

# Y CHIMBOTE ES EL PERÚ. LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE LA CIUDAD COSTEÑA EN *EL ZORRO DE ARRIBA* *Y EL ZORRO DE ABAJO*

EVA VALERO JUAN  
Universidad de Alicante (España)  
Eva.Valero@ua.es

*A Carmen Alemany,  
que me enseñó a leer  
a José María Arguedas*

## RESUMEN

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la mirada andina, o sea, el punto de vista mítico, se enfoca hacia la ciudad costeña en profunda transformación desde mediados del siglo XX. Chimbote surge así como encrucijada del Perú cuyas dos progenies principales, la criolla y la indígena, se dieron la cita definitiva en la costa, con el aluvión migratorio de las provincias. Arguedas, que se presenta en la obra como escritor novel de la urbe, experimentó una nueva ecuación literaria, que combina la literatura urbana con la literatura mítica. Para ello, utilizó el mito de los zorros andinos que aparecen en el texto quechua *Dioses y hombres de Huarochirí* –traducido por primera vez al español por él mismo en 1966– para retratar el nuevo Perú de la segunda mitad del siglo XX. En este artículo me propongo observar cómo se combinan ambos factores para tratar de acercarnos a su resultado.

**Palabras clave:** Arguedas, *El zorro*, mirada mítica, literatura urbana.

## ABSTRACT

In *El zorro de arriba y el zorro de abajo* the Andean perspective – this is, the mythical point of view –, focuses on Chimbote as an example of the Peruvian coastal cities which were undergoing important transformations since the middle of the 20th century. Chimbote becomes a crossroad representing the whole of Perú. In the coastal city, the two main races, Criollo and Indigenous, come to live together due to the currents of migration arriving from the provinces. Arguedas appears as a novel writer of the city, who experiences a new literary equation which merges urban and mythical literature. Arguedas uses the myth of the Andean foxes from the quechuan text *Dioses y hombres de Huarochirí* – which he had first translated into Spanish in 1966 – in order to portray the new Perú of the second half of the 20th century. This article aims to observe techniques that are combined and the result achieved.

**Keywords:** Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, mythical perspective, urban literature.

---

## Eva Valero Juan

Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante, Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la misma y Directora del Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti. Su trayectoria investigadora se ha centrado en la literatura hispanoamericana, con especial dedicación a la literatura peruana, fruto de la cual son los libros *Lima en la tradición literaria del Perú*, *de la leyenda urbana a la disolución del mito* (2003), *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (2003). Asimismo, ha publicado *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América* (2003); la edición, junto con el profesor Enrique Rubio Cremades, del volumen colectivo *Rafael Altamira: historia, literatura y derecho* (2004); y los volúmenes en colaboración, *La labor periodística de Rafael Altamira*, vols. 1 y 2 (2008 y 2011). Es editora de las antologías *El Quijote en Perú* y *El Quijote en México* en el Centro Virtual del Instituto Cervantes, y de *La casa de cartón* de Martín Adán (Huerga y Fierro, 2006). La investigación sobre *El Quijote* en América ha dado lugar al último libro: *Tras las huellas del Quijote en la América virreina* (Roma, Bulzoni, 2010).

---

Y Chimbote es el Perú. La construcción mítica de la ciudad costeña en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

EVA VALERO JUAN



<sup>1</sup> En su libro *Valdelomar o la Belle Époque* (1969).

Cualquier lector familiarizado con la tradición literaria peruana reconocerá, en el título de este artículo, el juego establecido con la irónica declaración que realizó uno de los autores peruanos más relevantes de comienzos del siglo XX, Abraham Valdelomar, representante de la etapa consignada por Luis Alberto Sánchez como la *belle époque*<sup>1</sup>: «¡Lima es el Perú, el Jirón de la Unión es Lima, el Palais Concert es el Jirón de la Unión y yo soy el Palais Concert». Situado en la esquina del Jirón de la Unión y de la Avenida de la Emancipación, el mítico café limeño asistió al encuentro de Valdelomar y los jóvenes José Carlos Mariátegui y César Vallejo y, por tanto, a los orígenes de la literatura peruana del siglo XX, fraguados en aquella mesa desde la que Valdelomar estampó la citada frase, que pronto pasaría al imaginario cultural colectivo del Perú. Lima, efectivamente, había sido el Perú desde el punto de vista de su centralismo exclusivista, hasta aquel tránsito de siglo que, progresivamente, salvaría el gran escollo nacional: la segregación mantenida por ese secular centralismo del país, dando lugar a la gran transformación que se haría definitiva a partir de los años 50. Y precisamente debido a esta transformación, Lima seguiría entonces siendo el Perú, pero en el sentido inverso, es decir, como la ciudad que acogería en su seno la oleada inmigratoria de la sierra a partir de los años 40.

Pero no sólo Lima recibió el aluvión de las provincias que la transformaría en la más viva estampa del país en su integridad, sino que también otras ciudades de la costa serían destino para quienes vieron en el proceso de industrialización una posibilidad de futuro. Entre esas ciudades, el puerto de Chimbote es paradigmático. Fue al final de su trayectoria literaria y vital cuando José María Arguedas nos legó el retrato más desgarrador de aquella ciudad que también era el Perú. El resultado es bien conocido: la mítica novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La perspectiva con la que en ella abordó Chimbote también ha sido sobradamente estudiada, fundamentalmente por Martín Lienhard: la mirada andina, o sea, el punto de vista mítico. Efectivamente la obra se construye sobre una difícil ecuación, cuyos factores son la literatura urbana y la literatura mítica. En las siguientes páginas me propongo observar cómo se combinan ambos factores para tratar de acercarnos a su resultado.

«¿A qué habré metido a estos zorros tan difíciles en la novela?», se pregunta Arguedas hacia el final del «Segundo Diario» de su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de 1971. Efectivamente, son difíciles los zorros del último Arguedas. Pero la clarividencia de uno de sus críticos principales, Martín Lienhard, nos dio las claves para entenderlos mejor, comenzando por una principal y no advertida con anterioridad, el humor, tan evidente en la citada interrogante de Arguedas en la que nos lo imaginamos ante la página en blanco, lidiando por dar sentido pleno a esos zorros sobre los que se queja con una sutil pero evidente sonrisa.

Más allá de esta sonrisa y de la ironía que destilan muchos momentos de la obra, Lienhard, en su libro *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, de 1981, dio otras claves fundamentales para la interpretación de *El zorro*, de las que resulta indispensable partir para tratar de realizar el planteamiento que pretendo con el título que he dado a este artículo: cómo Arguedas utiliza el mito de los zorros andinos que aparecen en el texto quechua *Dioses y hombres de Huarochirí*—traducido por primera vez al español por el propio Arguedas en 1966— para retratar el nuevo Perú de la segunda mitad del siglo XX. Retrato que realiza a través de la instantánea más significativa: la ciudad en construcción que es Chimbote, especie de encrucijada del Perú cuyas dos progenies principales, la criolla y la indígena, se dieron la cita definitiva en la costa, con el mencionado aluvión migratorio de las provincias, y de los Andes, a algunas de sus ciudades: Lima, por supuesto, pero también Chimbote, cuya atracción a su seno se produjo por el *boom* de la pesca en aquellos años.

Vayamos pues a las claves de Lienhard, necesariamente sintetizadas, para seguir reflexionando sobre los zorros arguedianos. En primer lugar, destaca el crítico la función que cumplen de nexo entre las dos partes de la obra: los diarios y el relato, pues la primera aparición de los zorros se produce entre el fin del «Primer Diario» y el inicio del relato novelesco a través de un diálogo que parte del «traslado del futuro narrador del mundo de arriba al mundo de abajo» (1981, p. 25) y continúa con otro traslado, «de arriba abajo». El protagonista de este último desplazamiento

Y Chimbote es el Perú. La construcción mítica de la ciudad costera en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

EVA VALERO JUAN

es Tutaykiri, héroe de *Dioses y hombres de Huarochiri*. Teniendo en cuenta esa función de nexa que los zorros cumplen en la obra, Lienhard concluye, con acierto, que «los zorros construyen la posibilidad de la novela» (id.).

Esta intertextualidad con *Dioses y hombres* resulta fundamental en la construcción de la última obra de Arguedas, en tanto que los zorros aparecen por ello como mensajeros de otro texto que proviene de finales del siglo XVI. Escribe Lienhard:

La novela intitulada *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la escribe –así lo da a entender el texto–, al dictado de los zorros mitológicos que narran los acontecimientos, los comentan y los danzan, que acumulan las funciones de autor colectivo, de críticos y de co-actores del texto redactado por el ‘autor del libro’. Veremos que es mediante la afirmación de un modo de producción esencialmente idéntico al de *Dioses y hombres* que el autor de *El zorro* se vale de todo el prestigio, de todo el peso histórico y literario del texto antiguo para su propio texto: el autor parece substituir a Huatyakuri que escuchaba, dormido, el primer diálogo de los zorros... (1981, p. 26).

Y concluye: «El mero intento de acercarse a la tradición oral colectiva y quechua, en pleno siglo veinte, en una novela escrita en español, significa un desafío violento a las estructuras de la novela burguesa decimonónica e incluso contemporánea» (id.). Un sentido de transgresión que aporta toda su dimensión a la obra y que viene a unirse a los guiños humorísticos que coadyuvan a tal fin. A todo ello Lienhard suma el significado mítico, intertextual y carnavalesco de los zorros, en tanto que «son un disfraz que le permite introducirse en el relato. [...] El narrador de los Diarios [...] encarga o confía a los zorros, sobre todo al zorro de abajo, la narración principal» (1981, p. 32).

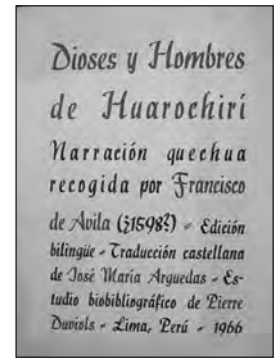
Hasta aquí, las claves de Lienhard en el citado libro que tanta luz ha arrojado sobre *El zorro* y de las que he partido para intentar algunas reflexiones más. En primer lugar, creo interesante detenerme en el juego intertextual con esa «pequeña Biblia regional» que a decir de Arguedas es *Dioses y hombres*, para reparar en algo que es evidente: que el traer a los zorros míticos del texto quechua a una obra del siglo XX resulta una forma idónea de dar continuidad a la tradición andina prehispánica allí recogida con la evo-

cación de «el único texto quechua popular conocido de los siglos XVI y XVII y el único que ofrece un cuadro completo, coherente, de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo», tal y como dejó escrito Arguedas en el prólogo a su edición de la obra (1975, p. 9), de ahí su excepcionalidad.

Comencemos, pues, por ese diálogo esencial que se produce entre ambas obras, a través del cual Arguedas consigue hablar directamente con sus antepasados saltándose todas las barreras que pudieran haber establecido varios siglos de historia. Del mismo modo que hacia mediados del siglo XX los indígenas bajaron a la costa y a sus ciudades, Arguedas hizo descender a los zorros míticos de *Dioses y hombres* a ese mundo en el que se produjo el encuentro –intensamente problemático, sin duda– de las dos grandes partes secularmente divorciadas del Perú, la sierra y la costa. Seguramente es por ello que si en el manuscrito quechua, y en concreto en el pasaje donde se encuentra la única aparición de los zorros, la historia principal narra el zorro de arriba, sin embargo en la obra de Arguedas la narración principal compete al zorro de abajo, simbolizando al propio Arguedas que concluye su vida escribiendo sobre, y desde, la ciudad costeña.

Veamos una parte del diálogo entre los zorros, que se había iniciado en la conclusión del «Primer diario», y se reanuda al final del primer capítulo del Relato. Es aquí donde se constata esa simbiosis entre Arguedas y el zorro de abajo, quien pregunta al de arriba: «¿Entiendes bien lo que digo y cuento?», y continúa con una reflexión metaliteraria que refleja la principal batalla librada por Arguedas a lo largo de su vida: «La palabra pues, tiene que desmenuzar el mundo», escribe (1990, p. 49)<sup>2</sup>; y la escritura se concibe así como «terapéutica» (a decir del escritor) o moratoria contra la muerte –el suicidio inminente–, en conexión insoluble con ese Perú que trata de asir, con intención totalizadora, y que constituye al mismo tiempo el desgarrar y la esperanza por la que el escritor muere.

Pero la palabra, a diferencia del canto grueso de las aves de arriba que aparecen en el diálogo de los zorros –metáfora evidente



Mapa de la costa peruana

2 Cito siempre a partir de la edición de 1990 en la Colección Archivos, indicando la página entre paréntesis.

Y Chimbote es el Perú. La construcción mítica de la ciudad costeña en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

EVA VALERO JUAN

3  
Lima, Ediciones Salqantay, en  
quechua y castellano.

de la oralidad, su autenticidad, su pureza—, crea sin embargo confusión; contraste con el que Arguedas poetiza el choque entre oralidad y escritura originario del encuentro de las dos culturas desde la conquista. Después, el zorro de abajo hace referencia directa a la primera conversación que ambos mantuvieron dos mil quinientos años antes en el cerro Latausaco, de Huarochirí, creando así el hilo intertextual con *Dioses y hombres de Huarochirí*, e insertando la historia allí narrada por ambos zorros. La identificación del zorro de abajo con la voz principal de la historia se confirma cuando el de arriba le dice: «Ahora hablas desde Chimbote; cuentas historias de Chimbote». Pero el juego de voces narrativas continúa en este diálogo en el momento en que el zorro de arriba, en esta misma intervención del diálogo, se refiere al origen andino del autor del relato: «El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba» (p. 50).

El límite establecido entre el pasado (andino) y el presente (costeño) nos sitúa definitivamente en el relato sobre Chimbote, centro simbólico de la transformación nacional a la que me he referido. Sobre ese proceso de transformación, seis años antes de comenzar los Diarios de *El Zorro* —fechados entre 1968 y 1969— Arguedas ya había dado entrada en su escritura a la ruptura de este dualismo en su conocido texto quechua «A nuestro padre creador Túpac Amaru (himno-canción)», publicado en 1962<sup>3</sup>, donde leemos la más potente imagen de esa sacudida que trastocó para siempre el antiguo dualismo nacional: «Hemos bajado a las ciudades de los señores. Desde allí te hablo. Hemos bajado como las interminables filas de hormigas de la gran selva», con un destino que comienza por el centro del problema, la capital:

Estoy en Lima, en el inmenso pueblo, cabeza de los falsos wiraqochas. En la Pampa de Comas, sobre la arena, con mis lágrimas, con mi fuerza, con mi sangre, cantando, edifiqué una casa. El río de mi pueblo, su sombra, su gran cruz de madera, las yerbas y arbustos que florecen, rodeándolo, están, están palpitando dentro de esa casa... (En Carmen María Pinilla, ed., 2004, p. 468).

Ese nuevo palpito andino en el seno de la capital criolla adquiere en el texto, a pesar de la marginalidad que conlleva para el nuevo ha-

bitante serrano su afincamiento en la misma, un sesgo de nuevo positivo y profundamente esperanzador en tanto que significa el imostergable cambio histórico del país:

Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo. Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos, con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo. Hemos de lavar algo las culpas por siglos sedimentadas en esta cabeza corrompida de los falsos wiraqochas, con lágrimas, amor o fuego. Estamos juntos, nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo; en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio, como la nieve de los dioses montañas donde la pestilencia del mal no llega jamás (ibid., p. 469).

La dimensión esperanzadora adquiere aquí una categórica formulación al visualizar la andinización de Lima como proceso que habría de conducir a la más prototípica imagen de la utopía: «la ciudad feliz», que asienta sus cimientos en la repetida idea de la sobrevida indígena en la obra de Arguedas, expresada en este texto en un verso central: «¡Somos aún, vivimos!»; verso que en *El zorro* tiene su correlato en lo expresado por el zorro de arriba en uno de sus diálogos con el de abajo: «Seguimos viendo, conociendo».

«¡Somos aún, vivimos!», «Seguimos viendo, conociendo», son las proclamas de estos serranos que, en su peregrinatio autóctona —como ha analizado Mercedes López Baralt a través de la noción de *wakcha* para explicar nuestra obra— «invaden Lima con su economía paralela, su pobreza, su militancia en la guerrilla urbana, sus tradiciones, sus clubs y su poesía» (1998, p. 316). Los «invasores» —así aparecen constantemente denominados en la novela— son, en suma, los desposeídos que transformaron la fisonomía urbana en ese masivo desplazamiento poblacional que se canalizó a través de la formación de las inmensas barriadas. En *El Zorro* Crispín Antolín «había bajado, cierto, nieves, cumbres, precipicios, desde su pueblo, tras la Cordillera Blanca...» (p. 78), como

<sup>3</sup> Y Chimbote es el Perú. La construcción mítica de la ciudad costeña en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

EVA VALERO JUAN

tantos otros serranos que descendieron en riadas a esa especie de nueva mina chimbotana que es el mar, donde se expandieron por el inmenso arenal formando las grandes barriadas de la miseria.

Arguedas llegó a ellas –las barriadas– fundamentalmente en los años 60, sobre todo con la configuración de esa ciudad-puerto que es Chimbote (en la que se vivió entonces la eclosión de la pesca y sus tremendas consecuencias sociales); un espacio nuevo, presentado como imagen en continuo movimiento –en construcción–, que le permite crear el retrato del proceso de formación de los suburbios y sus complejos interiores: «en un laberinto de acequias, calles larguísimas o ciegas, zanjas, depósitos –todo recién hecho, todo sobre tierra– Moncada se desvió hacia el mercado de La Línea donde ese laberinto comenzaba, el barrio ya acreditado, pero sin luz y sin agua» (p. 58). Sigue después la más viva instantánea de este espacio recién fundado, la barriada, a través de la descripción de su corazón urbano, el mercado:

En la otra orilla las barracas de esteras, un hormiguero de puestos techados con pasadizos en sombra y una fila alegre de puestos «privilegiados» con mostradores que daban a la línea. La línea del ferrocarril era calle activa del mercado y sobre los rieles había puestos de vendedores de limones, flores, lechugas, jaulitas de cuyes, pequeños cajones de cartón llenos de pollos vivos. Decenas de restaurantes se cobijaban en el laberinto techado. Allí tomaban el almuerzo-desayuno miles de gentes. Cerca del mediodía chillaban de contento, se atrevían a salir algunas ratas, perros mostrencos las perseguían gimiendo, alborotados. [...] Los compradores se empujaban en los pasadizos; los dueños de los comedores les retorcián el pescuezo a las gallinas, haciéndolas girar en el aire, mientras charlaban. A excremento, a frutas, a sudor, a yerbas medicinales, olía la parte techada del mercado (p. 58).

Tras este retrato de la urbe en toda su plenitud vital, tan sólo en el transcurso de dos páginas Arguedas construye su reverso cuando enfoca otro espacio urbano delineado como espejo que lo duplica, pero que devuelve su imagen opuesta: el cementerio. También recién construido entre las barriadas altas y las bajas, a modo de espacio de continuidad habitado por los muertos, el cementerio está configurado con la misma planta cuadrículada de la ciudad:



Barrio - El Acero, año 1953

Niños jugando y cargando baldes de agua, viviendas de esteras.  
Publicación y Edición: Diario de Chimbote ( Facebook Oficial ) - www.altafrecuencia.net - Foto : P.R.G.  
web: www.diariodechimbote.com

Dos ángulos rectos de cuarteles de nichos blanquísimos, recién construidos sobre el arenal abierto, cuatrocientos metros por el lado del camino y trescientos reptando un médano, era el cementerio; un cuadrilátero inconcluso. [...] Desde la carretera se veían claramente las filas de ventanas de nichos vacíos en la parte de los cuarteles que subían hacia el cerro (pp. 61-62).

El carácter metafórico del cementerio como representación de la ciudad se completa cuando Arguedas enfoca ahora la segmentación y segregación social que también allí habita:

El sector de los pobres ocupaba las faldas y la cima del médano. No había nichos allí, sólo cruces clavadas en desorden, con una leyenda o simples iniciales y una fecha en el madero horizontal. [...] Las cruces en desorden sombreaban el médano frente a los cuarteles rectos que se protegían en ángulo. Ramos de flores se soasaban en los nichos y unos arbolitos de ciprés, recién plantados, en fila, aleteaban cerca de los cuarteles (p. 62).

A estas imágenes contrapuestas del mercado y del cementerio se añaden otras representaciones urbanas como es la de la ciudad infernal: «¡Ahistá el infierno...» (p. 45), exclama una mujer señalando al puerto, que en otras ocasiones es visto como una parrilla –«pequeña y muy iluminada» (p.

Y Chimbote es el Perú. La construcción mítica de la ciudad costeña en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

EVA VALERO JUAN



Julio Ramón Ribeyro

113)–, metáfora que encierra tanto la fisonomía externa cuadrangular del plano urbano, como el aspecto interno infernal que se reitera constantemente con la presencia del humo y el fuego de las fábricas. El escritor nos hace descender por las varillas de esa parrilla hasta el mundo nauseabundo del prostíbulo y de la barriada, asfixiante en cada una de sus representaciones ante ese «aire, lleno de la fuerza de la podredumbre que llegaba del humo, de los basurales, de la bocaza agonizante de los alcatraces chimbotanos» (p. 33). Un hedor que es también el del capitalismo escenificado en las fábricas que convierten la anchoveta en harina y aceite, produciendo la gran columna de humo fétido que atraviesa todo el relato y que el escritor convierte, finalmente, en el aliento de Chimbote:

...la fetidez del mar desplazaba el olor denso del humo de las calderas en que millones de anchovetas se desarticulaban, se fundían, exhalaban ese olor como alimenticio, mientras hervían y sudaban aceite. El olor de los desperdicios, de la sangre, de las pequeñas entrañas pisoteadas en las bolicheras y lanzadas sobre el mar a manguerazos, y el olor del agua que borbotaba de las fábricas a la playa hacía brotar de la arena gusanos gelatinosos; esa fetidez avanzaba a ras de suelo y elevándose (p. 40).

En otras ocasiones, Chimbote es también la ciudad mestiza y un tanto esperpéntica en la que se dan cita «negros, zambos, injertos, borrachos, cholos insolentes o asustados, chinos flacos, viejos...» (id.), marcada pues, de forma explícita y deliberada, por el signo de la extrañeza. Sin embargo, a pesar de ella, Chimbote es también la urbe que evidencia, en el rostro cambiante que le imprimen los serranos, convertidos ahora en pescadores, la capacidad creadora y transformadora de dicha población.

Tal abanico de imágenes urbanas pareciera provenir de un escritor familiarizado con las claves más representativas de la narración urbana. Y, sin embargo, no es casual que Arguedas se presente en *El zorro* como un neófito en tal tipo de escritura, la de la ciudad, pues en más de una ocasión nos dice no entenderla, a pesar de que ejerza sobre él una extraña atracción: «esta es la ciudad que menos entiendo y más me entusiasma», escribe (p. 82).

Reparemos en ese «no entender» la ciudad que Arguedas sin duda quiere resaltar, sobre

todo si tenemos en cuenta que más adelante insiste en esta misma idea: «el segundo capítulo lo escribí, arrebatado, sin conocer bien Chimbote ni conocer como es debido ninguna otra ciudad de ninguna parte» (p. 80). Desconocimiento que sin embargo va ligado a una atracción hacia ese espacio en todo caso vivificador, como cuando habla de su experiencia en Nueva York: «Yo siempre he vivido feliz, extrañadísimo y asustado en las ciudades. [...] Nunca más extrañado ni más feliz anduve día tras día, una semana, sin descanso, en la Quinta Avenida, en la calle 42, Greenwich Village, en Harlem, en Broadway...» (pp. 80-81).

Es a través de esta incompreensión expresa que Arguedas se presenta ante el lector como el escritor novel de la ciudad, algo torpe y desprovisto de los conocimientos suficientes para adentrarse en sus profundidades: «Creo no conocer bien las ciudades y estoy escribiendo sobre una. Pero ¿qué ciudad? Chimbote, Chimbote, Chimbote» (p. 81). Sin embargo, con la creación de este perfil, intensificado por la insistencia en su condición espiritual andina, lo que Arguedas consigue es configurarse dentro de la obra como el narrador que, precisamente por esa condición, puede aportar una visión urbana novedosa en la literatura peruana, en la que desde mediados de siglo había eclosionado la corriente neorrealista urbana, con autores principales como Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Enrique Congrains Martín, Carlos Eduardo Zavaleta, entre otros. La mirada foránea de Arguedas se presentaba así como complementaria a la que, desde hacía poco más de una década, estaban construyendo estos escritores de la llamada «generación del 50»; complementariedad que fue bien diagnosticada de nuevo por Lienhard, al plantear que «con *El zorro* aparece en el Perú un nuevo tipo, ‘colectivo’, de novela urbana, quizás ‘imposible’, hecho a partir de las cosmovisiones, los discursos plurales y la ritualidad tradicionales y contemporáneos de ‘los de abajo’» (p. 68). Y que ya había sido vista por Carlos Eduardo Zavaleta al reflexionar sobre la relación y la mutua influencia que mantuvieron los autores del 50 con el escritor que, desde su profundo conocimiento de lo indígena, trazó las imágenes más auténticas del mundo andino, José María Arguedas:

Y Chimbote es el Perú. La construcción mítica de la ciudad costeña en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

EVA VALERO JUAN

Un maestro y compañero así, en última instancia, dejó en la mayoría de componentes de la generación del 50, no la huella de sus temas o formas poéticas de novelar (después de todo, sólo Vargas Vicuña y yo nos dedicamos a temas rurales con alguna continuidad) sino una intencionalidad más profunda, un sentido de la literatura nacional, una necesidad de analizar las distintas capas sociales y ambientes que forman el Perú, y de ponerse siempre al lado de las víctimas de la injusticia (1975, p. 459).

Llegamos por este camino a la que fue la preocupación principal de Arguedas, esa dualidad de los mundos de arriba y de abajo, de la sierra y la costa, que en su última obra visualiza a través de la mirada de los «zorros» míticos, los zorros inmortales que dialogan entre ellos y pueden ver ambos mundos, pero que, sobre todo, tienen la capacidad de entrelazarlos: «Los zorros corren del uno al otro lado de sus mundos; bailan bajo la luz azul, sosteniendo trozos de bosta agusanada sobre la cabeza» (p. 244).

Arguedas asume la voz del zorro de arriba que desciende a la costa tras las huellas de sus compatriotas andinos, convertidos en migrantes. Y aunque desde los años 50 la generación del «neorrealismo urbano» estaba originando las primeras obras que registraron la magnitud del cambio nacional en su capital, sólo un escritor intensamente andino y quechuhablante como es Arguedas podía captar el sentir, el hablar y el actuar del serrano ante la gran maquinaria de ese puerto pesquero en el que el mar se convierte en la «gran zorra» que pare billetes (p. 32): «La puta más generosa zorra que huele a podrido» (p. 41), configurándose así Chimbote como un nuevo Dorado marítimo para la explotación capitalista que, en el juego con los zorros, hace caer el mito en la más sórdida realidad. Como ha analizado Martin Lienhard, en *El zorro* Arguedas «proyecta una mirada andina sobre el Perú entero y, especialmente, sobre su zona económica y políticamente decisiva, la franja costeña», de lo que se deriva que «el modelo occidental –la novela urbana de vanguardia– se ve subvertido por una cosmovisión de origen rural, como también por la realidad urbana de una ciudad del tercer Mundo» (1971, pp. 322-323).

Para lanzar esa mirada andina sobre la costa, los zorros son el recurso metafórico principal, pues su origen mítico trasciende

y rebasa la realidad de Chimbote para alcanzar la dimensión atemporal de la necesaria fusión entre el mundo de arriba y el universo de abajo<sup>4</sup>; fusión por otro lado ancestral, a la que se hace referencia desde el primer diálogo cuando el de arriba le dice al de abajo: «Oye: yo he bajado siempre y tú has subido» (p. 50). Y esa fusión, llevada al siglo XX, concluye en la imagen de una ciudad costeña andinizada, «un ‘nuevo Cusco’ –escribe Lienhard– o centro del mundo según la cosmogonía antigua» (1992, p. 68).

El encuentro había de producirse ante el ímpetu y la profundidad del cambio nacional, y el espacio esencial para la intersección fue la ciudad, fundamentalmente sus nuevos lindes, o más bien, sus nuevos limbos: las barriadas.

### Concluamos con la imagen arquetípica de la ciudad mutante: la barriada.

En *El zorro* las imágenes constantes de la barriada adquieren un protagonismo central en tanto que el proceso relatado en la obra es, en palabras de Arguedas, el de «las invasiones» (p. 65):

Los líderes de barriadas, invasores de tierras para viviendas, hombres que habían conquistado con los serranos recién llegados al puerto, tanto aguadas pestilentes y zancudientas, como médanos y tierras sembradas y, por supuesto y más fácilmente, desiertos, los más próximos al casco urbano, como estos que rodeaban al cementerio (p. 63).

El problema de la marginalidad que tal proceso conlleva es enfocado por Arguedas en base también al agotamiento de las propias fuerzas productivas de la ciudad y a los procesos de explotación capitalista: «Más obreros largamos, más llegan de la sierra. Y las barriadas crecen y crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida» (pp. 87-88); «¿Por qué siguen viniendo serranos a Chimbote? ¿Saben que las fábricas están reduciendo su personal a una quinta parte?» (p. 89).



Desierto de Chimbote

4  
 “La cosmología literaria del texto se ve determinada [...] por un dualismo complejo y múltiplemente connotado. Cada comunidad andina se divide, tradicionalmente, en una mitad de arriba –hanan– y una mitad de abajo –urin–. Este dualismo se desarrolla en toda una serie de oposiciones que en *El zorro* se manifiestan tanto en el espacio nacional heredero de la conquista, dividido entre sierra y costa con las consabidas nuevas significaciones que tal separación implica, como en la propia ciudad costeña de Chimbote, “dividida a su vez en una mitad hanan (los médanos casi andinos poblados por los inmigrantes serranos) y una mitad urin (el puerto y la franja marítima dominada por los criollos, los extranjeros y las prostitutas)”. (Lienhard, 1992, 66 y 68). Esta dualidad originaria de la cosmovisión andina, ha sido analizada por Mercedes López Baralt desde el punto de vista de la complementariedad de contrarios a través de la categoría andina clave para la escritura de Arguedas: el *tinku*. (1998, 320-336).

Y Chimbote es el Perú. La construcción mítica de la ciudad costeña en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

EVA VALERO JUAN



La invasión del desierto costeño conlleva la miseria en su proceso de construcción y en su desarrollo posterior, enfocada por el escritor a través de imágenes de la segmentación espacial de la urbe que refleja la propia segregación de la sociedad que la habita:

En esa oscuridad están cinco barriadas, entre totorales, agua salada y viento; luego, nuevamente la oscuridad; después el Trapecio, el Casco Urbano, la Fundición y su barrio, los muelles y más oscuridad hacia los médanos y el mar. Digamos, treintamil personas en los campos iluminados que vemos desde aquí; el resto, unas... digamos treinta barriadas, doscientos mil, vive en la basura y bajo la luz de las estrellas (p. 115).

Sin embargo, este espacio no contempla tan sólo la tragedia de la marginalidad en la voz del escritor, quien también es capaz de observar en sus interiores la potencia de un pueblo en su lucha por la vida. En 1961 Arguedas escribió un artículo titulado «El Perú y las barriadas» (Lima, Expreso, 24 de octubre), en el que esa dimensión esperanzadora le permitió plantear, desde el interior del desgarramiento de la migración, un sesgo positivo al desplazamiento de la población:

En la peor barriada de Lima hay algo que no existe en la mayor parte de los pueblos y aldeas desde los cuales ha emigrado a Lima especialmente el campesino andino: la posibilidad de la emergencia, del ascenso, de la promoción. La organización social y política que se mantiene congelada en las provincias andinas, no sólo han sumido en una miseria espantosa al campesino, sino que esta miseria le ha quitado lo que constituía a veces una compensación suficiente a su dura vida: las fiestas, la recreación profunda que, según sus antiguas usanzas, estas fiestas constituían [...]. Hay una diferencia inexpresable entre vivir sin esperanza en el martirio y la fetidez, como en el infierno del Dante, y entre trasladarse a otro lugar en el que también hay ese mismo martirio, y aún más fetidez, pero donde la esperanza existe realmente (en Carmen María Pinilla, 2004, pp. 460-461).

Esta esperanza real sobre la que Arguedas reflexionaba en 1961, tiene también su plasmación en su última novela, cuando los habitantes de una barriada han logrado convertirla en un hábitat propio del que ya es posible enorgullecerse: «De nosotros, La Esperanza Baja, nadie va; urbanización ya somos. Ahí,

nada más los serranos más pobres están yendo» (p. 65).

Esta es sin duda la misma fuerza que Arguedas advertiría en ese espacio urbano marginal y plasmaría en *El zorro*. Fundamentalmente porque a pesar de la miseria que allí habita, su creación misma en forma de casas, calles, mercados, etc. parte del proceso de ruptura del dualismo histórico del Perú que Arguedas consideró impostergable y que fue motor de su propia vida. Basta añadir a los fragmentos ya citados, este recuerdo de su ex- mujer Celia Bustamante y de la hermana de ésta en el «Epílogo» de *El zorro*:

Y también con Celia y Alicia empezamos a quebrantar la muralla que cerraba Lima y la costa –la mente de los criollos todopoderosos, colonos de una mezcla bastante indefinible de España, Francia y los Estados Unidos y de los colonos de estos colonos– a la música en milenios creada y perfeccionada por quechuas, aymaras y mestizos. Ahora el Zorro de Arriba empuja y hace cantar y bailar, él mismo, o está empezando a hacer danzar el mundo, como lo hizo en la antigüedad la voz y la tinya de Huatayacuri, el héroe dios con traza de mendigo (p. 252).

De nuevo la referencia al protagonista y receptor antiguo del primer diálogo de los zorros, Huatayacuri, en *Dioses y hombres de Huarochirí*, establece el lazo a través del cual vemos que el mito utilizado en *El zorro* es actualizado y cobra sentido en un contexto determinado de lucha frente a la segregación social. Con el objetivo de horadar los cimientos de la ciudad con esa música andina, que no es sino la metáfora del proyecto profundamente cultural de José María Arguedas, el narrador de los Andes llegaba finalmente a la costa con sus zorros, para penetrarla como los ríos más profundos que mueren en el mar. Así, escuchamos su voz en el «Segundo diario»:

Según tú, los de «la lana», los «oriundos», los del mundo de arriba, que dicen los zorros –¿a qué habré metido a estos zorros tan difíciles en la novela?–, olemos pero no entendemos a «los del pelo»: la ciudad. Pero así y todo, «oriundo», y como ya se me acabó «la lana», me zambullo en tu corazón... (p. 83).

El arribo a la ciudad en su última novela y, finalmente, la zambullida en su corazón marítimo con su muerte, no podía producir sino ese relato que él nos transmite con el sacudi-



miento propio de un último encuentro, del adiós definitivo: el relato incierto, desigual, trunco, apenas esbozado, detenido, inconexo, impulsado –en definitiva– «por la progresión de la muerte» (p. 249). Pero en ese esbozo de novela el pensamiento mítico de Arguedas nos legó una de las más originales escrituras de la ciudad del siglo XX; originalidad que se cifra en el contraste entre la naturaleza fija del mito de los zorros (que, recordemos, producen la posibilidad del relato desde su primera aparición), frente a la imagen más intensa del cambio, que se descubre en la ciudad.

No deja de ser paradójico que Arguedas contribuyera al carácter fijo del mito de los zorros, en su paso de la oralidad a la escritura, desde el manuscrito quechua sin título recogido por el sacerdote cuzqueño Francisco de Ávila a fines del siglo XVI hasta la propia traducción al español por él realizada en 1966 con el título *Dioses y hombres de Huarochirí*. Es precisamente la reconstrucción que inmediatamente después (en el transcurso de apenas tres años), Arguedas realizaría de ese mito en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, trasladándolos al siglo XX para dar vida a un ámbito urbano mutante, el mecanismo que enfatiza y da pleno sentido a esa naturaleza urbana cambiante que, en realidad, es la del Perú en su integridad; un Perú nuevo en el que, para Arguedas, lo mítico prehispanico debía tener cabida y estar plenamente intregado.

La originalidad fue así hallada de nuevo por José María Arguedas en aquellas postreras páginas en las que nacía un nuevo escritor de la ciudad para morir en la página final. En la proeza de convertirse de zorro de arriba en zorro de abajo, agotó el último palpito de su doloroso corazón andino. Fue así *El zorro* el último trazo esbozado por Arguedas para desmenuzar el mundo, del que se despidió con su último gesto: «no escribir más».

## Bibliografía

- Arguedas, José María (1990 [1971]), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (coord.), Madrid, CSIC (Colección Archivos, 14).
- Arguedas, José María (1982 [1964]), *Todas las sangres*, Madrid, Alianza, 1982.
- Arguedas, José María (1004 [1962]), «Himno canción en quechua: «A nuestro padre creador Túpac Amaru», en Carmen María Pinilla (ed.), *José María Arguedas. ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 462-471.
- Arguedas, José María (1975), *Dioses y hombres de Huarochirí*, México, Siglo XXI.
- Arguedas, José María (24 de octubre de 1961), «El Perú y las barriadas», *Expreso*, Lima.
- Kristal, Efraín (1er semestre de 1988), «Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIV: 27, Lima, pp. 57-74.
- Lienhard, Martin (1981), *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Latinoamericana Editores.
- Lienhard, Martin (1990), «La ‘andinización’ del vanguardismo urbano», en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (coord.), Madrid, CSIC. (Colección Archivos, 14), pp. 321-332.
- Lienhard, Martin (1992) «El zorro de arriba y el zorro de abajo: resurgencia de un sistema literario alternativo» en José Carlos Rovira (coord.), *José María Arguedas. Indigenismo y mestizaje cultural como crisis contemporánea hispanoamericana*. *Anthropos*, nº. 128, enero 1992, pp. 65-68.
- López Baralt, Mercedes (1998), «Wakcha, pachakuti y tinku: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas», en John V. Murra y Mercedes López Baralt (eds.), *Las cartas de Arguedas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 297-330.
- Rouillón, José Luis (1990), «Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas», en Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (coord.), Madrid, CSIC (Colección Archivos, 14), pp. 341-357.
- Zavaleta, Carlos Eduardo (1975), «Narradores peruanos: la generación del 50. Un testimonio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 302, pp. 454-463.

Fecha de recepción: 02/02/2012

Fecha de aceptación: 22/10/2012