

La estética de la subversión en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas

GALO F. GONZÁLEZ
(Macalester College)

*E*l *zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, ed. Póstuma) es sin duda alguna la novela más controvertida de José María Arguedas (1911-1969). Desde su aparición, esta obra que concita en su texto los discursos de la biografía, la novela y el mito, ha motivado interpretaciones críticas de muy diverso signo, entre las cuales destaca por su valor hermeneútico la de Martin Lienhard, quien en su estudio de 1981 escribía: «*El zorro de arriba y el zorro de abajo* es un espacio novelesco donde se enfrentan múltiples discursos y lenguajes, la cultura oral y la cultura escrita, un idioma autóctono (el quechua) y otro importado (el español), el pensamiento “salvaje” y la racionalidad, lo autobiográfico y lo histórico, lo trágico y lo cómico, el “arriba” y el “abajo”» (Lienhard, 1981:13).

En años recientes, el juicio de Lienhard en lo relativo a la modernidad de esta obra ha sido compartido por otros estudiosos de Arguedas. Ana María Gazzolo, por ejemplo, asevera que *El zorro* es «una obra compleja, en desarrollo, y que rompe con los criterios tradicionales de formalización novelesca» (Gazzolo: 43). Lo interesante de las opiniones de Lienhard y Gazzolo, entre otros críticos, es el acuerdo en describir en *El zorro* un deliberado espíritu anti-canónico, un estilo conscientemente heterodoxo que no sólo constituye la estética de la obra al tiempo que la aleja de las convicciones genéricas, sino que también sirve de vehículo para denunciar y criticar las disparidades culturales, sociales y económicas, la corrupción política, el racismo y la represión, que aquejan a Chimbo-te, escenario de la historia y símbolo del Perú, algo sobre lo que volveremos más adelante.

En definitiva, podemos afirmar que *El zorro* ha subvertido los postulados de la novela tradicional —dominada por el realismo social— y la ha integrado en sus páginas toda la complejidad de una sociedad en plena formación. No en

vano, fue la dificultad de la empresa acometida por Arguedas con la reacción de esta novela lo que le impidió terminarla, poniendo fin a su vida antes que a este ambicioso proyecto que más allá de sus cualidades literarias posee importantes implicaciones biográficas, sociales y políticas¹.

El zorro es un híbrido tragicómico. Coincide con el tipo de novela, donde, dos o más lenguas nacionales coexisten bajo un sistema cultural; donde se promueve una continua interacción de significaciones y usos del discurso; donde multiplicidad de voces e ideologías interactúan en un reto a los cánones culturales y sociales; y donde la desnormalización del lenguaje y la sátira siempre son posibles (cfr. Bakhtin, 1988: 6-7).

Arguedas ha incorporado estas condiciones estéticas en un *presente abier-to*. Así lo indicó el propio autor a Alfonso Calderón. «Intento escribir una novela acaso más difícil aún que *Todas las sangres*. A través del hervidero humano que es el puerto pesquero más grande del mundo, Chimbote, [intento] interpretar mi experiencia del hervidero que es el Perú actual y, bastante, nuestro tiempo, el más crítico y formidable, nuestra época que tenemos la suerte de sufrir ángeles y condenados» (Westphalen: 301-302).

En *El zorro*, Arguedas establece una *estética de subversión* que capta un *mundo en crisis*: Chimbote, heterogéneo, caótico y dispar, dentro de un *género vivo en desarrollo*. Mi trabajo pretende explorar, específicamente, dos aspectos técnicos de esta estética de subversión: 1. la construcción polifónica de personajes; y 2. la construcción cronotópica del «umbral». Estos recursos funcionan como fuerzas centrífugas o transgresoras dentro de la novela, por lo que su análisis —somero, dadas las dimensiones de este trabajo— ofrecerá una visión más clara de la señalada tendencia anti-canónica que caracteriza esta obra.

1. CONSTRUCCIÓN POLIFÓNICA DE PERSONAJES

No es mi intención insistir en estas páginas en los aspectos ya estudiados por Lienhard, quien ha analizado el carácter polifónico de la novela dentro del contexto carnavalesco aplicado a los zorros (1981: cap. III). Sugiero, más bien, que esa construcción polifónica no es exclusiva a los zorros, sino que Arguedas la utiliza en todos sus personajes y muy especialmente en aquellos afectados por algún tipo de crisis.

Ante todo, debemos indicar que Arguedas parece identificarse con el concepto de novela polifónica desarrollado por Bakhtin en *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Para Bakhtin, la novela polifónica es aquella en la que se perciben voces y conciencias independientes y distintas. Estas se emancipan de una voz auto-

¹ Enfermo desde 1944, cuando una dolencia psíquica le provocó un progresivo deterioro intelectual, la composición de *Los zorros* fue uno de los alicientes vitales que apartaron a Arguedas de la tentación del suicidio hasta que el 28 de noviembre de 1969 se disparó un tiro en la cabeza.

rial; no se centralizan ni permanecen supeditadas a ella. Además, el autor, foco de donde emergen todas las voces, no tiene la facultad de controlar las voces de sus personajes, de manera que éstos poseen una singular entidad y autonomía.

Muchos son los rasgos de la novela de Arguedas que la asocian con este concepto de Bakhtin. Por ejemplo, a través de los Zorros, se nos indica la falta de autoridad de que adolece el autor —la paradoja es evidente: se trata de un *auctor* que carece de *auctoritas*— con respecto a su propia creación, a sus personajes: «Los Zorros corren del uno al otro lado de sus mundos; bailan bajo la luz azul, sosteniendo trozos de bosta agusanada sobre la cabeza. Ellos sienten, musian, más claro, más denso que los medio locos transidos y conscientes, y por eso, [. . .] de algún modo hilvanan [. . .] los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato» (234)².

La función del autor, según la definición de Bakhtin, es dialogar con las voces de los personajes. Debe hablar con ellos, no sobre ellos ni por ellos (1987: 68). En el caso de Arguedas, este dialogar adopta la forma de un deslizamiento de voces. A lo largo de los *Diarios* y en los *Relatos*, que componen el texto, se des-privilegia una voz autoritaria por medio de otra incursiva y rebelde. En el *Primer Diario*, por ejemplo, El personaje «Arguedas/narrador» mantiene un diálogo consigo mismo. El tema es la explotación con fines comerciales del ballet folklórico chileno y, por extensión, de los valores culturales nativos. «Maldecíamos juntos, estas cosas que son fabricaciones de los «gringos» para ganar plata. Todo eso era para ganar plata. ¿Y cuando no haya la imprescindible urgencia de ganar plata?» (20). En seguida, él mismo se responde, desdoblado en otra voz que le ofrece la réplica a su interrogante: «Se desmariconizará lo mariconizado por el comercio, también en la literatura, en la medicina, en la música, hasta en el modo en cómo la mujer se acerca al macho» (20).

La estructura polifónica, a la manera de bakhtiniana, proporciona a Arguedas la flexibilidad necesaria para construir un mundo poblado por seres que necesitan expresar su frustración ante una realidad opresiva. Los personajes, conscientes de su poder existencial, son capaces de transgredir las limitaciones impuestas por los valores y prejuicios del excedente de visión de otros personajes y del propio Arguedas (cfr. Bakhtin, 1989: 28). Así, en el Capítulo I, por ejemplo, Chaucato subvierte la presencia del nuevo explotador, el corrompido Braschi, a través del uso de «múltiples-tonos». Chaucato se dirige a Braschi y a su propia conciencia, para de ese modo reafirmar su existencia y eliminar su frustración. Al final, sale victorioso. El proceso comienza así: «¡Braschi es grande! Tiene más potencia que la dinamita en la cabeza, en el culo, en la firma» (33). En seguida, se intensifica la agresividad del discurso: «Braschi, ¡putamadre!, tú has hecho la pesca. Ahora comes gente. Pa'eso formaste la mafia, con los apristas» (33). A continuación, se vislumbra el destronamiento de la imagen

² En las citas de *El zorro* la paginación se refiere a la edición de 1983 (Lima: Editorial Horizonte).

Braschi/rey: «Ahora Chaucato, hermanón de Braschi, es contras Braschi. Dicen que pa'comer grande hay que elevarse, como pájaro en el mar. A Braschi, que se hacía montar en el burdelito di'antes, ¿quién puta lo ve ahora en Chimbote?» (33). Por último, el tono es triunfante: «Braschi [. . .] no me va a tocar los forros. No se traga madre, ¿no? A Chaucato nadies lu'ha jodido tuavía al granté» (34).

La construcción polifónica constituye también un procedimiento para diseñar personajes en crisis. El más claro ejemplo de ello es el propio personaje «Arguedas/narrador» de los *Diarios*. La crisis y subsiguiente frustración de este personaje radica en la aparente incapacidad para escribir una novela, provocada por la enfermedad. Para expresar este conflicto, el personaje se desdobra en varios registros o tonos de discurso que transmiten los diversos sentimientos producidos por el estado consciente de la crisis. Al final del *Segundo Diario*, encontramos el siguiente discurso de múltiples tonos dirigido por el personaje «Arguedas/narrador», a su propia conciencia y a otro personaje, el negro Gastiaburú. «¡Allá voy sino me caigo!, negro Gastiaburú. Me refiero no al almuerzo sino a lo que tengo que escribir. Revolución socialista por estos lados sólo en Cuba, negro. Lo ví, lo gocé un mes y, sin embargo, *ando en dificultades para comenzar este maldito capítulo III*. ¿Tendrás razón negro? Yo soy «de la lana», como me decías; de «la altura», que en el Perú quiere decir indio, serrano, y ahora *pretendo escribir* sobre los que tú llamabas «Del pelo», zambos criollos, costeños» (85)³. El tono de este discurso, mezcla de ironía, nostalgia y dolor, evidencia la amarga frustración de un emisor, en crisis que carece de fuerzas para expresar por escrito el conjunto de imágenes e ideas que lo atormentan.

En plano ya propiamente ficcional, otros personajes que también sufren determinados tipos de crisis, como Don Esteban de la Cruz, ofrecen un juego de polifonías a través del cual desnudan su conciencia y son capaces de verse y valorarse con los *ojos de otro*. Don Esteban, figura similar al Arguedas personaje de los *Diarios*, se halla en un momento crítico de su existencia. Antiguo trabajador de las minas de Cocalón, vive en Chimbote atenazado por una dramática alternativa: curarse o morir de una enfermedad del pulmón contraída durante sus años de minero. Múltiples voces y tonos fluyen desde la conciencia de Don Esteban, transmiten el abatimiento que aflige a este personaje y denuncian la injusta explotación de que ha sido objeto: «Así la Santa Biblia; desigual, como el mina de carbón el luz de «los cielos» qu'intraba por las ventanas al socavón más profundiento, pues; donde todos los obreros el pulmón hemos dejado. Yo sólo tengo pecho, pulmón casi no hay. Pulmón está atracado de polvo carbón. Si boto cinco onzas carbón me pulmón aparecerá de nuevo... «La llama devora la paja... Al justo quitan su justicia...» Yo peleo, ¡caracho!, con el Hermano también. Está bien, Dios Señor, que a su criatura pide que seya sin aguardiente, vino, envidia, vanidad en su corazón... Pero, ¡caracho!... Yo no arrodillo nunca por nunca. Por eso mi'han botado de mina, de restaurante. ¡Arri-

³ Los subrayados son míos.

ba profeta Isaías, abajo marecón David que llorando llorabas!... «¿Cómo era Cocalón? —mi dijo—. ¿Cómo muere allí, dijo usted, la juventud del indiada?»... Caray, tranqueliza to pensamiento, Esteban. Anda derecho...» (134-135).

El diseño de los personajes en *El zorro*, puede que parezca caótico, pues se basa en un conglomerado de materiales dispares e incompatibles. Lo más acertado es interpretar a esos personajes no como criaturas desgajadas de la totalidad de una sola conciencia —el autor— que absorbe otras conciencias —los personajes— y los asimila como objetos propios —monologación—, sino como un conjunto formado por la interacción de varias conciencias —polifonía—, que se hallan en continua «indefinibilidad». Esta compleja construcción de personajes desarrollada, en *El zorro*, supone un nuevo caso de subversión, en esta ocasión con respecto no tanto a las reglas del género cuanto a los procedimientos utilizados por Arguedas en sus anteriores novelas⁴.

2. CONSTRUCCIÓN CRONOTÓPICA DEL «UMBRAL»

El segundo recurso empleado por Arguedas en su estética de subversión planteada en *El zorro* es el uso de las categorías espacio-temporales. Como ya sucedía en lo relativo a la polifonía discursiva, el concepto de tiempo y espacio en Arguedas coincide en lo fundamental con el propuesto por Bakhtin en su teoría de la novela.

Para Bakhtin, el cronotopo significa la fusión, en un mismo plano, del tiempo —cronos— y el espacio —topos—, fusión que define una interrelación constante e inexorable entre ambas categorías. Además, el cronotopo es el ámbito donde todos los nudos narrativos se atan y desatan; es la fuerza que organiza los núcleos de eventos fundamentales que acontecen en la novela (Bakhtin, 1988: 84-85), de manera que los personajes y la trama están intrínsecamente unidos *en y al* cronotopo. Los determinantes temporales y espaciales, en consecuencia, siempre se hallan revestidos de emociones y valores humanos: la interferencia es mutua entre unos y otros elementos.

Bakhtin contempla en su teoría narrativa varios tipos de cronotopos: el de *encuentros*, el de *camino*s y el del *umbral*. El que más nos interesa aquí es precisamente este último: el cronotopo del *umbral*, pues este tipo prefigura situaciones de crisis y ruptura, frecuentes en la novela que nos ocupa.

En *El zorro*, asistimos a un sucederse de héroes problemáticos que emergen de un y mundo en crisis o en proceso de cambio. Uno y otros son elementos inestables, pero en cualquier caso la vida de los personajes presenta un vínculo con ese mundo; se conecta con un punto de transformación, crecimiento o cambio (Bakhtin, 1988: 248). Los Zorros míticos, por ejemplo se

⁴ Para un sucinto recorrido por la producción narrativa de José María Arguedas remito a la obra de Antonio Cornejo Polar (ver bibliografía final).

hallan en un espacio/tiempo crítico, de cambio. El mundo de arriba y de abajo están en plena transformación, y ellos, también movedizos, deben encontrar su lugar en esa nueva coyuntura. El Zorro de Abajo lo explica así: «Este mundo de abajo es el mío comienza en el tuyo, abismos y llanos pequeños y desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones; acero, felicidad y sangre» (53). El Zorro de Arriba, por su parte, identifica la crisis en el propio autor del texto: «Pero ahora, es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún *ima sapra* sacudiéndose bajo su pecho. ¿De dónde, de qué es ahora?» (54).

Una vez más, ficción y biografía se mezclan en los anteriores pasajes, en un movimiento que conduce de la crisis general —provocada por los cambios económicos, políticos y sociales que han transformado al Perú— con la particular —la que aqueja al autor de la novela, que ni siquiera llegará a terminar su texto debido a ella— pasando por la ficcional —la representada en el escenario de Chimbote—. Detengámonos en este último aspecto.

En *El zorro*, los espacios donde toma lugar la crisis, el cambio traumático o la decisión individual crítica están localizados en la ciudad portuaria de Chimbote. Chimbote es la entidad transformadora y alienante que absorbe y desampara a los individuos que viven en ella. Es el puerto «más grande del mundo», donde «no hay naides», donde «los cholos son mierda, los negros zambos-chinos son mierda; todo el mundo es mierda» (111).

La ciudad de Chimbote actúa en la novela como una fuerza dinámica que destruye a cuantos ingresan en ella. Arguedas pretendía representar en su obra el caos social y político del Perú sacudido por el golpe de Estado revolucionario de octubre de 1968, y para ello escoge la babilónica Chimbote, cuya población rondaba los doscientos mil habitantes en 1969 gracias a la masiva afluencia de serranos, costeños e inmigrantes de otros países. Un «hervidero humano», como el mismo Arguedas lo calificó, en el que las tensiones sociales provocaron masivas manifestaciones de los más desfavorecidos, los pobladores de las «barriadas», protestas duramente reprimidas por el ejército.

Chaucato, Don Angel, Don Diego, Maxwell, El zambo Moncada, Don Esteban, la Orfa, Paula Melchora, el padre Cardozo, Bazalar, Ramírez, entre otros, son seres en busca de la plenitud y la realización personal. Son forasteros, extraños en un lugar en el que nadie se siente instalado. Intentan resolver su crisis y encontrar su propio ser en un mundo —Chimbote— que ha perdido significación. Adquiere entonces todo su dramatismo la pregunta del Zorro de Arriba referida al Arguedas/autor: «De dónde, de qué es ahora?» (54). Es decir, en un mundo que se desmorona, en el que los antiguos valores se han prostituido, ¿cómo lograr una identidad? La ciudad entera se ha convertido en una *zorra*, imagen que aglutina un sentido sexual —la ciudad como prostituta— y otro meramente zoológico —la ciudad como una limaña pérfida y maloliente—. Antes, «era un espejo, ahora es la puta más generosa, *zorra* que huele a podrido» (46), afirma Zavala.

El cronotopo del *umbral* surge del contraste entre espacios cerrados y abiertos: cuartos, edificios, gradas, corredores, calles, plazas, etc. En estos lugares, la acción evoluciona a través de crisis, de caídas o renovaciones espirituales, de resurrecciones, de epifanías y de decisiones (Bahktin, 1988: 248-249). En este sentido, la caída espiritual de Asto, serrano recién llegado a Chimbote, en el pabellón del protíbulo, es significativa. Después de canjear sexo por dinero, con la Argentina, Asto se ha transformado simbólicamente en explotador de los suyos. Los valores capitalistas le han contaminado: «Asto salió del cuarto de la Argentina al callejón techado en el que caían los haces de luz de unos tubos de neón rojizos. En esa luz los rostros se veían como indefinidos, los trajes oscuros se intensificaban. Asto no percibió las filas de clientes de la Argentina y de las otras. Se fue silbando un huayno. [. . .] Zavala, lo vio irse. «Pisa fuerte ahora —dijo—. Camina firme, silba firme ese indio. Desnudo, amarrado al muelle, días y días, aprendió a nadar para obtener matrícula de pescador. No hablaba castellano. ¿Cuál generosa puta lo habrá bautizado? Desde mañana fregará a sus paisanos, será un caín, un judas» (43).

Cambios o crisis, como el de Asto, determinan el rumbo de los personajes. Es de ese modo, a través de esas transformaciones, como adquieren significado argumental. De hecho, la estructura de la novela subyace en la interrelación existente entre el cronotopo del *umbral* y los actantes, verdaderos agonistas en busca de sí mismos. A través de la sorda lucha que los personajes libran entre sí, contra su propio *yo* y frente a Chimbote, la novela se va reinterpretando y reconstruyendo de continuo. El cronotopo del *umbral* afecta a los personajes y burila su imagen. Cambia todos los aspectos de su destino y de su vida (Conteris, 22). En suma, es la fuerza centrífuga que subvierte la trama y determina la forma de la novela.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte, 1983 (1.^a ed. Buenos Aires: Losada, 1971).
- *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Avila (¿1598?)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1966.
- BAKHTIN, MIKHAIL M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1988.
- *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1989.
- CORNEJO POLAR, ANTONIO. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- CONTERIS, HIBER. «Formas heterogéneas en la nueva narrativa hispanoamericana.» *Texto Crítico. Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana*, Año XIV, Núm. 39 (1988), 12-25.
- DÍAZ CABALLERO, JESÚS. «La transculturación en la novela regionalista: El caso sur andino peruano y la obra de Arguedas.» *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIII, No. 25 (1^{er}. Semestre 1987), 155-172.
- ESCOBAR, ALBERTO. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- GAZZOLO, ANA MARÍA. «El zorro de arriba y el zorro de abajo, de José María Arguedas.» *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núms. 469-70 (1989), 43-72.
- KEMPER COLUMBUS, CLAUDETTE. *Mythological Consciousness and the Future: José María Arguedas*. New York/Berne/Frankfurt/Main: Peter Lang, 1986.

- LIENHARD, MARTIN. *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea/Latinoamericana Editores, 1981.
- «La última novela de Arguedas: imagen de un lector futuro». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año VI, No. 12 (2.º Semestre 1980), 177-196.
- LINDSTROM, NOAMI. «El zorro de arriba y el zorro de abajo: una marginación al nivel del discurso». *Revista Iberoamericana*, Vol. 59: 122 (1983), 211-218.
- OVIEDO, JOSÉ MIGUEL. «El último Arguedas: testimonio y comentario». *Cuadernos Hispanoamericanos*, Núm. 492 (1991), 143-147.
- RODRIGUEZ-LUIS, JULIO. «El indigenismo como proyecto literario: Revaloración y nuevas perspectivas». *Hispanía*, Año XIX, Núm. 55 (1990), 41-50.
- WESTPHALEN, EMILIO ADOLFO. «Del mito al testimonio: la larga marcha del Perú». *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1976.