LITERATURA Y SUICIDIO: EL CASO ARGUEDAS

(*El zorro de arriba y el zorro de abajo*) *

El zorro de arriba y el zorro de abajo, la última novela que escribió José María Arguedas, y que se publicó póstumamente, es un libro sin acabar, confuso y deshilvanado, al que convienen las expresiones que el propio autor le dedicó: «entrecortado y quejoso», «lisiado y desigual». Si uno practica en él ese laborioso homicidio que llaman análisis textual, encuentra en su arquitectura y en su estilo abundantes imperfecciones. Pero un análisis de la sola forma literaria soslayaría lo esencial, pues esta novela, pese a sus deficiencias, y, curiosamente, en parte debido a ellas, se lee con la intranquilidad que provocan las ficciones más logradas. Uno sale de sus páginas con la impresión de haber compartido una experiencia límite, uno de esos descensos al abismo que ha sido privilegio de la literatura en sus mejores momentos: recrear y transmitir. Tenemos en este libro un ejemplo de obra literaria que sería injustificado llamar agradable, en verdad incómoda y hasta exasperante a ratos por sus trampas sentimentales, que es, al mismo tiempo, un texto importante. Porque ilumina con luz cruda el conjunto de la obra de José María Arguedas y su caso de escritor. Porque nos instruye de manera sutil sobre la mentira que es la verdad de la literatura y su compleja dialéctica con la verdad histórica que sólo puede representar contradiciendo, y, en último término, porque *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es, a su modo, una dramática reflexión sobre los sufrimientos del Perú, que son muy semejantes a los de otros países pobres y atrasados del mundo.

LOS ZORROS MÍTICOS

Los zorros del misterioso título no son animales de carne y hueso, sino personajes míticos, extraídos de una colección de leyendas indíge-

---

* Conferencia pronunciada en el Memorial José Licho-López de la Universidad de Harvard, U.S.A.

nas que recogió, en quechua, a fines del siglo xvi o comienzos del xvii, en la provincia andina de Huarochirí, su párroco, el destructor de idolatrías don Francisco de Avila, y que Arguedas había traducido al castellano y editado¹. Según la leyenda, estos zorros se encontraron en un tiempo fabuloso, en el cerro Latauzaco, de Huarochirí, junto al cuerpo dormido del hijo del dios Pariacaca, llamado Huatyacuri. El mundo estaba dividido en dos regiones, de la que procedía cada zorro: la tierra cálida del litoral, donde no llueve, la de «abajo», y la de las montañas y abismos de la altura, la de «arriba». Es decir, la costa y la sierra, las dos regiones que han sido, sucesivamente, centro hegemónico de la historia peruana: la última antes de la llegada de los españoles y la primera a partir de entonces. Los zorros de la leyenda, representantes de ambos mundos, aunque intervienen en los sucesos míticos, dando consejo e información a Huatyacuri, son, en verdad, dos observadores discretos y algo burlones de lo que ocurre. Esta parece haber sido la idea con que Arguedas sacó a ambos personajes de su remota querencia mitológica y los instaló en su libro. Es posible, incluso, que estos símbolos animados de la costa y la sierra, dos mundos entre los que la personalidad de Arguedas vivió tirante, le dieron la idea inicial de la novela: fraguar un nuevo encuentro del zorro de arriba y el de abajo, cientos de años después del primero, en el Perú de los años sesenta, cuya economía se veía convulsionada por la harina de pescado —fenómeno de consecuencias tan turbulentas como los desafíos entre los dioses de Huarochirí—, en lo alto de un cerro de arena a cuyos pies dormía, como el hijo de Pariacaca la vez anterior, la ciudad de Chimbote, cifra y símbolo de esa riqueza marina y del frenesí industrial que generó, y microcosmos de los cambios sociales y culturales que trajo consigo para el Perú.

Los dos zorros debían haber sido los narradores de la historia, cicerones que guiarían al lector por la turbia atmósfera de esa sociedad en efervescencia, y también —como sus modelos— disimulados protagonistas que, de cuando en cuando, se entremeterían en los sucesos para comentarlos y orientarlos. Pero aunque ésta fue la intención, según consta en el *¿Ultimo diario?*, no quedó materializada, apenas esbozada. Los zorros figuran sólo en dos ocasiones con apariencia y nombre propios —al final del *Primer diario* y del capítulo I—; luego comparece otras dos veces el zorro de arriba camuflado en un estrafulario hippy inca llamado Don Diego, que visita una fábrica y una residencia de curas

---

¹ *Dioses y hombres de Huarochirí*. Narración quechua recogida por Francisco de Avila (¿1598?). Edición bilingüe. Traducción castellana de José María Arguedas. Estudio biobibliográfico de Pierre Duviols (Lima: Perú, 1966).

norteamericanos. Asimismo cabe la sospecha de que el zorro de abajo esté metamorfoseado —tenuemente— en Don Ángel Rincón Jaramillo, jefe de planta de la fábrica Nautilus Fishing, con quien conversa Don Diego, pero ello no está claro: es una de las incertidumbres del libro.

Esta dimensión mítica no ha llegado a cuajar. Los zorros no son, en realidad, los narradores, y sus cortas intervenciones no dejan huella en el mundo novelesco —sólo lo colorean con una nota insólita— ni lo entroncan, de manera efectiva, con la mitología prehispánica. Pero es preciso tenerlos en cuenta, y, también, lo que pretendió hacer Arguedas con ellos. Esos zorros representan una de las mitades del Perú: su prehistoria y su infancia histórica, la lengua y la cultura, que con la conquista española se verían convertidas, como él dijo, en las de una nación cercada. Representan, también, un pasado mítico que entró en agonía debido al cambio de norte del país, pues perdió las raíces que lo obligaban a las almas y mentes de la población y fue diluyéndose, hasta pasar a vivir la vida frágil de la erudición y el archivo. La extinción de ese pasado quechua —que en él seguía ardiendo— era algo a lo que Arguedas nunca se resignó, y su obra es un esfuerzo, no del todo consciente y a menudo contradicho por gestos y declaraciones públicas, para resucitar y actualizar ese arcaísmo en una utopía literaria. Presentir que ella era utópica —incapaz de realizarse— es una de las angustias que hostigó a Arguedas a lo largo de su vida y un factor que debe ser tomado en cuenta para entender la crisis que desembocó en su suicidio.

SUICIDIO Y CREACIÓN

Porque *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es la novela de un suicida. Ambas cosas —el libro y la autodestrucción del autor— están íntimamente ligadas. No es casual que el texto se abra con la revelación que hace Arguedas de un primer intento de suicidio, dos años atrás, y se cierre con disposiciones sobre su manuscrito, su velatorio y su entierro para cuando, por mano propia, se «vaya bien de entre los vivos». Cosa que hizo, en efecto, disparándose dos tiros en la cabeza, en un aula de la Universidad donde enseñaba, el 28 de noviembre de 1968, instantes después de haber escrito las últimas líneas del libro. En los dieciocho meses y dieciocho días que dura la redacción de la novela —iniciada en Santiago de Chile el 10 de mayo del año anterior—, la decisión de suicidarse ronda a Arguedas, tiene repliegues y reapariciones, y, a todas luces, carcome su vida mental, distrae su pluma y le dicta parte de lo que escribe. La elección de la muerte, las razones o pretextos para ello,

las confidencias que le inspira el sentirse al borde de la tumba —recuerdos de infancia, simpatías y aversiones literarias, ambiciones, frustraciones, padecimientos, amores, la soterrada voluntad de acuñar una imagen para la posteridad— constituyen la materia explícita de los cuatro Diarios y del Epílogo autobiográficos —escritos en primera persona, con nombre y apellido propios—, que son una de las caras de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Pero el sentimiento del fin inminente impregna también los capítulos de ficción (narrados por un narrador omnisciente). No hay duda que el clima de acabamiento, de podredumbre moral y material, de desvarío, de disolución lingüística que domina esos episodios expresa también —acaso con más fidelidad que los capítulos confesionales— la tortura psíquica, los vaivenes de depresión y de fugaz entusiasmo en que se debatió Arguedas en esos dieciocho meses, cuando ya había tomado la decisión de que la vida no merecía ser vivida.

Este es uno de los aspectos interesantes del libro. Todo novelista reconstruye el mundo a su imagen y semejanza, deshace el mundo real y lo rehace modificado en función de sus rencores y sueños. Esa subjetividad —secreta para los demás y a menudo para él mismo— cobra, en el proceso creativo, soberanía objetiva, se materializa gracias a las palabras. Así, la realidad verbal que es la novela no refleja una realidad vívida pre-existente —no es el famoso espejo stendhaliano—, sino, más bien, la niega, enfrentándole un mundo que, aunque tenga semblante filial, está en verdad amasado con la insatisfacción que la vida real causa en quien escribe. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* esta recomposición de la realidad —su negación—, a partir de la subjetividad del novelista, es flagrante. Arguedas vivía un infierno interior: su novela pintará un mundo infernal.

Antes de bajar a este infierno vale la pena analizar la relación que tiene el suicidio de Arguedas con el valor del libro. Está muy difundida la tesis de que la significación de un texto literario es competencia exclusiva de las palabras que lo componen, y que resulta ingenuo, malicioso —en todo caso anticientífico— buscarla fuera de él, por ejemplo, en las intenciones o conductas de quien lo escribió. Sin embargo, un libro como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es incompatible con la teoría de que la crítica debe prescindir del autor. En este caso, la vida y, sobre todo, la muerte del autor son esenciales para apreciar cabalmente la novela. Sin ese disparo que hizo volar la cabeza de Arguedas —al lado del manuscrito recién acabado—, el libro sería algo distinto, pues esa muerte por mano propia dio seriedad y dramatismo a lo que dicen (a lo que inventan) sus páginas. Sin ese cadáver que vino a ofrecerse como prenda de sinceridad, la desazón, prédicas y últimas vo-

luntades del narrador serían desplantes, fanfarronería, un juego no demasiado entretenido por la hechura desmañada de muchas páginas. El cadáver del autor llena retroactivamente los blancos de la historia, da razón a la sinrazón y orden al caos que amenazan frustrar a la novela, y, en modo indiscutible, convierte a esa ficción —pues lo es, también— en un documento de sobrecogedora humanidad. De otro lado, no hay duda de que ese cadáver inflige un chantaje al lector: lo obliga a reconsiderar juicios que el texto solo hubiera merecido, a conmoverse con frases que, sin su sangrante despojo, lo hubieran dejado indiferente. Es una de sus trampas sentimentales. En este caso, prescindir de la biografía del autor, emprender un análisis exclusivamente formal, condenarían al crítico a la incomprensión de lo que la novela ofrece a sus lectores.

Pero cuidado con deducir que el interés de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es sólo psicológico, que se trata apenas de un documento clínico para estudiar la personalidad del suicida. Se trata, en verdad, de una obra literaria —por su ambición y su forma, por el modo como se acerca y aleja de la realidad—, e, incluso, de vanguardia. Ella se sitúa, de todo derecho, dentro de aquella tendencia cuyas obras han sido concebidas a la manera de una inmolación por sus autores, quienes se vertieron en ellas desnudando ante los demás sus pasiones y miserias, haciendo en esos libros el sacrificio de su intimidad. Michel Leiris comparó a esta literatura con la tauromaquia, por el riesgo extremo que implicaba para el autor, quien, en el acto de escribir, como el diestro toreando, se jugaba entero y se convertía en «resonador de los grandes temas de lo trágico humano»². Es una de las peculiaridades de esta novela, que ella colocara, al final de su vida, a un autor más bien tradicional, desinteresado de la literatura contemporánea —es dudoso que Arguedas conociera siquiera de oídas la teoría de Leiris sobre *La literatura considerada como una tauromaquia*—, en el centro mismo de la modernidad literaria e hiciera de él un autor en cierto modo «maldito». Y que esto suceda gracias a un libro en el que Arguedas trata de ganar la simpatía de sus lectores reivindicando su origen humilde y provinciano, de hombre que —ay, la eterna tontería— ha aprendido lo que sabe en la vida y no en los libros.

---

² El ensayo de Leiris *De la littérature considérée comme une tauromachie* apareció en 1946 como prólogo a una reedición de su libro autobiográfico *L'âge d'homme* (Paris: Éditions Gallimard, sin fecha).

ESTRUCTURA DUALISTA

Arguedas no fue un novelista preocupado por la técnica de la novela, que experimentara modos nuevos de relatar. En toda su vida de escritor el único problema *teórico* que se planteó fue el de cómo hacer hablar, en las narraciones que escribía en castellano, a los personajes indios que, en la vida real, hablaban y pensaban en quechua³. El dio a este problema —central en la historia del indigenismo literario—, en sus mejores libros, soluciones más eficaces que otros escritores «indigenistas», dotando a sus creaturas de lenguajes figurados que, a la vez que los distanciaban de un hispanohablante, eran lo bastante persuasivos para que el lector no los sintiera irreales. Esto no ocurre en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, uno de cuyos fracasos, como veremos, está en la jerga o jerigonza —a duras penas puede hablarse de lengua— en que se expresan los personajes. Pero lo cierto es que, fuera de este problema, en los otros que debe encarar un novelista, Arguedas fue sobre todo un intuitivo, que construyó sus ficciones de acuerdo a un modelo simple y convencional.

El zorro de arriba y el zorro de abajo significa una ruptura con estos precedentes. Lo que iba a ser una novela sobre Chimbote y la harina de pescado resultó siendo esto y, simultáneamente, una novela sobre el autor de esta ficción y los tormentos que padecía mientras iba escribiéndola. Ambos temas no llegan a confundirse anecdóticamente, pero sí se condicionan. Hay un sistema de vasos comunicantes, a ratos, entre los capítulos confesionales y los de ficción, y es evidente que ello ocurre sin que Arguedas lo planeara así y, tal vez, sin que lo notara. Por ejemplo, a medida que su nerviosismo se acentúa, la historia va también crispándose y alcanza mayor atolondramiento. Y, asimismo, la manera de hablar de sintaxis y fonética esotéricas de los personajes, en el *¿Ultimo diario?* parece contagiar al autor, quien, en este episodio, se expresa por momentos de manera parecida. Esta estructura dualista y los canjes por ósmosis que realizan las dos realidades de la novela recuerdan *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, historia de un hombre que imagina una historia cuyos personajes y peripecias pasan luego a prolongar la primera. La diferencia está en que en *La vida breve* ambas realidades —la del novelista y la de sus personajes— son ficticias, en tanto que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, una de ellas se presenta como estricta verdad.

³ En «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», ensayo aparecido en *Mar del Sur* (Lima, núm. 9, enero-febrero 1950), pp. 66-72.

LOS DIARIOS: LA INTROVERSIÓN LOCUAZ

La literatura confesional no es muy frecuente en España ni en América Latina. Ello es tanto más sorprendente cuanto que esta falta de memorias, diarios, testimonios que muestren la intimidad de un escritor o de un hombre público parece contradecir una propensión nacional: españoles y latinoamericanos (los primeros nos ganan) solemos compartir nuestros secretos, sin dificultad, con el primer venido. Pero, en cambio, ha habido tradicionalmente una reticencia a estampar por escrito lo privado, a desnudarse en un libro con la crudeza de un Rousseau, un Gide, un Henry Miller. Si uno piensa en lo discreto que es Pío Baroja en su caudalosa autobiografía, o en las precauciones semánticas y ortográficas que tomó Moratín para contrarrestar las audacias que se atrevió a consignar en su *Diario*, advierte lo escaso y timorato que es el género en España, a diferencia de lo que sucede en Inglaterra o en Francia, países de gentes reacias a la confidencia, en los que, paradójicamente, hay una riquísima literatura confesional. En el caso de la literatura peruana la discreción se acentúa. Los libros de memorias son contados, y los que existen —como los de Ricardo Palma o Chocano— son muy parcos y ocultan por principio todo lo que pueda ser considerado escandaloso. Esto es, sin duda, consecuencia del carácter represivo y autorrepresivo de nuestra cultura, en su doble vertiente hispánica e india. En el caso peruano, la inhibición a tocar temas privados —la familia, el sexo, la situación económica, las creencias— de manera pública, la preferencia por la manera indirecta o ritualizada en fórmulas cuya función es hacer inaprensible para el interlocutor la intimidad del oyente, deben también mucho, sin duda, a nuestra estirpe india. La civilización inca, que fue capaz del prodigio de dar de comer a todos sus habitantes y que alcanzó admirables niveles de organización y de realización material, fue despersonalizadora, destructora del libre albedrío y de la vida privada. Su perfección social fue la de la colmena o el hormiguero. La intimidad individual aparece poco, en forma explícita, en nuestra literatura porque sobre nosotros pesa la tradición de una cultura que en buena parte consiguió deshacer al individuo en la colectividad.

Esta tradición pesaba con más fuerza sobre Arguedas que sobre la mayoría de los escritores peruanos. El había vivido de niño entre los indios, hablando en su lengua y gozando o padeciendo como uno de ellos. La reserva del hombre de la sierra, que parece, cuando habla, a la defensiva, recluso detrás de una cortesía que hace de escudo, no lo abandonó nunca, y aunque, entre gentes de confianza, podía mostrarse

alegre y locuaz, la impresión que daba era la de un hombre tímido, algo apocado, de maneras finas pero extremadamente huraño. Por eso quizá nada llame tanto la atención en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* como la desenvoltura con que el autor habla de sí mismo y de los demás, opina sobre las cosas y escarba en su intimidad. Hay, incluso, un afán exhibicionista, por ejemplo, en el uso de la palabrota, que desconcierta por tratarse de él. «Creo que de puro enfermo del ánimo estoy hablando con 'audacia'», escribe. En todo caso, lo cierto es que se trata de algo nuevo, pues aunque, como todo novelista, se sirvió de sus experiencias para sus ficciones, lo hizo antes tratando de borrar las pistas, transfiriendo sus recuerdos y obsesiones a los personajes.

En estos diarios no hay estratagema alguna: el personaje es él. ¿Es cierto que la «audacia» provenga de su estado de ánimo? Ambas cosas tienen relación, desde luego. Arguedas escribe tres de los cuatro diarios y el epílogo en Santiago, al mismo tiempo que era tratado por una psicoanalista chilena, la doctora Lola Hoffmann. Este tratamiento, que en un principio parece haberle sido útil, fue a la postre insuficiente para sacarlo de la crisis; pero no es arbitrario pensar que el contacto con el análisis, aunque no fuera largo, debió de ser una incitación al esfuerzo de sinceridad de estos diarios. En algún momento dice en ellos que si logra escribir superará su crisis —se oye a través de esta voz la del médico— y en otro, que escribiendo este relato lucha contra la muerte. Esto último suena con acento hondamente sincero. En este libro, por las circunstancias en que lo escribió, comprobó Arguedas una de las verdades del arte y la literatura: que nacen de la ambición de rescatar a los hombres de su condición perecedera, a través de obras capaces de sortear ese irremisible destino de extinción que es el suyo.

Pero sería erróneo atribuir el carácter confesional de estos diarios sólo a los consejos de un psicoanalista o a la crisis que vivió Arguedas. Lo cierto es que en todo novelista hay emboscado un exhibicionista: ambas cosas riman. Toda novela ha sido siempre, de algún modo, un *strip-tease*. Arguedas no fue una excepción. Su obra —lo más logrado de ella— está alimentada por ciertos demonios de infancia que lo acosaron «encarnizadamente» —el adverbio es suyo— y que aparecen una y otra vez en sus cuentos y novelas. Todos ellos son convocados también aquí, y por eso se trata de un libro clave para identificar el núcleo básico de experiencias que sustentan su obra e inciden en su crisis personal.

LAS OPCIONES ALÉRGICAS

¿Qué crisis es ésta? Ella es importantísima y, a la vez, se escurre entre los dedos del lector. Según el *Primer diario*, Arguedas contrajo en la infancia una «dolencia psíquica» que hizo crisis en mayo de 1944 (tenía treinta y tres años) y lo dejó casi cinco años «neutralizado» para escribir. Habría salido de ella, en parte, gracias a una alegre prostituta, una «zamba gorda» que le devolvió el amor a la vida. Pero intelectualmente, dice, nunca se recobró del todo. No recuperó jamás «la capacidad plena para la lectura» y en todos estos años ha leído poco. En abril de 1966 intentó suicidarse porque se sintió convertido en un «enfermo inepto, en un testigo lamentable de los acontecimientos». Ahora está de nuevo en el umbral del suicidio, pues se siente «incapaz de luchar bien, de trabajar bien». Repite esto varias veces: no puede tolerar la idea de seguir viviendo si no está en condiciones de ser un participante. «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, hace cuarenta y tres años, o nada.» «No soporto vivir sin pelear, sin hacer algo para dar a los otros lo que uno aprendió a hacer y hacer algo para debilitar a los perversos y egoístas que han convertido a millones de cristianos en condicionados buyes de trabajo.»

Se diría que quien habla es un militante en crisis porque sus fuerzas no le permiten continuar una acción radical a la que ha estado entregado toda su vida. Pero no es cierto. Arguedas no tuvo militancia política. De joven permaneció preso cerca de un año, por haber ayudado a otros estudiantes a zambullir en una pila de la Universidad a un general fascista italiano, y perdió un trabajo por haber integrado un comité a favor de la República española. Pero eso ocurrió a fines de los años treinta, y desde esa época fue cuidadoso, e incluso medroso, en sus pronunciamientos políticos. Que emocionalmente estuvo siempre del lado de las víctimas y que toda su obra rezuma horror a la injusticia, es indiscutible. Pero siempre fue hostil a tomar parte en acciones políticas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, sin embargo, abunda en insinuaciones orientadas a perfilar la imagen de un revolucionario. No discuto que su entusiasmo por la Revolución cubana —había estado en Cuba en enero y febrero de 1968—, subrayado en el libro, sea sincero y que, al escribir-

las, sintiera como auténticas las frases que he citado. Pero, objetivamente, no lo eran: estaban allí para esculpir una imagen con la que él quería pasar a la posteridad.

Su crisis no era la de un hombre de acción que prefiere morir antes que ser mero testigo de la lucha por la revolución, pues no fue otra cosa toda su vida. Hay aquí algo que conviene esclarecer para que el mensaje profundo del libro no se pierda. Dije antes que en Arguedas, como en el Perú, había alguien desgarrado entre los dos mundos que representan los zorros: la costa y la sierra, lo indio y lo español. Pero este dualismo ocultaba otro, más secreto e inconciliable. El de un hombre aferrado a cierta antigüedad, a un mundo campesino, impregnado de ritos, cantos y costumbres tradicionales, que había conseguido, pese a la injusticia, hacer sobrevivir el pasado prehistórico, mundo arcaico que él conoció de niño, que estudió como folklorista y etnólogo, y que, como escritor, idealizó y reinventó. Y, de otro lado, el de un intelectual convencido de que la lucha por la justicia y la modernidad era necesaria y que adoptaría —él escribe este libro en 1968, en pleno apogeo de las ilusiones que Cuba prendió en los intelectuales de todo el continente— la forma de una revolución marxista. Arguedas presintió siempre que ambas adhesiones eran incompatibles.

Su primera novela, *Yawar Fiesta*, lo había mostrado, enfrentando la corrida de toros india —el Yawarpunchay— a los jóvenes ideólogos, discípulos de Mariátegui, que quieren destruir esa fiesta sangrienta en nombre del progreso. El lector es aleccionado: al actuar de ese modo, esos jóvenes, sin saberlo, se conducen como enemigos del indio, pues, creyendo salvarlo de la barbarie, en realidad pueden acabar con su cultura, sus costumbres, su espíritu. Esas costumbres, ese espíritu, la misma lengua del indio desaparecerían con la modernidad. Para el Arguedas aferrado a la «utopía arcaica» era atroz e inaceptable «que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir, que se aculture»⁴. Que para vivir, al fin, una vida digna, el indio tuviera que ser despojado de aquello que lo definía y distinguía, algo que había conseguido preservar a lo largo de siglos, pese a la explotación, era, para el Arguedas que aprendió a hablar en quechua, para el gran conocedor de la música y el folklore andino, algo así como consumir el crimen iniciado por la conquista. Pero, al mismo tiempo, el Arguedas avecindado en Lima, intelectual de

---

⁴ «No soy un aculturado...». Palabras de José María Arguedas en el acto de entrega del premio Inca Garcilaso de la Vega, en octubre de 1968, reproducidas como colofón de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

ideas sociales avanzadas, comprendía que no había escapatoria: la justicia significaría modernización, y ella hispanización y occidentalización del indio, aun cuando este proceso se hiciera mediante el socialismo. Este dilema no pudo resolverlo porque, simplemente, no tenía solución.

Arguedas no aceptó nunca en su fuero interno que el precio del progreso fuera la muerte de lo indio, la sustitución de su sociedad rural y arcaica, transida de tradiciones quechuas, por una sociedad industrial y urbana occidentalizada. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es, en sus capítulos de ficción, un truculento alegato en contra de la conversión de aquella sociedad en esta última, la presentación del progreso industrial como un Moloch que se nutre del indio de la sierra así como las máquinas de las fábricas de las anchovetas del mar. Pero, al mismo tiempo, los diarios quieren evitar malentendidos. Arguedas no es un partidario del *statu quo*, no defiende el orden social económico que ha convertido al indio en siervo. Al hombre sensible que era debía de espantarle la idea de que su íntima adhesión al arcaísmo quechua pudiera de algún modo interpretarse como un rechazo de la justicia. Esa imagen del militante radical que ofrenda su vida por la revolución socialista, de los diarios, tiene por objeto dejar claramente sentado de qué lado se halló Arguedas en la lucha social. La dualidad en que se debatió toda su vida está aquí fragmentada en dos estilos, en dos asuntos, en dos narradores, en dos actitudes frente a la historia, en una misma novela. Por eso, pese a ser incompleto y defectuoso, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es tal vez el libro en el que Arguedas se volcó más verídicamente.

Ahora bien, lo cierto es que la idea de revolución que se desprende de su obra difícilmente puede ser llamada marxista e, incluso, socialista. Su ideal es arcádico, hostil al desarrollo industrial, antiurbano, pasadista. Con todas las injusticias y crueldades de que pueda ser víctima en sus comunidades de las alturas andinas, el indio está allí mejor que en Chimbote. Esa podría ser la moraleja del libro. Desde luego que en los Andes la vida puede ser horrible, como lo atestigua Esteban de la Cruz, ex minero de la mina de Cocalón, donde los trabajadores morían como moscas con los pulmones asfixiados por el polvo de carbón. Pero allá arriba al menos morían con la mínima dignidad de ser ellos hasta el último instante: en los dominios del zorro de abajo mueren envilecidos en su ser, despojados de su esencia, convertidos en desechos espirituales a la vez que físicos, robados de su lengua e historia.

RECUESTO VITAL

Los diarios evocan hechos centrales de la vida de Arguedas, temas sobre los que volvió una y otra vez, heridas que nunca se cerraron o que se reabrían periódicamente y que son como refracciones, en un individuo, de grandes traumas de la sociedad peruana.

Había nacido en 1911, en Andahuaylas. Su padre era un abogado cuzqueño. Su madre murió poco después de que él cumpliera tres años. El padre se volvió a casar con una viuda de San Juan de Lucanas, que tenía tres hijos, uno de ellos varón. El padre era juez en Puquio y Arguedas permanecía la mayor parte del tiempo con la madrastra, en San Juan de Lucanas, donde el abogado venía de visita. La madrastra —en el recuerdo de Arguedas— fue cruel con él. Lo hacía dormir en la cocina, con los sirvientes, y lo trataba como a uno de ellos. El hermanastro Pablo, trece años mayor, lo sometía a toda clase de maltratos. Estos sufrimientos marcaron su personalidad. En el *Primer diario* recuerda que el hermanastro lo humilló arrojándole a la cara un plato de comida, una manera de hacerle saber que en esa casa era un intruso. El niño fue a ocultarse a un maizal e imploró a la Virgen que le quitara la vida: fue la primera vez que quiso morir. El hermanastro lo obligó también a presenciar sus orgías: la presencia del involuntario *voyeur* debía aumentar el placer del joven «gamonalcito». Lo llevaba a casa de una tía, a la que poseía muy cerca de los hijos dormidos. La señora, asustada, rezaba oraciones en quechua mientras hacía el amor. Estos episodios —materia de un relato de Arguedas— son mencionados de manera algo críptica en los diarios, donde se habla del «rezo de las señoras aprotitutas mientras el hombre las fuerza delante de un niño para que la fornicación sea más endemoniada y eche una salpicadura de muerte a los ojos del muchacho». Se trata de algo fundamental en su vida. Descubrir el sexo de este modo, obligado por un verdugo al que debía odiar y que entendía el sexo como violencia y humillación infligidas a la mujer, es algo que Arguedas recordó siempre y que precipitó en gran medida su visión del sexo: quehacer ruin, que torna al hombre un animal asqueroso.

Este es un buen ejemplo de cómo un novelista reconstruye el mundo a partir de sus «demonios». En las novelas del hombre que descubrió el sexo como algo horrible el sexo será siempre una manifestación de crueldad y locura, no algo placentero y enriquecedor. Y estará a menudo mezclado con la religión. Pero en ninguno de los libros anteriores es tan apocalíptica la vida del sexo como en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que podría compararse con esos manuales medievales sobre los

tormentos de la lujuria. La descripción del prostíbulo de Chimbote, el mejor episodio de la novela, es de un tremebundismo celinesco, con su relajación vertiginosa y su curso de seres pintorescos y atroces hundidos en un infierno venal donde nadie goza y todos se destruyen. La podredumbre alcanza el clímax en el personaje del Mudo Chueca, homosexual incestuoso a quien, al parecer, su madre, una prostituta apodada la Muda, hace que sodomice a sus clientes mientras se acuestan con ella. La visión aterrada del sexo en Arguedas se debe en buena parte, sin duda, a esas escenas sádicas y exhibicionistas que le infligió de niño el hermanastro.

Ahora bien: todo lo que nos asusta de algún modo nos atrae; el horror puede ser un poderoso hechizo. Y no hay duda de que las formas tortuosas del sexo atraían invenciblemente a Arguedas, como las llamas del infierno a los predicadores que dedican su vida a combatirlos. Basta recordar los episodios sexuales de sus novelas anteriores: la opa violada por los alumnos de *Los ríos profundos*, la abyección de los reclusos homosexuales y estupradores de *El sexto*, la rijosidad y religiosidad mezcladas de Don Bruno en *Todas las sangres*.

En el recuento vital de los diarios aparece don Felipe Maywa, el comunero ídolo de su infancia que cruza toda su obra, y es mencionada, desde luego, su niñez en San Juan de Lucanas y en la hacienda Viseca (a ocho kilómetros de allí), de donde era don Felipe y donde Arguedas vivió entre los nueve y los once años. En estos primeros once años se halló inmerso en una realidad quechua: en la lengua, en la manera de sentir el mundo, de convertirlo en mito y música, de los indios. Esta experiencia lo enorgullecía: lo más rico de su obra se había nutrido primigeniamente de esa vena. Pero él había sido un niño «indio» en razón de la desgracia: la muerte de su madre, la crueldad de su madrastra y su hermanastro. Y esa infancia le producía también, por tanto, amargura y rencor. De ella provenía su incapacidad para adaptarse a la vida, sobre todo a la de la ciudad, al Perú de la costa. Esta incapacidad no era producto solamente de una solidaridad afectiva con el mundo de su infancia —el de los sufridos y desposeídos—. Era, también, resultado de las discriminaciones, burlas, desprecios de que estuvieron siempre rodeados lo indio y lo serrano en el Perú costeño y occidentalizado donde pasó su vida adulta, y que asimismo lo afectaron a él. La extrema susceptibilidad del mundo que creó en sus ficciones, en las que los personajes —sobre todo aquellos en los que se volcó más, como el Ernesto de *Agua* y de *Los ríos profundos* o el Gabriel de *El sexto*— parecen una llaga viva, es también, sin duda, legado de su infancia, que, aunque tuvo ratos de felicidad y ternura —quizá más en el recuerdo que cuando la vivía—,

debió de ser de un desamparo terrible: «¿... cómo no ha de ser distinto quien jugó en su infancia formando cordones ondulantes y a veces rectos de liendres sacadas de su cabeza para irlas, después, aplastando con las uñas y entreteniéndose, de veras y a gusto, con el ruidito que producían al ser reventados...?» «¿Cómo no ha de ser diferente el hombre que comenzó su educación formal y regular en un idioma que no amaba, que casi lo enfurecía, y a los catorce años, edad en que muchos niños han terminado o están por concluir esa escuela?»

EL PROVINCIANISMO Y LA CULTURA

En estas preguntas se advierte un acento dolido, un retintín rencoroso. Su condición de 'provinciano' le causaba sentimientos ambiguos. De un lado, había hecho de él un caso privilegiado en la literatura peruana, por el conocimiento que le dio de la sierra y del indio. Por otro, la sentía como una limitación, una barrera que lo había detenido intelectualmente. Un curioso complejo de inferioridad literario acosó a Arguedas y explica actitudes que, a simple vista, sorprendían viniendo de un hombre que había escrito cuentos y novelas de la calidad de los suyos. Por ejemplo, la irritación que le producía cualquier debate sobre los problemas técnicos de la novela y hasta la mención de aspectos teóricos de la literatura. Era éste un terreno en el que se sentía inseguro y que, por eso, rechazaba y hasta negaba que existiera. Es ilustrativa al respecto su discusión con Sebastián Salazar Bondy, en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, de Arequipa, en que vemos a Arguedas protestar airado porque se hablara de la novela como de una «realidad verbal» o se dijera que de algún modo toda ficción constituye una «mentira»⁵. Este sentimiento aparece con nitidez en los diarios, donde Arguedas habla de sus simpatías y fobias literarias y expone sus ideas y prejuicios sobre la profesionalidad, el exilio y la europeización del escritor latinoamericano con libertad de palabra y chispazos de humor.

Era cierto que tenía limitaciones en su formación literaria. Conocía mal la literatura moderna y experimental, y esto, pese a su brillante intuición, suele reflejarse en las estructuras de sus ficciones. Lo que no es cierto es que su infancia rural y su instrucción tardía fueran la causa de que no entendiera bien a Joyce o a Lezama Lima —a quien llama,

---

⁵ Véase *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969), pp. 137-148.

con gracia, «injerto de picaflor con hipopótamo»— o de que lo disgustaran los *Cantos de Maldoror*. La razón de los blancos literarios de su formación era otra. El esfuerzo intelectual de Arguedas se concentró en la etnología, la historia, la antropología, el folklore, más que en la literatura. En aquellas disciplinas alcanzó un alto nivel de información, de modo que estaba lejos de ser hombre de poca cultura. Dicho sea de paso, sus numerosos trabajos etnológicos y sus recopilaciones folklóricas no son sólo de valor científico y gratos de leer por la buena prosa y la sensibilidad artística que luce en ellos, sino que se despliegan con un horizonte de visión que no es nada «provinciano». Arguedas estaba al tanto de teorías y corrientes modernas del pensamiento etnológico y antropológico y se movía en ese dominio con seguridad. Pero esto no ocurría en el campo de la literatura, que, aun cuando fuera su primer amor, no fue su dedicación primordial. Por eso, en este campo, se sentía —absurdamente— algo así como un novato, y solía estar a la defensiva. Su desconfianza y susceptibilidad se manifestaron, por ejemplo, en su polémica con Julio Cortázar⁶, en la que, como en su cambio de opiniones con Salazar Bondy, defendió tesis dudosas: diferenciar por su origen rural o urbano a los escritores o, lo que es peor, si se nutren de los libros o de la vida. Más que convicciones meditadas, estas opiniones expresan un sentimiento de inseguridad y de postergación.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, él se manifiesta, de manera patética, en ese afán de citar a las gentes que quería o temía en los términos más elogiosos, como tratando de arrancarles su cariño y su respeto. Para provocar su piedad, quien era la discreción personificada exhibe sus miserias físicas e intelectuales, la tortura del insomnio, los dolores en la nuca, su agotamiento, su miedo a la mujer, su incompreensión de las ciudades, sus desdichas en el país «de sapos y halcones» donde ha vivido. En el contexto de la desesperada voluntad de reconocimiento que alienta en estas páginas hay que situar, también, el hecho de que en los diarios se inventara una imagen revolucionaria y estableciera la *mise en scène* de su velatorio y entierro. Lo cual quiere decir, en otras palabras, que todo lo que podía haber de exageración e inexactitud en estos diarios, expresaba, sin embargo, una verdad profunda, y lo hacía a través del procedimiento indirecto y artificioso —el de la «mentira»— que es el de la literatura.

---

⁶ La polémica comenzó con unas declaraciones de Cortázar a *Life* (New York, 7 de abril de 1969), a las que Arguedas respondió con un artículo publicado en el suplemento dominical de *El Comercio* (Lima, 1 de junio de 1969) con el título de «Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar».

LA NATURALEZA VIOLADA

Así como en esta novela Arguedas sacó a luz lo más doloroso y secreto de su biografía, también vertió en ella otra de sus grandes pasiones: la naturaleza. El Ernesto de *Los ríos profundos* apartaba a los grillos de las aceras para que no los pisaran. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el loco Moncada ronda las calles de Chimbote, con una escopeta de palo, defendiendo a los alcatraces de los niños, que los descuartizan y bailan sobre sus despojos. En la novela hay también un caballero paralítico que, durante años, ha defendido un árbol de molle que su familia quería derribar, y una india que salva de la muerte a un chanchito dándole de mamar de sus pechos. El loco, el paralítico y Esmeralda representan una forma elevada de lo humano, en este libro en el que los hombres, por lo general, se debaten en la degradación. Porque estos tres personajes defienden la naturaleza, son capaces de captar su belleza y de comprender que, como ella es viviente y sagrada, se la debe amar y reverenciar.

En la novela regionalista se rinde culto a la naturaleza, pero se trata a menudo de un tópico literario. En Arguedas, éste es un sentimiento genuino, una religión predicada sin tregua en todo lo que escribió. También en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, aunque ésta no sea novela de ambiente rural, sino una ficción destinada a mostrar el horror que puede alcanzar el mundo urbano, la vida que vuelve la espalda al orden natural, la civilización que se erige mediante la depredación de lo existente. La destrucción de la naturaleza, en la novela, manifiesta los instintos perversos del hombre, y su ceguera, pues, procediendo así, labra su propia desgracia. Los crímenes que se cometen contra el mar y los animales son también simbólicos: expresan el extravío que se ha adueñado del mundo.

Con una imagen clásica, Arguedas presenta el despegue industrial de Chimbote como hijo de una violación. El mar, que era antes «límpido», ha sido convertido en una gran «zorra» que es ultrajada miles de veces cada día por esos infelices que alimentan las fábricas con las anchovetas arrebatadas a las aguas. La desaparición de los peces, en las panzas de las máquinas, genera una onda de tragedias. Se disloca el equilibrio natural y los pájaros marinos pierden su alimento y corren peligro de extinguirse. Vemos a las gaviotas y a los alcatraces «tristes» invadiendo las calles de la ciudad en busca de desperdicios: sólo consiguen que los persigan a patadas y palazos y que los perros «se banqueteen» con ellos. Otro resultado de la violencia ejercida contra el orden natural, que es

siempre bello, es la fealdad. Así como Chaucato, después de matar miles de lobos marinos, acabó por parecerse a sus víctimas, el saqueo del mar ha convertido a Chimbote en algo horripilante: «La fetidez del mar desplazaba el olor denso del humo de las calderas en que millones de anchovetas se desarticulaban, 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 del suelo y elevándose.»

Los hombres se envenenan respirando las miasmas que despiden los cadáveres de sus víctimas. ¿Para qué perpetran esas matanzas que vuelven el mundo maloliente? Para hacer funcionar las fábricas que convierten a los peces en productos industriales. La novela de Arguedas —toda su obra, en realidad— presenta este proceso de conversión de lo orgánico en producto manufacturado como aberrante. El rechazo de la urbanización y la industrialización, ingrediente de la utopía arcaica de Arguedas, nace de la seguridad de que aquéllas traen consigo el exterminio progresivo de la fauna y de la flora, el envilecimiento de los elementos, algo que para él significa transgresión moral, pecado. No es extraño, por eso, que Chimbote esté descrito con el símil del infierno. Cuando Don Angel y Don Diego recorren la Nautilus Fishing, las calderas y tuberías donde se procesa la anchoveta parecen las parrillas y trinchas en que, según las imágenes populares, se asan y padecen los condenados. Las fábricas, se diría, son agentes de una fuerza maligna sobrenatural que quiere acabar con la vida: «Abajo, al pie del cerro, el puerto pesquero más grande del mundo ardía como una parrilla. Humo denso, algo llameante; flameaba desde las chimeneas de las fábricas, y otro, más alto y con luz rosada, desde la fundición de acero.»

Toda la obra de Arguedas postula este rusionismo naturalista: la naturaleza es buena y bella, el hombre es malvado y feo; la naturaleza es pura y el hombre la corrompe. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* esta filosofía es más notoria, porque la humanidad aparece en ella, con mínimas excepciones, como una masa envilecida por la explotación, la ignorancia, la locura y la maldad. Lo que queda de bello y de sano en el mundo son los animales, las plantas, los árboles. Y ellos se encuentran sobre todo —el andinismo es otra pieza de la utopía— en los Andes. Es decir, en la memoria y la nostalgia del narrador. También en su última novela acertó Arguedas extraordinariamente en sus descripciones de la naturaleza. A los pájaros, a las plantas, a las flores los entendía mejor que a los hombres, y tal vez los quería más que a ellos. Por eso

los describía con una felicidad conmovedora, advertía en ellos atributos que sólo la paciencia del amor permite observar, estudiar y recordar. La eficacia de la prosa con que Arguedas habla de la «zapatilla de muerto» («flor afelpada donde el cuerpo de los moscones negrísimos, los huayronqos, se empolvan de amarillo y permanece más negro y acerado que sobre los lirios blancos»), o de la «salvajina», esas hojas que cuelgan sobre los abismos y «no se sacuden sino con el viento fuerte, porque pesan, están cargadas de esencia vegetal densa», o de los patos llamados «pariwanas», dota a esos seres de recóndita dignidad. Ellos representan una forma de vida sencilla y limpia, sabia y pura, a la que los hombres deberían acercarse e imitar en vez de destruir.

Quizá no sea exagerado decir que uno de los mejores personajes de la novela es un pino altísimo, que Arguedas conoce en Arequipa. En toda su obra hay árboles humanizados —un árbol hembra en los cuentos, un árbol afeminado en *Todas las sangres*—, pero ninguno tiene la solemnidad patriarcal de este pino al que Arguedas confía sus secretos: «Y puedo asegurar que escuchó y guardó en sus muñones, allí guardó mi confidencia, las reverentes e íntimas palabras con que le saludé y le dije cuán feliz y preocupado estaba, cuán sorprendido de encontrarlo allí.»

Esta mística de la naturaleza, el rechazo de todo lo que aleje al hombre de ella, su alegato apasionado para que la flora y la fauna sean amadas y respetadas como lo son en los pueblos primitivos —que viven en intimidad con ellas— podía parecer, hace algunos años, idealismo trasnochado. Pero los tiempos cambian. Muchos hombres han perdido las ilusiones que presentaban el desarrollo industrial como panacea para los males sociales, a la vez que descubrían que él podía significar contaminación ambiental, erosión de los suelos, envenenamiento de las aguas, desaparición de las especies. Por eso han surgido —y es el fenómeno político más interesante de los últimos años— los movimientos llamados ecologistas, que quieren poner freno a la destrucción de la naturaleza e impedir que las máquinas acaben con los hombres. Los jóvenes que militan en ellos pueden reivindicar a José María Arguedas. Porque la utopía del autor de *Los ríos profundos* es la suya.

LA FICCIÓN: EL DOCUMENTO FALAZ

Los cuatro capítulos de ficción de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* son apenas un fragmento del proyecto de Arguedas, pero el lector se puede hacer idea de la parte que le faltó escribir por el resumen que

aparece en el *¿Último diario?* del que iba a ser destino futuro de los personajes.

Este proyecto era «realista»: mostrar los cambios sociales, económicos y culturales que trajo el desarrollo de Chimbote, aldea de pescadores que en pocos años se convirtió, gracias a la harina de pescado, en poderoso centro industrial y llegó a ser, durante un tiempo, el primer puerto pesquero del mundo. Unas cifras pueden dar idea de este *boom*. Según el censo de 1940 vivían en Chimbote 4.224 personas (902 familias). La instalación de algunas plantas de conserva de pescado, en los años cuarenta, dio cierto impulso al lugar, pero lo que determinó su despegue vertiginoso, a partir de 1955, fue la industria de harina y aceite de pescado, por la enorme demanda de estos productos en los mercados extranjeros (los utilizaban las empresas de alimentos compuestos para animales). Diez años más tarde funcionaban en Chimbote unas cuarenta fábricas y operaban en su mar más de seiscientas lanchas bolicheras, algunas de gran calado y adelanto técnico, y se calculaba su población en un cuarto de millón de personas. Chimbote creció en esos años a un ritmo diez veces mayor que el promedio nacional y aportaba el tercio de la producción de anchoveta, que fue, en 1968, de diez millones de toneladas⁷.

Dije que el propósito era «realista» y quizá hubiera debido decir «verista». Para escribir el libro, Arguedas hizo varios viajes a Chimbote y permaneció allí temporadas documentándose escrupulosamente. Estudió las características de la pesca y del proceso de la anchoveta en las fábricas, y hay prueba de ello en la novela, pedagógica en la descripción de las maniobras y utilería de que constan el trabajo de los pescadores y el funcionamiento de las máquinas que producen la harina y el aceite. Además, grabó numerosas entrevistas con obreros, pescadores, comerciantes, ambulantes y desocupados.

¿Significa esto que el resultado es una fotografía fidedigna de la realidad social de Chimbote? Se ha afirmado que sí, confundiendo una vez más las intenciones del autor con sus realizaciones. Pero el examen de esos cuatro capítulos muestra que ellos, con todos sus defectos formales, son efectivamente «ficción» y no sociología, que en ellos lo literario prevalece sobre lo documental. Es decir, que esos capítulos, pese a su empeño en reflejar objetivamente una realidad exterior, la modifican, para

---

⁷ Véase Denis Sulmont y Alberto Flores Galindo, *El movimiento obrero en la industria pesquera. El caso de Chimbote* (Lima: Taller Urbano Industrial. Programa Académico de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1972).

terminar reflejando, en sus traiciones de lo real, una verdad no menos genuina pero más privada: la intimidad del propio Arguedas. Es casi seguro que él no se percató siquiera de que esos capítulos de ficción eran también revelaciones de su experiencia, complementarias de las de los diarios. Una vez más puede palpase aquí la intervención de ese elemento espontáneo, irracional, que inevitablemente comparece en la tarea creadora, acompañando y rectificando la razón del creador.

Lo que ha despistado a muchos críticos es que Arguedas utilizara en su novela a personajes «reales». Como si un personaje de la realidad siguiera siendo la misma cosa al dejar de ser de carne y hueso y volverse de palabras, al cambiar su contexto vital por el contexto ficticio cuyas leyes y fuerzas operan sobre él, rehaciéndolo constantemente, igual que, en la realidad real, las coordenadas sociales, culturales, familiares, que encuadran y determinan el destino humano. Precisamente, es interesante investigar cómo estos personajes «reales» se tornan ficticios, cómo se adaptan al mundo de Arguedas, embebiéndose de sus constantes y emparentándose con los de sus otras ficciones.

Veamos el caso del malvado de la novela, Braschi, que transparentemente pretende encarnar a Luis Banchero Rossi, el industrial cuya audacia y visión fueron decisivos en la creación de la industria de harina de pescado y que, antes de ser asesinado en 1970, llegó a dirigir un imperio económico. Braschi no aparece nunca, personalmente, en la novela, pero está por todas partes: en las bocas de «sus» pescadores, que lo admiran u odian; aparecen sus lanchas, sus fábricas, sus muelles, se habla de sus periódicos, vemos a sus emisarios y matones y oímos referir sus hazañas y fechorías. Si uno observa con atención la manera como la novela presenta al personaje, los aspectos que recalca y los que relega u omite, advierte que Braschi, más que un explotador económico, es un agente de corrupción moral. Todo indica que perder espiritualmente a sus obreros y pescadores le interesa más que beneficiarse de su plusvalía: se trata de un demonio disfrazado de capitalista. Así, que Chimbote se haya llenado de bares y prostíbulos no es en la novela un fenómeno derivado automáticamente de las condiciones de bonanza, de dinero fácil, que reinan en la ciudad, sino una operación planeada por Braschi y sus lugartenientes a fin de hacer gastar a los pobres serranitos todo lo que ganan en putas y borracheras para tenerlos de este modo a su merced. Un hecho tomado de la realidad se irrealiza y, junto con él, Braschi. El fenómeno económico-social se torna flagelo anímico, manifestación del mal. Braschi deja a su paso una estela de inmoralidad. La última vez que fue a Chimbote, para la entronización de San Pedro, el patrón de los pescadores, se despidió con una alucinante orgía: sus ayudantes aca-

rearon cien putas y hubo «fornicación general en el patio y los vericuetos de la fábrica». Quien corrompe de este modo a los demás es, qué duda cabe, un corrompido cabal: Braschi es pederasta pasivo (se hace sodomizar por el Mudo, esa inmundicia humana), lo que, en el mundo machista y puritano de Arguedas, representa el peor extremo de la degradación. No es la primera vez que ocurre esto en sus ficciones. Una constante de esa realidad imaginaria es que los grandes explotadores y malvados sean homosexuales, como los caciques y jefezuelos de *El sexto* y el todopoderoso Zar de *Todas las sangres*. Aunque inspirado en alguien de carne y hueso, Braschi, como otros personajes de la novela, le sirvió a Arguedas para encarnar asuntos que lo obsesionaban: su horror a la injusticia, sus fantasías y miedos sexuales, sus preocupaciones morales y religiosas.

UN FRESCO DEL MAL

Ese fresco de Chimbote, con sus características apocalípticas, es más religioso que histórico, más moral que sociológico. No son los mecanismos de la explotación capitalista, o las formas de la lucha de clases en una sociedad que vive una determinada experiencia, lo que ese hormigueante mural muestra, sino la «caída» del hombre, de todo un pueblo, que, debido a un proceso económico-social destructor, está rápidamente retrocediendo a un estado de disolución y extravío primitivos, a una suerte de behetría cultural y psíquica. La humanidad de Chimbote se halla, igual que Asto, agonizando «como pez en arena caliente».

El despegue industrial ha atraído allí a los hombres que vivían en los dominios del zorro de «arriba», y ellos pueblan ahora esas barriadas miserables que han brotado en los arenales. ¿Qué ha ocurrido con los millares de serranos imantados por el espejismo del progreso? Han perdido su identidad, su pasado, su habla. Son cadáveres vivientes. Lo dice en su media lengua el albañil Cecilio Ramírez al cura Cardozo: «Porque aquí está reunido la gente desabandonada del Dios y mismo de la tierra, porque ya nadie es de ninguna parte-pueblo en barriadas de Chimbote.»

El cuadro de este mundo «desabandonado del Dios y mismo de la tierra» es escalofriante, una peste bíblica. La gente vive inmersa en la brutalidad social y política. Los rufianes que trabajan para los patrones —la mafia— y los matones de los partidos políticos que se disputan los sindicatos reparten golpizas, extorsionan y matan. Las autoridades son represivas y corruptas. Los guardias civiles entran al burdel a prender pescadores con cualquier pretexto sólo para poder venderles su libertad.

La delincuencia es generalizada y nadie está a salvo de ella. Las alternativas son: criminal o víctima. A la violencia física se suma la económica. Don Angel y Don Diego hacen un minucioso balance de las tretas de las fábricas para engañar o esquilmar a los trabajadores y burlar las obligaciones sociales. Pero hay otra violencia, que nace de la lucha por obtener trabajo o por sobrevivir: la que libran los más humildes, y que, como siempre, es la que más intensamente pinta Arguedas, en imágenes conmovedoras, como la de los recogedores de mariscos, temblando de frío en el mar de la madrugada, o la de aquellos indios que, como Asto, se amarran al muelle para aprender a nadar a fin de obtener su matrícula de pescadores.

La explotación es un aspecto del naufragio de esta humanidad; otros, su ruina moral y la pérdida progresiva de la comunicación y de la razón. Salvo unos pocos personajes, como el mítico Don Hilario Caullama o el loco Moncada y tal vez algunos curas, nadie parece tener principios que guíen su conducta. Rigen ésta la lucha por la supervivencia, en la que todo zarpazo vale, la codicia, la maldad y —sobre todo— la lujuria. El dinero ganado se quema en ese burdel que, como Puquio en *Yawar Fiesta* y la prisión en *El sexto*, está dividido en rigurosos espacios jerárquicos —el salón rosado, el blanco y el corral— de acuerdo a las posibilidades del cliente y las condiciones de la ramera. Este burdel, aún más que la fábrica o la lancha bolichera, es el símbolo de Chimbote, espejo de la delicuescencia de sus habitantes.

LO ESTRAMBÓTICO

Explotado y degradado, este mundo es también grotesco, esperpéntico. A un estudio crítico que había encontrado coincidencias entre *Todas las sangres* y *Romance de lobos*, Arguedas repuso que no había leído a Valle-Inclán⁸. Pero esto no quiere decir nada. Lo cierto es que en su obra hay una vena, no muy insinuada, pero continua, de personajes y situaciones extravagantes, de seres y gestos que rompen la «normalidad» y son como una versión farsesca, caricatural del mundo. Esta vocación se vuelca como un torrente en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Por Chimbote circula una fauna multicolor y tremendista, que roza la

---

⁸ André Joucla Ruau, «Valle-Inclán et José María Arguedas. De *Romance de lobos* à *Todas las sangres*: réminiscences ou confluences», en *Études Latino-Américaines* (Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix-en-Provence), núm. III, 1967, pp. 141-176.

locura o la vive. Un impulso que suele apoderarse de la gente es ponerse a danzar en los momentos y sitios menos aparentes, como la prostituta Orfa, explotada por Tinoco, al subir el arenal a la vuelta de su trabajo, o Don Diego en la fábrica y más tarde en el despacho del padre Cardozo, o los niños sobre los cadáveres de los alcatraces, o el albañil Cecilio Ramírez, que súbitamente interpreta un huayno-chuscada en la residencia de los curas. El *hippy* incaico no es el único ser de atuendo y gesticulación inusitados. Están también el loco Moncada, que cambia de disfraces; Don Esteban de la Cruz, de pulmones destrozados, que colecciona sus espantos y los pesa, pues un brujo le ha dicho que cuando expulse cinco onzas de carbón se habrá curado, y varios otros.

AFASIA, LOCURA, RELIGIÓN

De otro lado, en esta Torre de Babel el lenguaje incomunica a las gentes. La mayor parte de ellas adolece de un habla tan dialectizada que entorpece la comunicación y divide al individuo, pues lo que dice es incapaz de expresar lo que siente y piensa (a menos que haya llegado al extremo del chanchero Bazalar, que ya no puede pensar en quechua y lo hace en la misma jerga indescifrable en que habla). Se trata de un mundo afásico; su humanidad padece una perturbación lingüística cuyas causas son tanto psíquicas como sociales. A primera vista, la explicación de esta barbarie expresiva es que, en Chimbote, los indios, quechuahablantes, se ven obligados a emplear un español rudimentariamente aprendido, y es semejante el caso de los extranjeros (con excepción del de Maxwell). Pero hay un tercer caso de extravagancia lingüística: la de los locos. El lenguaje enajenado no es exclusivo de Moncada, predicador esquizofrénico (lleva un muñeco que es él mismo) cuyos sermones ocupan buena parte de la novela; muchos personajes «cuerdos» viven períodos de enajenación mental, de desvarío expresivo.

La locura —ingrediente básico de esta realidad junto con el babelismo— toma a menudo cariz religioso. Como ha mostrado José Luis Rouillon⁹, en la obra de Arguedas, quien se proclamaba ateo, está siempre presente el tema de las religiones —católica y pagana— del Perú, el sincretismo religioso del indio, y muchos personajes suyos son visceralmente religiosos. La religión permea la atmósfera de la última novela y asoma siempre en los casos de enajenación de los individuos. No sólo

---

⁹ José Luis Rouillon, «José María Arguedas y la religión», en *Páginas* (Lima, vol. II, núm. 15, mayo 1978), pp. 11-30.

Moncada; también, por ejemplo, en Don Esteban de la Cruz —su mujer ha sido catequizada por un evangelista—, que suele divagar sobre los profetas Isaías, al que admira, y David, al que llama «mariconazo». En la obra anterior de Arguedas, el cura católico era alguien obtuso o fanático, cómplice de los patronos en la explotación del indio. En esta novela surge —los tiempos han cambiado también en la Iglesia— otra variedad de curas, los «progresistas», partidarios de la llamada Teología de la Liberación —cuyo mentor, Gustavo Gutiérrez, es convocado también por Arguedas para su funeral—, como el padre Cardozo, que tiene al «Che» Guevara junto a Cristo en su despacho. La visión de estos sacerdotes, empeñados en conjugar el cristianismo y la revolución, es favorable —representan al Dios Liberador opuesto al Dios Inquisidor de los párrocos de los Andes—, pero ellos no están exentos de confusión. Los padres pasionistas, como Hutchison y Cardozo, hablan a ratos en un lenguaje casi tan disparatado como Moncada y parecen, como éste, desconectados de la vida real.

Sería erróneo considerar el lenguaje afásico de los personajes como prueba del «realismo» de la novela. Más bien es prueba de lo contrario. Nada aparta tanto al libro de la realidad exterior objetiva como sus diálogos y monólogos. Es posible que varios de ellos reproduzcan parte de las entrevistas grabadas que hizo Arguedas. Paradójicamente, ese método verista irrealizó esos textos, pues la realidad de la literatura no es la de la realidad real. Más verdadero es el lenguaje inventado de *Yawar Fiesta* o de *Los ríos profundos* que el de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, porque éste carece de elaboración artística, que es lo que da realidad a la literatura. En ésta lo genuino es siempre obra del artificio. Quien cree conseguir la veracidad trasladando lo real a la ficción con grabadora —como Oscar Lewis en *La familia Sánchez* y *La vida* o Arguedas en esta novela— consigue algo postizo, artificial. El lector simplemente no cree que los personajes hablen así, pues su manera de hablar no es intrínsecamente persuasiva. Persuasiva quiere decir, en este caso, transmisora de un contenido. El lenguaje de los personajes, por su pintoresco barroquismo y su oscuridad, que da a las frases aire de acertijo, deja de ser intermediario y se vuelve fin, espectáculo que obstruye el curso de una novela que, evidentemente, no ha asignado a diálogos y monólogos esa función «poética», sino una narrativa, la de conectar dinámicamente dos instancias del relato y hacerlo progresar.

El habla de los personajes es el mayor fracaso de la novela. En él se puede también rastrear la importancia de ese factor irracional, que a menudo desbarata, en el fluir de la escritura, las intenciones del autor. Arguedas utilizó los diálogos y monólogos fonéticos sin duda creyendo

que de este modo retrataría con mayor fidelidad la desintegración cultural del hombre de la sierra al ser atrapado en los rodajes del mundo industrial y castellanizado de la costa. En verdad, éste fue sólo el principio de la historia. Aunque partió de un dato real —el español mal aprendido de los indios—, fue subrayando y generalizando de tal modo esta manera de hablar que —según el principio de que la intensificación cuantitativa determina una muda de naturaleza—, en un momento dado, la anormalidad se volvió norma y el mundo de la novela contrajo en su ser, como prerrogativa, una naturaleza afásica y enajenada de la que el habla de los personajes pasó a ser manifestación, síntoma. Es decir, en vez de expresar un fenómeno sociolingüístico objetivo, el babelismo de la novela se convirtió en metáfora del horror al «progreso» del autor, de su angustia por la pérdida de ese mundo arcaico que amaba¹⁰ y, también, en una proyección de su crisis personal.

LA ATRACCIÓN DEL BARRO

Distorsionado, presa de desorden lingüístico, este mundo es también procaz. Se diría que las últimas fuerzas que les quedan se las gastan los personajes en proferir soecidades o en cometerlas. Arguedas dio en esta novela curso libre a una *attraction de la boue* que había antes asomado en su obra, sobre todo en *El sexto* y *Amor mundo*. La novela trasluce una fascinación por lo asqueroso. Se la percibe en el uso maniático de la palabra vulgar, en la alusión escatológica que no se despegas de la boca de los personajes y que, a ratos, rebalsa a los diarios. La obsesión excretal podría dar materia para un análisis específico. La mención de funciones fecales y del ano, los chistes relacionados con el «abajo» humano —ese sector que representa, aquí, en el individuo, lo que el «abajo» en la tierra: el lugar de la lujuria y la pudrición— son tan abundantes que su presencia ya no es mero accidente, sino algo significativo, un componente más de la recreación «infernál» del mundo. Hay otros motivos de la misma índole. Es frecuente que los personajes hagan porque-rías, como el loco Moncada, a quien vemos tragarse un gallo que acaba de ser triturado por el tren. Don Esteban de la Cruz duerme entre basuras, rodeado de los esputos que colecciona, y el padre Cardozo conserva

---

¹⁰ Y que en la novela está representado por el ex-Cuerpo de Paz. Maxwell, que ha convivido seis meses con los indios de Paraitía, en Puno, aprendido a tocar el charango, ha sido conquistado por las esencias antiguas del Perú y ha decidido quedarse a vivir en una barriada de Chimbote como albañil.

en la memoria el cadáver de una parturienta cuyos restos devoran las moscas. Es como si algo que había estado contenido, que apenas osaba asomar, se exhibiera por fin con brusco descaro. Estos bajos fondos de lo humano repelen, pero también emocionan, porque, junto con ellos, impregnándolos, la novela transparenta una profunda comprensión y compasión de la miseria: la material y la moral. Su mundo es el de los pobres, los sufridos, los humillados, los degradados, esa especie cuyo dolor Arguedas conocía y que, a la vez que le indignaba, le atraía.

La «inmundicia» que es Chimbote viene tanto de la realidad objetiva de las fábricas de harina de pescado como de esa verdad desconocida y a menudo terrible que los creadores sacan de sí mismos cuando son capaces de volcarse en sus ficciones, asumiendo todos los riesgos, como quería Michel Leiris. Por eso, este libro trunco, amalgama de anécdotas y bocetos de tipos que no llegan a integrarse, nos interesa y nos turba. Parece mentira: en una novela en la que dijo que se mataba porque se sentía sin fuerzas para seguir creando dio Arguedas la prueba más convincente de que era un creador.

MARIO VARGAS LLOSA

Lima, febrero 1979.