

MITO Y TRABAJO

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO

Universitat de València (España)
francisco.j.lopez@uv.es

Francisco José López Alfonso

Profesor titular de la Universitat de València y autor de los libros: *César Vallejo, las trazas del narrador* (Valencia, 1995), *Hablo, señores, de la libertad para todos. López Albuja y el indigenismo en el Perú* (Alicante, 2006) y *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña* (Alicante, 2008). Es también editor y prologuista del volumen *Indigenismo y propuesta culturales en el Perú: Belaúnde, Mariátegui y Basadre* (Alicante, 1995).

Si has de sucumbir, ¿con qué palabra en los labios?
E. Canetti, *Libro de los muertos*

¿Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
C. Vallejo, «Telúrica y magnética»

RESUMEN

Si toda la narrativa de Arguedas testimonia, de un modo necesariamente subjetivo, el conflicto entre la cultura indígena y la otra cultura, *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* constituye el trágico punto final del proceso. Esta novela sobre el trabajo en el capitalismo avanzado reflexiona sobre las posibilidades de los valores de la cultura indígena en este universo. El análisis del íntimo diálogo entre los diarios autobiográficos y los capítulos de la ficción, sus dos textualidades, permite responder a algunas preguntas que plantea la novela -¿qué significan las míticas figuras de estos zorros prehispanos?, ¿por qué Arguedas se suicida antes de concluir la ficción?- y comprender la metamorfosis intelectual del escritor neoindegenista, que deja de serlo para intentar «azambarse».

Palabras clave. Arguedas, narrativa, Perú, nación, modernidad, historia, mito, cultura, neoindegenismo, «zambismo».

ABSTRACT

Most of Argueda's narrative is a subjective testimony of the conflict between the indigenous culture and the *other* culture where *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* constitutes the final point in the process. This novel about work in advanced capitalism reflects on the possibilities of the indigenous culture in this universe. The analysis of the intimate dialogue in the two textualities: the autobiographic diaries and the fictional chapters, provides answers to some of the questions in the novels. What do the mythical figures of the Pre-Hispanic foxes mean? Why does Arguedas commit suicide before the end of the fiction? This leads to an understanding of the intellectual metamorphosis of the neo-indigenous writer who moves away from his roots in an attempt to «azambarse».

Keywords. Arguedas, narrative, Peru, nation, modernity, history, myth, culture, neo-indigenism, «zambismo».



Puerto de pesca, Chimbote

Quizá el uso mordaz del término patético haya apagado su sentido directo. Pero no conozco otro que exprese mejor el padecimiento moral, la angustia que atraviesa de principio a fin la narrativa de José María Arguedas. Para mí, su obra siempre quedará ligada al recuerdo de ese niño que llora impotente, solo, en medio del campo en el desenlace de «Agua» y al del hombre Arguedas (1990, p. 7) que en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* medita y anuncia su suicidio: «Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque nuevamente, me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien».

La novela está estructurada en dos niveles, los diarios y los capítulos o «hervores», que desarrollan propiamente la ficción. Sin menoscabar la importancia de estos «hervores», es indudable que son los textos autobiográficos los que otorgan a *Los zorros* su extraña novedad. Los diarios, aunque inicialmente fueron escritos «sin dejar de pensar en que podrán ser leídas» (Arguedas, 1990, p. 10), no eran ficción y, sin embargo, formaban parte de la novela. Los límites entre arte y vida, entre ficción y verdad se estremecen. Y es que diarios y capítulos nacen del mismo propósito: combatir la tentación del suicidio. «Escribo estas páginas –anota el 10 de mayo de 1968– porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad» (Arguedas, 1990, p. 8) Y cinco días más tarde: «No es una desgracia luchar contra

la muerte, escribiendo. Creo que tienen razón los médicos» (Arguedas, 1990, p. 19).

La terapia le empuja a escribir sobre el suicidio, pero también a intentar mezclar y enlazar este tema con los motivos elegidos para una novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y con lo largamente meditado sobre el Perú y su gente. Esta amalgama resume en buena medida el contenido de *Los zorros* y muestra los diarios como la cocina del escritor que permite vislumbrar principios, intenciones y juicios.

El «Primer diario», fechado desde el 10 hasta el 17 de mayo de 1968, es una auténtica poética. Con la perspectiva esperanzada de la Revolución cubana al fondo, Arguedas ratifica la resolución que desde un inicio empujó su trabajo de escritor: «Ni soporto vivir sin pelear, sin hacer algo para dar a los otros lo que uno aprendió a hacer y sin hacer algo para debilitar a los perversos egoístas que han convertido a millones de cristianos en condicionados bueyes de trabajo» (Arguedas, 1990, pp. 9-10).

Escribir, exige, sin embargo, algo más que este compromiso. Escribir supone «recuperar el roto vínculo con todas las cosas», «transmitir a la palabra la materia de las cosas». (Arguedas, 1990, p. 7) Este lenguaje absoluto es como un nombre que todo lo abarca, que ilumina de repente con luz de eternidad todo lo pasado y lo olvidado, lo secreto e incomprensible de la vida. Esta lengua paradisiaca no solo se expresa con la palabra; todavía lo hace más fácilmente a través de la música. La gente del campo y de la ciudad «cuando cantan y bailan lo suyo», dice Arguedas, «transmiten el jugo de la tierra». Sin embargo, en el folklore profesional, estos «huasos amariconados, estas muchachas achuchumecadas» convierten «los bailes de la gente fuerte en *espectáculo agradable y nacional*» (Arguedas, 1990, p. 13). El mercado, entonces, degrada y envilece.

Por esa misma razón, escribir no puede ser una profesión. «Yo no soy escritor profesional. Juan Rulfo no es escritor profesional, ese García Márquez no es escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y poesías! O yo [...] entiendo provincialmente el sentido de esta palabra oficio como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente para ganar plata» (Arguedas, 1990, p. 18). Esta es la razón,

por encima de afinidades con los autores transculturadores –Rulfo, Guimaraes Rosa, García Márquez– de la criba que admite con admiración a un narrador marcadamente urbano como Onetti, que «tiembla en cada palabra», pone reparos a la obra de un Carpentier que «considera nuestras cosas indígenas como excelente [...] material de trabajo» y «trabaja como un poeta y un erudito» (Arguedas, 1990, p. 12) y rechaza abiertamente la obra de Fuentes, quien escribe como «un albañil que trabaja a destajo» (Arguedas, 1990, p. 19), y de Cortázar, con el que mantendrá una agria polémica. Se diría que incluso se rechaza la obra de Vargas Llosa, en los diarios, Mario, al que no se incluye en la lista por motivos de amistad.

La profesionalización de la escritura es, para Arguedas, una desgracia. «Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio» (Arguedas, 1990, p. 18). Con actitud un tanto romántica y marcando distancia con las figuras señeras del *boom*, juzga que «la vanidad y el lucro» prostituyen la literatura. No es sorprendente que quien escribe para salvar la vida –«si no escribo y publico, me pego un tiro» (Arguedas, 1990, p. 14)–, considere el oficio una trivialización del trabajo de la escritura: «Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden» (Arguedas, 1990, p. 18).

Esta es la elevada misión que Arguedas se asigna en los capítulos o hervores: interpretar el caos y el confuso orden de la ciudad de Chimbote, una ciudad costeña que en los años sesenta se convirtió bruscamente en el puerto pesquero más grande del mundo, es decir, en una metrópolis del tercer mundo, producto de una modernización compulsiva.

Los diarios, además de esta dimensión metaliteraria nos permiten sospechar las transformaciones que la imaginación opera sobre las experiencias. Ya en la entrada del 17 de mayo, Arguedas introduce episodios biográficos que resonarán como un eco en los hervores. ¿Cómo no pensar en Fabiana, la chichera embarazada que, de paso por la casa en la que servía el joven Arguedas, se acostó con él, al leer en el primer capítulo las líneas dedicadas a Orfa, la hija de un hacendado cajamarquino que, botada de la casa paterna al quedarse preñada, ejerce de prostituta para alimentar a su hijo? ¿Cómo no pensar en Arguedas que,

como Orfa, ha decidido suicidarse?

Y todavía más importante que esto es la inclusión de los zorros, comentando el incidente con Fabiana, en un intento de romper las fronteras entre lo biográfico y lo ficticio. En la versión de 1969 incluso se añadía esta réplica del Zorro de abajo que conducía directamente al primer capítulo: «–Mira, mira a Maxwell. ¡Está bailando en el salón rosado del prostíbulo oficial de Chimbote!».

Sin embargo, en la versión definitiva, esta secuencia prostibularia, aunque cronológicamente fuese anterior, no podía ser el inicio del primer capítulo. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela sobre el trabajo. Chimbote es un universo laboral y la ficción recrea su naturaleza colectiva y el sistema de relaciones sociales que lo conforma. Nada más pertinente que una secuencia de pesca, la actividad primaria que desencadenó el universo elefantiásico del pequeño pueblo pesquero.

Chaucato es el patrón de lancha que inició a Braschi en el negocio de la anchoveta. Pero desde entonces, cuando eran amigos y visitaban juntos los burdeles, han cambiado muchas cosas, Braschi ha creado un imperio económico:

Fábricas, bolicheras, muelles, fierros, cada año menos obreros y más tragones ellos, pa'comer en el mar –piensa Chaucato en plena faena–. Yo comencé a miar primero en la bahía pa'Braschi; [...] Braschi ¡putamadre! tú has hecho la pesca. Ahora comes gente, Pa'eso formaste la mafia, con los apristas. [...] Ahora Chaucato, hermano de Braschi, es contra Braschi. [...] Braschi se lleva mi trabajo (Arguedas, 1990, p. 28).

Ese mar de Chimbote, que antes era como un espejo, es ahora como el sexo millonario de una gran puta, chuleada por extranjeros o «extranjereados», por mafiosos, según la opinión de Zavala, dirigente sindical comunista. «Tiburonazos cabrones, cabronean a Chimbote, cabronean al Perú desde el infierno puto» (Arguedas, 1990, p. 43). La explotación



Fábricas en Chimbote



Contaminación ambiental en Chimbote

voraz de los recursos marinos, su transformación en la industria no solo generan harina, aceite de pescado e ingentes cantidades de dinero, sino desperdicios que contaminan el mar y la arena de la playa, de la que brotan gusanos gelatinosos. Es la expresión del capitalismo más salvaje y también su símbolo.

Como lo es el prostíbulo, en el que Maxwell es atacado por el Mudo. También aquí, el agua con jabón, que baldean a los pies de un laurel, cría unos gusanos peludos. «Hijos de los putos y de la tierra», (Arguedas, 1990, p. 37) los llama Zavala. Similar a una ciudad con sus galerías, salones y corrales que establecen jerarquías sociales, el burdel, como las cantinas, ha sido abierto por los mismos propietarios de las fábricas y los muelles para desplumar a los obreros del dinero ganado con su trabajo. «Y mientras el pescador repetía: “Todo se paga a Braschi, todo se paga; de todo lo rico saca tajada en billetes”, [...]» (Arguedas, 1990, p. 36).

Chimbote es un universo populoso, agitado por la presencia de miles de hombres procedentes de todos los lugares del país; hombres que son como los gusanos de un cuerpo en descomposición. Chimbote es un cadáver lleno de vida: primero la bahía, después el prostíbulo, luego el mercado, en el que el loco Moncada, como un profeta airado, predica contra Braschi y lo que él representa: «Aquí, en el Perú que decimos, después de San Martín, don José, no ha habido sino forasteros, extranjeros que han mandado. Nosotros no semos sino sirvientes de extranjeros» (Arguedas, 1990, p. 56)

El mercado de La Línea, dividido en dos por las vías del ferrocarril y sobre cuyos raíles hay puestos de limones, flores, lechugas, animales vivos..., es igualmente un espacio pestilente. Huele a «excremento, a frutas, a sudor, a yerbas medicinales» (Arguedas, 1990, p. 58). Este hervidero humano, versión pobre del capitalismo, es, como la bahía y el prostíbulo, un espacio real y a la vez altamente simbólico.

Quizá ningún personaje de la novela tenga más capacidad que Moncada para ver esta

doble dimensión de las cosas. Como observa Arguedas (1990, p. 243) en el «¿Último diario?», «es el único que ve en conjunto y en lo particular las naturalezas y los destinos». Él entiende bien que la modernidad, simbolizada en ese tren que atraviesa el mercado y aplasta una jaula con cuyes y un gallo, es una fuerza irresistible que a menudo arrasa con mucho de lo bueno existente –hombres y culturas–, sin pretenderlo y sin que todo lo nuevo que trae sea positivo: «El gallo ha muerto, los cuyes han muerto; la locomotora mata con inocencia, amigos. Así los yanquis de Talara Tumbes Limites, Cerro de Pasco Corporacion. No; son responsables» (Arguedas, 1990, p. 59). Y también entiende que en esa destrucción –con cuyos restos sanguinolentos celebra una eucaristía– está implícito un renacer, una nueva posibilidad de vida: «Yo era el gallo cansao, amigos. ¡Kikiriquí! Ya resucité. ¡Ja, ja, ja!» (Arguedas, 1990, p. 60). Pero también sabe de la desviación perversa que el capitalismo salvaje imprime a la modernidad: «¡Yo soy la salud, yo soy la vida de la vida, sarcófago, tuberculosis, Braschi!» (Arguedas, 1990, p. 58).

En Chimbote, mundo en ebullición, todo está mezclado: la vida, la muerte, la solidaridad y el crimen, la esperanza y el escepticismo, y hasta la rendición, los serranos, los zambos y los blancones. Es difícil adivinar qué saldrá de allí, pero es fácil advertir quiénes son los más desprotegidos en este universo crítico.

Moncada abandona el mercado y se une a las muchas personas que están entrando en el cementerio. Las autoridades civiles y eclesiásticas han persuadido y ordenado a los pobres de las barriadas que trasladen su cementerio a una pampa que hay al otro lado del alto médano de San Pedro, en lo más alto de Chimbote, cerca del basural del puerto. Los pobres arrancarán y cargarán sobre los hombros las cruces de sus difuntos. La silenciosa procesión, a la que se incorpora Moncada, está formada por los más pobres «serranos, es decir, los indios» (Arguedas, 1990, p. 66). «Se lo veía, en cordón oscuro como a un gusano negro, desde casi todas las barriadas del puerto de los muelles y lanchones» (Arguedas, 1990, pp. 66-67).

Es un juicio más sobre la inhóspita modernidad. Y quien así opina y cuenta no es otro que el Zorro de abajo que interpreta y expone los misterios de Chimbote: «¿Entiendes bien

lo que digo y cuento?» (Arguedas, 1990, p. 49), le pregunta al Zorro de arriba en las páginas finales del primer capítulo.

La ficción ofrece, entonces, un doble registro: el primero, las historias sobre Chimbote que el Zorro de abajo cuenta al Zorro de arriba; el segundo, el diálogo que ambos mantienen y en el que incluso se menciona al «individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro» (Arguedas, 1990, p. 50), en un juego especular que produce vértigo. Este doble registro tiene además una doble naturaleza, pues es palabra y canto. «La palabra es más precisa y por eso puede confundir —aclara el Zorro de abajo—. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo» (Arguedas, 1990, p. 49).

El canto, la música y el baile que tanta presencia tienen en las historias de Chimbote, están vinculados a la figura del Zorro de abajo, que no solo canta sino que también interviene como personaje en la acción. Si no es él quien canta o baila, es quien parece inducir a otros personajes a expresarse a través de la música: «Un hombre muy bajo, más bajo que él, que don Esteban, y pernicorto, de gorrita, escuchaba a Crispín de un modo extraño, como si él le estuviera transmitiendo la melodía al músico» (Arguedas, 1990, p. 158). Para ello, no es ni necesaria su presencia explícita, pues tiene el poder —como él mismo señala— de meterse dentro de otros y transformarlos: «—Oiga, amigo. Nadie sabe jalar la lengua tan alegre y jodidamente como usted.

—Es que yo no jalo. Yo entro» (Arguedas, 1990, p. 126)¹. Así se entienden los arrebatos de Paula Melchora, la prostituta, y de don Ángel, el jefe de planta de la fábrica de harina de pescado. La música tiene la capacidad, como se dice de la guitarra del ciego Crispín, de constreñir «el humo de las fábricas, el griterío de los vendedores de fruta [...]; el flujo de los colectivos y triciclos; el desfile [...] de los pescadores [...]; el ladrido de los perros [...]» (Arguedas, 1990, pp. 77-78). Esta suerte de borgiano aleph musical retrata el mundo, canta la luz del mundo y la luz de la sabiduría, como anota Arguedas en los diarios de las cascadas del Perú o de ese inmenso pino con el que conversó en Arequipa. La música logra condesar el mundo y solventar así su caótica fragmentariedad, «recuperar el roto vínculo con todas las cosas» (Arguedas, 1990, p. 7); pero lo hace, dice el texto, «como re-



Cine Chimbote, 1958

lampagueando» (Arguedas, 1990, p. 78). Este lenguaje absoluto, mítico, es entonces una epifanía. Como la luz del relámpago, lo ilumina todo en mitad de la noche, pero después el mundo vuelve a su oscuridad. Desde una perspectiva menos mítica, la música, como la metáfora, produce la impresión de explicarlo todo, pero en realidad no explica nada.

El Zorro no solo observa y cuenta; también actúa. «¿A qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?» (83), se pregunta Arguedas (1990, p. 83) en el «Segundo diario»:

vino un zorro de la parte alta y vino también otro zorro de la parte baja; ambos se encontraron. El que vino de abajo preguntó al otro: ¿Cómo están los de arriba? [...]

Así dijo el zorro de arriba, en seguida preguntó al otro: ¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?

Este fragmento, perteneciente a un manuscrito quechua, recogido a finales del siglo XVI por el sacerdote cuzqueño Francisco de Ávila y que Arguedas tradujo por primera vez al español en 1966 como *Dioses y hombres de Huarochiri*, debió de impresionarle vivamente. Estos zorros prehispánicos eran un testimonio más de la unidad cultural alcanzada en el antiguo Perú entre el mundo de arriba, la sierra, y el de abajo, la costa; un fenómeno que volvía a repetirse en el presente por la afluencia constante de los hombres de los Andes a las ciudades de la costa y que Arguedas abordó, antes que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en el artículo «La sierra en el proceso de la cultura peruana», de 1953.

La presencia de los zorros en la novela implicaba un índice de confianza en la consistencia de esa unidad, a pesar de la honda diferencia, casi sustancial, que la cultura occidental hispánica introdujo durante los largos siglos de la Colonia y durante la Re-

¹ Un caso todavía más evidente es la confusión identitaria entre don Diego, el Zorro de abajo, y el Tarta que deriva en un deliberado y confuso parlamento que el lector no puede saber en boca de quién está, al final del capítulo III.



El violinista Máximo Damián Huamani junto a la lápida de Arguedas

pública después (Arguedas, 1981, p. 19); a pesar incluso de la desaparición temporal de la cultura nativa en la costa (Arguedas, 1981, p. 20), Esa *loqlla*, ese aluvión de hombres procedentes de todas las latitudes y, en especial, de la sierra llegados a Chimbote; esas barriadas ilegales que se extienden «como aceite [...] no solo en las ciudades de la costa sino también en Arequipa, en el Cuzco» (Arguedas, 1990, p. 146), señalaban que el Perú [avanzaba] hacia una nueva unidad», promovida por «la vinculación cada vez más intensa de las regiones y provincias del Perú entre sí y del país con el mundo» (Arguedas, 1981, p. 27).

En la novela, las figuras míticas de los zorros siguen conservando un resto de lo originariamente extraño que a duras penas había alcanzado y luego abandonado la forma animal, adoptando la forma humana en las historias de Chimbote. Indudablemente, uno de los modos acreditados de afrontar esa oscuridad, esa arcaica extrañeza ante la que se tiembla, consiste en cantar o bailar. Pero el terror salvaje que se oculta detrás de ellos es mucho mayor, porque el mito funciona como un velo que se corre ante lo insostenible para contener el pánico. Se trata de una argucia del intelecto para distraerse de ese horror primigenio con una historia menos terrible. Como explica Blumenberg (2003, p. 202), el mito no pretende contestar preguntas, sino ahuyentar algo; un camino indirecto para olvidar o relegar el miedo de índole arcaica ante lo desconocido, ante lo que no tiene nombre y no puede, por tanto, ser invocado o conjurado.

Es imposible saber con precisión qué es lo que continúa presente tras esas figuras míticas

de los zorros, pues es algo en sí mismo inexpresable. No tiene rostro y es mudo. Pero tiene que ser, al menos parcialmente, el negativo de lo que ofrecen los zorros y los zorros representan la unidad cultural del Perú. Sin embargo, ese fondo terrible debe ser algo más que la fragmentación cultural del Perú. Quizá la misma desaparición de la cultura, de lo humano, Después de todo, el mito es un acto conducente a la humanización del mundo, (Blumenberg, 2003, p. 416).

En *Los Comentarios Reales*, el Inca Garcilaso (1991, pp. 37 y 40) parece referirse a ese mundo de oscuras tinieblas cuando trata de «El origen de los Incas Reyes del Perú»: «Sabrás que en los siglos antiguos esta región de tierra que ves eran unos grandes montes y breñales, y las gentes en aquellos tiempos vivían como fieras y animales brutos, sin religión ni policía». Manco Capac y Mama Ocllo Huaco van a sacar a aquellos seres de la vida ferina y al fundar Cuzco van a dividirla en dos mitades, «Hanan Cozco, que [...] quiere decir Cozco el alto, y Hurin Cozco, que es Cozco el bajo», a la vez que enseñaban los diversos oficios a mujeres y varones.

Independientemente de que el universo de los zorros sea muy anterior a la civilización incaica, creo que la referencia a la fundación del Cuzco —con su parte de arriba y su parte de abajo— es tanto más sugerente cuando se comprende que también Chimbote ha sido refundada por Braschi. Pero mientras que en el Cuzco ninguna cosa perteneciente a la vida humana quedó al margen, en Chimbote el riesgo de deshumanización es elevado.

Si los reyes incas ejercían de padres con sus vasallos, los hombres de Chimbote, del Perú, de todo el mundo son «menospreciados por los asesinos que hoy nos gobiernan» (Arguedas, 1990, p. 9). De eso trata en particular el capítulo III, de la «mafia» gobernante. Don Ángel, jefe de planta de la «Nautilus Fishing», le explica a don Diego, el Zorro de abajo, que se presenta como un joven visitante de Lima, enviado especial de Braschi, el funcionamiento de la fábrica de harina de pescado y de la «fábrica» política. El rostro más evidente de la «mafia» es el que ha levantado tabernas y prostíbulos y ha propagado la falsa publicidad de que siguen faltando obreros, para que la industria, entre tanta mano de obra, sustituya a los fijos, con derechos laborales, por trabajadores eventuales. Esa mafia de armadores

e industriales había comprado al sindicato aprista para que fingiera defender los intereses proletarios. La irrupción del sindicato comunista obligará a perfeccionar la maquinaria. Ante el triunfo de la huelga, la política económica, nacional e internacional, volverá a restablecer los términos de la explotación: «Después de tanto aumento, ¡ras! “Devaluamos” la moneda, de 27 soles el dólar a 43. [...] Ahora el pescador gana treinta por ciento menos que antes de la huelga. ¿Ya?» (Arguedas, 1990, p. 100). Esta es la mafia nueva, invisible, porque se disfraza con el respetable ropaje de la economía de estado. Como apostilla don Ángel: «No hay escape; en el Perú y el mundo mandamos unos cuantos» (Arguedas, 1990, p. 100)

En realidad, la mafia nueva, como la vieja, no es más que el rostro desnudo del capitalismo y el *american way of live*, como lo describe el cura Iñaki Cardozo en su discurso aluvional, el mismo modelo impuesto por «la mafia» vieja:

No puede aguantar ese comunidad millonarios [los EE.UU] a hombres así, porque ¿cómo se amontonan los millonazos sino es que se dobla y se hace trabajar de rodillas o alegrándolos en juergas borracheras insensatos Satanás a los humanos. Y así en juergas borracheras insensatos, insensible luminoso, hacen trabajar allá a sabios, técnicos, filósofos, científicos, matemáticos... (Arguedas, 1990, p. 236)

Por eso, según Maxwell, la madre Kinsley, que ha experimentado la humana generosidad de una familia trabajadora de Chimbote, cree que los norteamericanos «están embruteciéndose» y tienen que «aprender de los viejos pueblos» (Arguedas, 1990, p. 222). Es también este descubrimiento de la humanidad peruana el que empuja al mismo Maxwell, que dice haber «dejado de ser yanqui en un treinta o noventa por ciento» (Arguedas, 1990, p. 235) a quedarse a vivir en Chimbote, en la barriada de La Esperanza, y trabajar como socio del serrano don Cecilio en albañilería y fabricación de ladrillos de cemento. Igualmente para el anciano padre Federico, el universo andino ofrece la medida de lo humano: «Ningún ciudad me ha ofrecido tanto como el Cuzco, tanto elemento para comprender mejor al hombre; sí, al de allá, de acá, gringo o no» (Arguedas, 1990, p. 198).

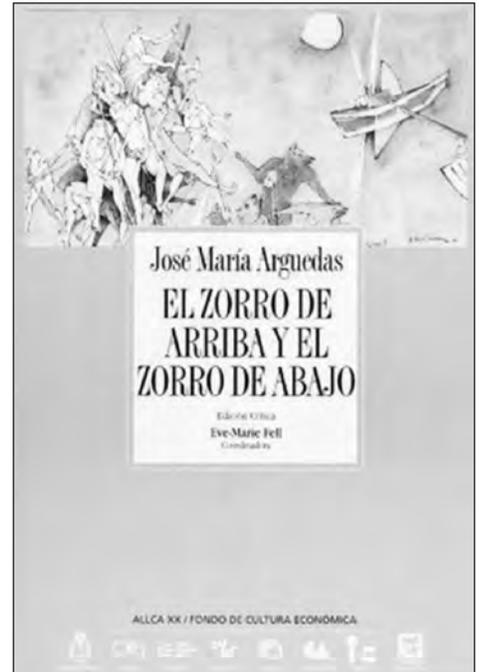
La presencia de los zorros prehispánicos es la garantía de esta humanidad esencial

—«¡Indio después del hombre y antes de él!»—; la confirmación de que el estado alcanzado por el mundo ha dejado atrás para siempre los viejos terrores de un existir sin propósito ni sentido. O así debería ser, porque Arguedas teme que este convulso universo capitalista de Chimbote deshumanice al hombre. El mundo no es transparente: «No entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo» (Arguedas, 1990, p. 79), escribe en el «Segundo diario», mientras se esfuerza en comprender quiénes éramos y en qué nos convertimos, dónde estábamos y dónde hemos sido arrojados, qué es nacer y qué, renacer. Aunque, como advierte el Zorro de abajo:

«Amigo, no siempre entender halaga, más bien, otras veces, asusta, un tantito» (Arguedas, 1990, p. 120).

«—Pero dicen, don Ángel, que aquí, en Chimbote [señala el Zorro de abajo], a todos se les borra la cara, se les asancocha la moral, se les mete en molde» (Arguedas, 1990, p. 87). Esta pérdida de la identidad tiene grados: desde la ingenua actitud de Asto que, después de acostarse con la Argentina, piensa enardecido: «Yu... criollo, carajo; argentino, carajo. ¿Quién serrano, ahura?» (Arguedas, 1990, p. 39); la más calculada del porquero Bazalar, quien se niega a recordar su vida en el mundo de arriba, es incapaz de pensar ya en quechua y oculta sus intereses egoístas con los servicios a la barriada que preside; hasta la infernal actitud de ese «abogado indio que durante su vida de estudiante habitó en la caseta de un perro, en el Cuzco. Ahora desuella a sus hermanos de raza...» (Arguedas, 1990, p. 146).

Pero... «El hombre aguanta...» (Arguedas, 1990, p. 126), como dice el Zorro de abajo. Esta resistencia es la que ilustra el capítulo IV, probablemente el mejor de la novela, a través del memorable personaje de don Esteban de la Cruz. El indio, con los pulmones destrozados por su pasado en la mina, guarda en hojas de periódico el carbón que arranca con la tos, convencido de que si consigue





José María Arguedas

esputar cinco onzas, recuperará la salud. El valor con que se enfrenta a su enfermedad —«El vida es aguante, carajo, aguante» (Arguedas, 1990, p. 158)— resulta idéntico a la dignidad con la que se enfrenta a la vida: «Pero, ¡caracho! yo no rodillo antes naides diciendo ¡perdón, perdón! Yo no rodillo nunca por nunca. Por eso mi'han botado de mina, de restaurante. ¡Arriba profeta Esaias, abajo marecón David que llorando llorabas!» (Arguedas, 1990, p. 136).

No es el único que aguanta. También lo hace don Hilario Cau llama, un indio aymara, próspero y respetado patrón de lancha que apoya y confía en que los comunistas logren parar a Braschi. Como también aguanta don Cecilio Ramírez, el socio de Maxwell, capaz de alimentar a muchos necesitados con sus pocos recursos. Los tres encarnan esos eternos valores humanos de la cultura andina, que se erige como un referente moral para el desquiciado mundo moderno.

Estos valores humanos, emplazados en los pueblos serranos —«son pueblos compactos aún e íntegros en su primitivismo más sutil que el Empire State y más seguros de sí mismos que tú y yo, [...]» (Arguedas, 1990, p. 220)—, tienden a convertirse en míticos allí donde parezca que contienen certezas sobre el futuro. En su teoría de los mitos sociales, George Sorel describió como efectivos los proyectos de futuro si en ellos se vuelven a encontrar las tendencias más fuertes de un pueblo, de un partido o de una clase. Esos elementos espirituales, tan inmutables como los instintos, fueron los que hicieron creer a Mariátegui en la posibilidad de pasar del comunismo incaico al comunismo contemporáneo² y los que hicieron confiar a Arguedas en el triunfo de lo andino.

A propósito de *Todas las sangres*, observaba en el «Segundo diario»: «Está el hombre, libre de amargura y escepticismo, que fue engendrado por la antigüedad peruana y también el que apareció, creció y encontró al demonio en las llanuras de España. [...] Allí, en esa novela, vence el *yawar mayu* [río sangriento] andino, y vence bien. Es mi propia victoria» (Arguedas, 1990, p. 79).

En *Los zorros* es diferente. «Pero ahora —dice el Zorro de arriba— es peor y mejor.

Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; [...] ¿De dónde, de qué es ahora? (Arguedas, 1990, p. 50).

El alma pura e indomable de los hombres de la sierra no ha soportado el embate furioso de la modernidad: Asto, Bazalar, el joven abogado indio... E incluso entre los que resisten hay quienes sucumben. Sabemos que, en el plan de la novela, don Esteban muere derrotado por la enfermedad. ¿Cómo no relacionar el carbón sanguinolento que escupe sobre el papel con la tinta del original de *Los zorros*? ¿Cómo no pensar en Arguedas al leer la lucha de don Esteban contra la muerte? ¿Cómo ignorar que Arguedas abandona la novela después de que don Cecilio juzgue «palabreo emocionante» la revolución espiritual con la que sueña Cardozo y que habría de integrar los mensajes del Che y de su Cristo aindiado? ¿Cómo ignorar que Arguedas renuncia a seguir viviendo después de que don Cecilio confiese que nunca ha tenido verdadera esperanza? «—¡Yo nunca jamás he tenido esperanza! —se oyó la voz de Ramírez—. Solo he andado fuerte. Último tiempo, con Max del brazo trabajo rendimiento. Esperanza verdadero, ¿dónde está?» (Arguedas, 1990, p. 239).

Con razón, el Zorro de arriba se preguntaba: «El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; [...] ¿De dónde, de qué es ahora?» (Arguedas, 1990, p. 50). A esta compleja pregunta responde Arguedas (1990, p. 83) en el «Segundo diario», dirigiéndose al fallecido negro Gastiaburú, quien ya en 1934 creía inminente la llegada del socialismo. «¿Tendrás razón, negro? Yo soy de 'la lana', como me decías: de 'la altura', que en el Perú quiere decir indio, serrano, y ahora pretendo escribir sobre los que tú llamabas 'del pelo', zambos criollos, costeños civilizados, ciudadanos de la ciudad [...] Pero así y todo, 'oriundo', y como ya se me acabó la 'lana', me zambullo en tu corazón que era el más zambo y azambado que he conocido».

Este meterse dentro, como hacen los Zorros, este *azambamiento* de Arguedas es mucho más que una simple estrategia adaptativa para poder narrar el revolucionado universo de Chimbote; mucho más que un simple cambio de punto de vista. El escritor neoindigenista es consciente de que se le «han acabado los temas que alimenta la

2 Véase a propósito la «Introducción» de nuestro libro «Hablo, señores, de la libertad para todos». López Albújar y el indigenismo en el Perú (2006); en particular el ítem 1.2. «El indigenismo. José Carlos Mariátegui (1894-1930)», pp. 25-37.

infancia», «una infancia –precisa– con milenios encima». Incluso llega a relacionar la tentativa de suicidio con «el miedo a tener que escribir» sobre el mundo urbano que desconoce (Arguedas, 1990, p 81). Solo en el «¿Último diario?» podrá admitir su auténtica metamorfosis, acaso no concluida, como la novela: «...Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora. Del azote, del odio impotente [...]: se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego [...]» (Arguedas, 1990, pp. 245-246).

Ha terminado el ciclo de la sierra, porque, como decía don Esteban, allí no hay futuro: «Parobamba, pueblito andino, nu'hay esperanza: chanchito, ovejita, chacrita chico, uno, dosito» (Arguedas, 1990, p. 150). Ahora se trata de otra cosa, como bien entiende el zambo Moncada:

–Escupa, compadre. El brujo sabe de la pesada del carbón qui hay en el pulmón del minero, Del gringo y del gobierno, del voltiar del mundo, d'eso no conoce, sueña antiguallas. No lí hagamos caso en cuanto al ordenamiento universal nuevo mundo [...]» (p. 161).

Ese nuevo mundo, el del hombre de Vietnam, capaz de derrotar a los Estados Unidos, no es ya el del amado don Felipe Maywa de la infancia, ni siquiera el del violinista Máximo Damián Huamani, a quien codedica la novela, sino el de Nelson Osorio –«Pero así quisiera imaginarme al hombre del futuro» (Arguedas, 1990, p. 177)–, comunista e intelectual libre de toda afectación. Es el mundo de ese inmenso pino ciudadano, con el Arguedas conversó en Arequipa, cuya voz, aun siendo «extranjero», «es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte» (Arguedas, 1990, p. 175).

Arguedas, serrano antiguo, con melancolía, cree que ese nuevo mundo lo ha superado y que ya no está en condiciones de contribuir a la lucha. Por ello, no puede acabar la novela, por ello, ha de suicidarse, como le explica en el «Epílogo» a su editor Gonzalo Losada:

«Yo no voy a sobrevivir al libro, Como estoy seguro que mis facultades y armas de creador, profesor, estudioso e incitador, se han debilitado hasta quedar casi nulas y sólo me quedan las que me relegarían

a la condición de espectador pasivo e impotente de la formidable lucha que la humanidad está librando en el Perú y en todas partes, no me sería posible tolerar ese destino. O actor, como he sido desde que ingresé a la escuela secundaria, o nada» (Arguedas, 1990, p. 250).

Sin embargo, no cree que su vida haya resultado inútil. Su obra, exacerbadamente nacionalista, es una contribución más en esa lucha sangrienta de siglos: un esfuerzo más por forjar una imagen institucionalizada del país que selecciona, ordena e interpreta las bases de la cultura peruana.

El Perú está a las puertas de lo que Arguedas cree una nueva época. La transformación no se ha completado. Ni la colectiva, ni la personal. El neoindigenista no ha logrado azambarse, pero algo ha cambiado. Es lo que testimonia la elección del lugar para el suicidio. En mayo de 1968, cuando comenzaba la redacción de la novela, el lugar elegido era la sierra, Obrajillo o San Miguel. En noviembre de 1969, explicaba al rector y a los estudiantes por qué había decidido acabar con su vida en la universidad, en Lima:

Mi Casa de todas las edades es esta: La UNIVERSIDAD. Todo cuanto he hecho mientras tuve energías pertenece al campo ilimitado de la Universidad, sobre todo, el desinterés, la devoción por el Perú y el ser humano que me impulsaron a trabajar (Arguedas, 1990, p. 252).

Bibliografía

- Ávila, Francisco de, *Dioses y hombres de Huarochirí* (fragmento), traducción al español de José María Arguedas, <http://americaindigena.com/diosesyh.htm>
- Arguedas, José María (1981), «La sierra en el proceso de la cultura peruana», en José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, selección y prólogo de Ángel Rama, México D.F., Siglo XXI Editores, pp. 9-27.
- Arguedas, José María (1990), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica de Eve-Marie Fell (coor.), Madrid, CSIC (Colección Archivos).
- Blumenberg, Hans (2003), *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Editorial Paidós.
- López Alfonso, Francisco José (2006), «*Hablo, señores, de la libertad para todos*». *López Albuñjar y el indigenismo en el Perú*,

Prólogo de José Carlos Rovira, Murcia, Universidad de Alicante.
Mariátegui, José Carlos (1987), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Empresa Editora Amauta.
Sorel, Georges (2005), *Reflexiones sobre la violencia*, prefacio de Isaiah Berlin, Madrid, Alianza editorial.

Vega, Inca Garcilaso de la (1991), *Comentarios reales*, vol. I, Prólogo edición y cronología de Aurelio Miró Quesada, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Fecha de recepción: 14/01/2012

Fecha de aceptación: 22/10/2012



Muro

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso en-calado, que por el lado de la calle angosta era ciego. Me acordé, entonces de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “*yawar mayu*”, río de sangre; “*yawar unu*”, agua sangrienta; “*puk-tik’ yawar k’ocha*”, lago de sangre que hierve; “*yawar wek’e*”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “*yawar rumi*”, piedra de sangre, o “*puk’tik yawar rumi*”, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “*yawar mayu*” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “*yawar mayu*” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan. -¡*Puk’tik, yawar rumi!* –exclamé frente al muro, en voz alta.

Los ríos profundos