 50), entre don Angel Rincón Jaramillo y don Diego (75-109), entre don Esteban de la Cruz y el loco Moncada (111-142), don Hilario Caullama y Doble Jeta (155-157), el chanchero Gregorio Bazalar y Cardozo (165-169), Maxwell y Cardozo (176-182), Cardozo y Ramírez (183-185), Cardozo y Hutchinson (194-195), etc.

En el plano extra-textual, la importancia del diálogo en la génesis de la obra se explicita en las **relaciones intertextuales generales** que ésta mantiene con textos que se ubican bajo la rúbrica "novela indigenista" y en la **dialéctica intertextual específica** que desarrolla con pre-textos culturales (leyendas, mitos, canciones) pertenecientes al complejo histórico indígena.

¿Cómo aproximarse a este orbe ficticio que desborda en invalida los esquemas narrativos tradicionales? EZEAEZA es una especie de madriguera o rizoma que alberga la posibilidad de múltiples entradas o acercamientos críticos (lingüísticos, sociológicos, literarios, psicoanalíticos, etnológicos, políticos, sociales), ninguno de los cuales pareciera tener prioridad. Sin perder de vista que la lectura pantológica total de un obra es una imposibilidad virtual, en lo que resta de este trabajo se (des)arma el texto en modelos de inteligibilidad (tarea implícita) a partir de algunas instancias dialógicas, intra e intertextuales, para así configurar una esquemática tipología de las diversas proyecciones del indio que se perfilan en el espacio textual des-centrado de EZEAEZA. Se enfoca, aunque brevemente este aspecto, porque, si bien es verdad que debido a la confluencia de diferentes grupos étnicos, idiolectos e ideologías, Arguedas supera la estrechez de una concepción indigenista elemental, dualista y esquemática de la realidad peruana, no es menos cierto que la obra frecuentemente traiciona el proyecto trazado en el diario inicial (la configuración de una realidad política multi-cultural, multi-lingüística y multi-racial), y se desvía hacia la preocupación exclusiva del indígena, de su cultura, su lengua, su transculturación y alienación.

En José María Arguedas: **El nuevo rostro del indio**, al referirse a las vastas porciones de instancia dialógica en EZEAEZA, Antonio Urrello condena su carácter extenso, la configuración esquemática de los tipos (personajes) y los conflictos políticos que en ellos expresan:

*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 acostumbrado.<sup>14</sup>*

Esta minus-valoración de la maestría y el arte del diálogo, y la que sostiene Castro Klarén en **El mundo mágico de José María Arguedas** ("EZEAEZA se acerca más a la estructura de un diálogo platónico que a una novela en cuanto carece de drama o de acontecimientos. . . [L]a conversación o las opiniones en ella expuestas carecen de drama, de tensión, de vida. . ."<sup>15</sup>) son acercamientos críticos que evidentemente someten la obra a modelos teóricos (ideológicos), contrarios a los que esta misma sustenta en sus procesos narrativos.<sup>16</sup> Los personajes que dialogan **no** son siempre de corte realista como lo implican ambos críticos, sino más bien, entes proteicos, mágicos o fantásticos, llenos de **vida, drama, tensión, misterio, tragedia y poesía**, capaces de representar el vasto y diverso panorama geográfico de la región, de captar la compleja y amplia realidad eco-socio-política de Chimbote y, a veces, de penetrar tanto en la psique colectiva como individual de otros personajes para descifrar su mundo enfermo y degradado. Por ejemplo, en los extensos y dinámicos diálogos que don Diego sostiene con don Angel (75-109), éste describe en sinópticas pinceladas poético-dramáticas la imagen trágica del indio en su diáspora o descenso desde las periferias andinas hacia el centro infernal, dantesco, de Chimbote:

*[ . . . ] los serranos se desgalaron de las haciendas y de sus comunidades pueblos en que estaban clavados como siervos o como momias, se desgalaron hasta aquí, al puerto, para coletear cual peces felices en el agua o para boquear como peces en la arena, es decir, pa' gozar o pa' cagar fuego [ . . . ] se vinieron con sus capitalitos de mezquinas herencia y de ahorros. (84-85) .*

14 Antonio Urrello, **José María Arguedas: El nuevo rostro del indio** (Lima: Mejía Baca, 1974), p. 184.

15 Sara Castro Klarén, **El mundo mágico de José María Arguedas**, p. 199.

16 En su estudio antes citado, **Cultura popular andina y forma novelesca**, Martín Lienhard dedica el capítulo IV (pp. 141-166), a las diferentes y dinámicas texturas dialógicas en EZEAEZA.

La visión del mundo que produce don Angel pareciera focalizarse por medio de una óptica o lente cinematográfica que se desplaza estratégicamente por diferentes espacios o puntos geográficos para producir una versión fiel englobadora del drama y la tragedia humana que confronta el indio a su llegada a Chimbote, del proceso de aprendizaje degradante y humillante a que tiene que someterse involuntariamente para apenas sobrevivir. Sus enunciados dialógicos circunscriben las condiciones deplorables en que vive el indio en "terrenos próximos al casco urbano [...] en los zancudales [...] y médanos" (81), y hablan de su degradación y desintegración moral. Los trozos que siguen son fragmentos del discurso de Don Angel que ofrecen múltiples cuadros móviles de la situación deplorable del indio; se configuran como imágenes cinemáticas de gran impacto visual y auditivo:

[...] de la sierra bajaban cascadas de gente lloriqueando, o indios que venían del sur con caras algo como de huacos o de santos [...] (81)

[...] otros hambrientos bajaron directamente aquí para trabajar en lo que fuera; en la basura o en la pesca. Se dejaron amarrar por docenas, desnudos, en los fierros del muelle y allí, atorándose, chapoteando, carajeándose unos a otros, aprendieron a nadar [...] (81).

Los pantanos donde los zancudos reinan; los desiertos pesados fueron invadidos por esa avalancha. [...] Trazaron sus calles y plazas, se repartieron sus lotes, aparecieron barrios [...] (81).

[...] ahora se quitan lotes, se roban unos a otros. [...] los que entraron a la pesca se embravecieron con la plata que ganaban. [...] Para ellos se abrieron burdeles y cantinas, hechas a medida de sus apetencias y gustos [...] (81-82).

En una lograda metáfora audaz, la situación presente de indios derrotados y enajenados por la fiebre y la turba del capitalismo despersonalizado, se sintetiza y se compara con la degeneración y el inevitable fin trágico de los simbólicos alcatraces:

El cocho de antes volaba en bandas [...] Armoniosas [...] de tal modo lindas, tranquilas, ornamentando el cielo [...] Ahora el alcatraz es un gallinazo al revés. El gallinazo tragaba la basura pernicioso: el cocho de hoy aguaita, cual mal ladrón, avergonzado, los mercados de todos los puertos [...] Desde los techos, parados en fila, o pajareando con su último aliento, miran la tierra [...] Están

viejos. Mueren a miles; apestan. Los pescadores los compadecen, como a incas convertidos en mendigos sin esperanzas. (82).

La despersonalización y desintegración física y moral de los indios se enfatiza en estas citas textuales por medio de su transfiguración simbólica en perros ("se desgalaron"), en peces ("para boquear como peces en la arena"), en objetos pasivos ("se dejaron amarrar por docenas, desnudos"), en masa uniforme ("los desiertos [...] fueron invadidos [...] por esa avalancha"), en ladrones ("se roban unos a otros"), en sexópatas y borrachos ("para ellos se abrieron burdeles y cantinas"), en "cochos" viejos que viven de migajas en los mercados de todos los puertos, y que "apestan" y mueren a miles "convertidos en mendigos sin esperanzas."

Además de configurar cuadros generales sobre las colectividades indígenas anónimas que forman la base piramidal sobre la que edifica la estructura económica-política de Chimbote, los diálogos producen una tipología de personajes indígenas individualizados, figuras prototípicas de fisonomías concretas, que se destacan en todo drama de subordinación. Estos son: 1) el subordinado que cobra conciencia de su problema y del grupo oprimido al que pertenece, y se revela contra el orden retrógrado establecido, 2) el que acepta su papel e imita los patrones de comportamiento (los gestos, el idiolecto, etc.) de la clase dirigente, y 3) el que rechaza su papel de explotado y se lanza a una búsqueda y un re-encuentro simbólico con sus raíces auténticas, con su identidad autóctona. En las tres situaciones el idioma español, vehículo apropiado para el sometimiento y control de los de abajo, juega un papel fundamental.

Un paradigma del primer caso, del subordinado que cuestiona el orden y milita para lograr cambios se textualiza por medio del diálogo entre el Chancharo Bazalar y Cardozo. El Chancharo Bazalar, elegido presidente de la comunidad indígena de San Pedro (165), asimila el español de buena fe con el fin de emplearlo como vehículo apropiado que lo acerque a los detentadores del poder, y tratar de lograr así mejoras en el nivel socio-político de la región que representa. (165-176) El segundo tipo, el que pasivamente acepta su condición de "ser inferior" e imita el habla y los patrones que rigen el comportamiento de las fuerzas opresoras para tratar de ser igual que ellos, se dramatiza en un diálogo entre don Esteban de la Cruz y un destinatario implícito (115). La imagen representada aquí es la del hermano de don Esteban de la Cruz, quien voluntariamente se ha sometido a un proceso de auto-inmolación, y rechaza su identidad personal, su cultura, sus tradiciones, su idioma y a su propia gente, incluso a su hermano enfermo de silicosis, contraída mientras trabajaba, esclavizado, en las minas de Cocalón:



*Me'hermano, ahistá, lindo habla castellano, mochachito escapó Chimbote, ahora, no quiere hablar quichua. Buen cocinero es, restaurante Puerto Nuevo, grandazo. Lindo castellano habla; a so hermano, enjuermo, ambulante de mercado, desprecia. [ . . . ] Lunes anda futre barriada Acero. (115-116).*

En la esquemática micro-historia circular de Asto (39-43), textualizada en los varios conatos de biografía que el narrador omnisciente del primer capítulo comparte en diálogos implícitos con el narratario, se conjuga la experiencia del tercer tipo de indio oprimido, aquél que, bajo el peso de la explotación y opresión, en un breve lapso temporal se degenera física y espiritualmente, para luego rechazar el medio-ambiente asfixiante, devastador, regenerarse y volver a su lugar de origen. Asto desciende de la sierra (periferia) a los infiernos de Chimbote (centro), y como miles de paisanos en situación similar, se somete al imprescindible rito de iniciación para trabajar en la pesca:

*[ . . . ] había visto al indio Asto chapoteando en el mar días de días, amarrado al muelle, aprendiendo a nadar, para matricularse a la Capitanía." (42).*

Su corrupción y degradación moral alcanza su nivel más bajo, primero, cuando visita el "elegante" pabellón Rosado del prostíbulo para acostarse con la Argentina, la prostituta más codiciada del local (39), y segundo, en su comportamiento delictivo con el taxista que lo lleva a su casa, ubicada en un lodazal en la Barriada Acero:

*-Oe, chofir -le dijo -, a me casa, carajo. Hasta me casa.  
-¿Adonde vas, jefe?  
-Acero, barrio Acero. Pescador lancha zambo Mendieta, yo.  
-Barriada dirás, serrano - le corrigió el chofer. [ . . . ]  
-¿Conoces zambo Mendieta? - preguntó al chofer.  
-Si "conoces". Es contra, recoge serranos brutos.  
-Yo, Asto patrón de ti, chofer ladrón.  
El chofer detuvo coche y volvió la cara hacia el pasajero. Asto le apuntaba con una chaveta.  
-Patrón de ti, ahura. Ricoge, caray, rápido!  
Con la otra mano Asto le arrojó a la cara un billete de cincuenta soles.  
-¡Selincio! -ordenó. (40-41).*

La reafirmación de su identidad personal, al igual que de sus valores socio-culturales, se plasma una vez que rescata a su hermana de "corral", la

sección del prostíbulo para "chumecas" de baja categoría, y rechaza el idioma español, al hablar con ésta sólo el quechua:

*el chofer oyó que el pasajero hablaba en quechua, fuerte, casi gritando ya. La mujer le contestaba igual. Hablaban después juntos, al mismo tiempo. Parecía un diálogo alegre y desesperado. (43).*

La historia de Asto no se agota en su literalidad intradiegetica. Además de representar al indio que se regenera, reincorporándose a sus raíces, y de funcionar como puesta en abismo (paradigma) de la diáspora de masas indígenas que se ven arrastradas como "lloqllas" desde la periferia andina hacia Chimbote, centro de la corrupción y la degradación, es la porción semántica que más claramente provee el nexo dialógico intertextual de EZAEEA con pretextos o fuentes literarias de la cultura quechua oral prehispánica. Y es que la historia de Asto se incorpora en la novela como duplicación semántica del contenido del relato configurado por el diálogo de los zorros míticos a finales del 1º capítulo. Este es a su vez una respuesta intertextual o ampliación semántica de la leyenda de Tutayquire, recogida en un texto oral por Francisco de Avila, y traducida por Arguedas con el título *Dioses y hombres de Huarochiri*.<sup>17</sup>

Para resumir, la historia circular de Asto, quien oscila primero entre lo indígena (quechua) y lo occidental (Chimbote), y luego entre lo occidental y lo quechua, cuando al final decide dramáticamente abandonar el mundo Chimboteano para re-ingresar en el complejo socio-cultural indígena, connota la fricción violenta entre las culturas antitéticas que se enfrentan en el espacio geográfico de Chimbote, en sus muelles, barriadas, fábricas, prostíbulos. El desplazamiento de Asto (sierra-Chimbote - sierra), su vuelta a la semilla, al origen, implica un claro rechazo de la inautenticidad, la cual se relaciona metafóricamente en el texto con la idea de la corrupción. Implica además una defensa de la autenticidad, figuradamente planteada por medio del diálogo en quechua con su hermana y por medio de la relación dialéctica entre su historia y la leyenda de Tutayquire recogida en "Dioses y hombres de Huarochiri". La autenticidad es uno de los hilos conductores que enhebra la multiplicidad de temas aparentemente dispersos y antitéticos que se dan cita en el espacio textual des-centrado y múltiple de EZAEEA. La búsqueda de la autenticidad es lo que en última instancia lleva al autor-narrador de los diarios, por un lado,

17 Martín Lienhard ofrece una sinopsis de algunas relaciones dialécticas intertextuales entre EZAEEA y "Dioses y hombres de Huarochiri" en *Cultura popular y forma novelesca*, pp. 21-26.

a condenar la obra "inauténtica" y "superficial" de Cortázar, Fuentes, y en menor grado la de Carpentier, Vargas Llosa y Lezama Lima, y por otro, a defender y elogiar la "autenticidad" lograda sobre todo en los textos de Rulfo y Guimaraes Rosa, y en los de Onetti y García Márquez.