



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Lozano Guzman, L. (2013). *¿La muerte está viniendo?: Análisis semiótico de la enfermedad y la purificación en el Zorro de arriba y el zorro de abajo* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS  
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS  
DE LA UNMSM

---

**Título:**

¿La muerte está viniendo?: Análisis semiótico de la enfermedad y la purificación en el Zorro de arriba y el zorro de abajo

**Autor:**

Lenin Lozano Guzmán

**Año:**

2013

**Lugar de  
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de  
tesis:**

Licenciatura

**Palabras  
claves:**

José María Arguedas, andino, enfermedad, modernidad, profano, purificación, sagrado, tiempo mesiánico.

**Referencia  
en  
APA 7ma. ed.**

Lozano Guzman, L. (2013). *¿La muerte está viniendo?: Análisis semiótico de la enfermedad y la purificación en el Zorro de arriba y el zorro de abajo* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## Resumen

La crítica literaria presta un interés tangencial a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), puesto que, su estudio se aborda desde la óptica de teorías ideológicas y culturales, en lugar de explorar los aspectos relevantes del texto, como su dimensión ética o política. En este sentido, el presente trabajo expone la influencia del proceso de modernización en la ciudad de Chimbote, además de identificar una dimensión mítica en el texto. En el primer capítulo, se propone un estado de la cuestión, con el objetivo de presentar las principales líneas de investigación y evidenciar la vigencia del texto en el entorno consumista del siglo XIX. En el segundo capítulo, se utiliza el método de análisis semiótico para exponer los elementos mágico-poéticos de la obra póstuma, así como graficar las conexiones socioeconómicas y sexuales de aquellos que habitan la diégesis. En el último capítulo, se observa, desde la noción de “tiempo mesiánico” de Walter Benjamin, el modo en que los personajes superan el carácter lineal de la modernidad impuesta sobre la urbe.

*Palabras Clave:* José María Arguedas, andino, enfermedad, modernidad, profano, purificación, sagrado, tiempo mesiánico.



**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**Universidad del Perú, Decana de América**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**Escuela Académico Profesional de Literatura**



**“¿LA MUERTE ESTÁ VINIENDO?”: ANÁLISIS SEMIÓTICO DE  
LA ENFERMEDAD Y LA PURIFICACIÓN EN *EL ZORRO DE  
ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO***

**Por:**

**Lenin Lozano Guzmán**

**Tesis presentada para obtener el Título Profesional de Licenciado en  
Literatura**

**Lima**

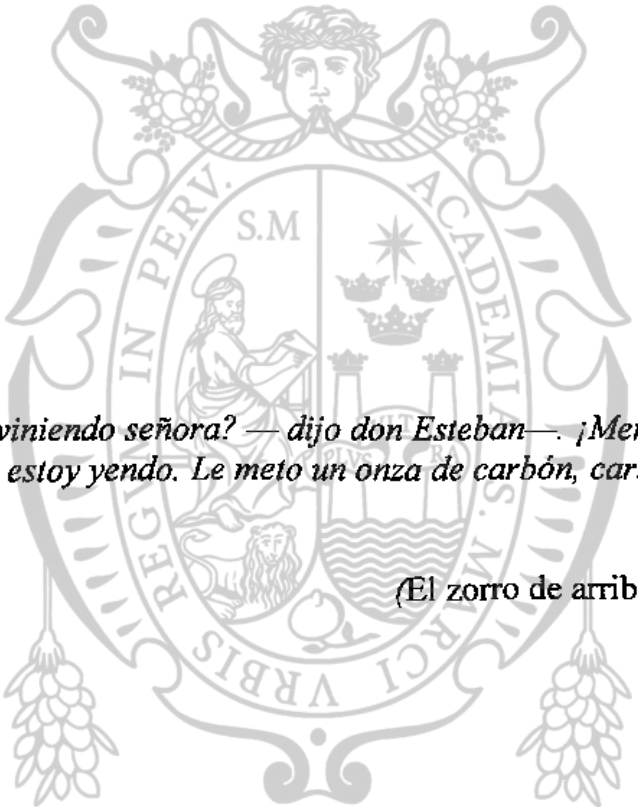
**2013**





A Carmencita





— *¿La muerte está viniendo señora? — dijo don Esteban—. ¡Mentira, carajo! Yo, con el carboncito, a ella estoy yendo. Le meto un onza de carbón, carajo, y capaz su ojo lo revienta en sangre...*

(El zorro de arriba y el zorro de abajo)





# “¿LA MUERTE ESTÁ VINIENDO?”: ANÁLISIS SEMIÓTICO DE LA ENFERMEDAD Y LA PURIFICACIÓN EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO*

INTRODUCCIÓN .....	6
CAPÍTULO I	
“ENCONTRANDO A LOS ZORROS”: BALANCE CRÍTICO SOBRE <i>EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO</i> .....	12
1.1. La crítica sobre <i>EZAEZA</i> en revistas, reseñas, capítulos de libros, y manuales de historia literaria .....	14
1.2. Los grandes proyectos de análisis en torno a <i>EZAEZA</i> .....	44
1.3. Las tradiciones críticas y teóricas en la lectura en <i>EZAEZA</i> .....	54
1.3.1. Los elementos inmanentes a la novela: Crítica exclusivamente estético-literaria .....	55
1.3.2. Arguedas como representante del Ande, del indígena y su cultura: Crítica antropológica-culturalista .....	56
1.3.3. Figuras arguedianas: Análisis retórico y semiótico .....	59
1.3.4. La muerte del autor: Crítica biográfica y autobiográfica .....	60
1.3.5. El cuestionamiento a la Modernidad: Crítica ético-política.....	61
1.3.6. La visión teológica: Crítica sobre el cristianismo .....	64
1.3.7. Nuevos devenires: Crítica sobre la subjetividad y/o el afecto .....	64
1.3.8. Buscando el «tono de vida»: Crítica sobre la sexualidad y el género .....	65
CAPÍTULO II	
DEL DESEO DE MUERTE A LA SEXUALIDAD CONTAMINANTE DEL CAPITALISMO EN <i>EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO</i> .....	67
2.1. Conceptos andinos según la Antropología.....	69
2.2. Semiótica del discurso y semiótica tensiva.....	72
2.3. El paratexto necesario: el discurso del hombre quechua moderno .....	77
2.4. La escritura mortífera del Primer Diario.....	79
2.4.1. Entre la poética de la muerte y la muerte de la poética .....	79
2.4.2. La reciprocidad andina y la reciprocidad poética .....	81
2.4.3. La infancia sexualizada y la erotización de la muerte.....	88
2.4.4. El amaru y la fábrica siderúrgica .....	93
2.4.5. Primer encuentro entre zorros .....	96
2.5. La sexualidad contaminante del capitalismo .....	98
2.5.1. Los pescadores y los capitalistas: lo moderado vs lo excesivo.....	99
2.5.2. Bailes antagónicos: la armonía acuática de Maxwell y el caos silencioso de la “diosa hipopótamo”.....	106
2.5.3. La “concha” marina chimbotana.....	107
2.5.4. Segunda aparición de los zorros míticos: la dislocación del autor .....	109
2.6. El discurso o “evento” de Moncada.....	112



3654

CAPÍTULO III .....	118
ANÁLISIS DE LA “PURIFICACIÓN” EN <i>EL ZORRO DE ARRIBA</i> Y <i>EL ZORRO DE ABAJO</i> : LA DANZA “MAQUINAL” DE DON DIEGO Y LA ESPERANZA DE ESTEBAN DE LA CRUZ .....	118
3.1. El <i>tiempo mesiánico</i> , según Walter Benjamin .....	119
3.2. La preparación de los zorros .....	123
3.3. La singular aparición de Don Diego y la transformación de los símbolos andinos.....	124
3.3.1. Resemantización de la simbología andina .....	125
3.3.1.1. La <i>lloqlla</i> urbana .....	126
3.3.1.2. El <i>huayronqo</i> alegórico .....	127
3.3.1.3. El <i>yawar mayu</i> chimbotano.....	131
3.3.2. Las relaciones económicas desde la perspectiva de don Ángel .....	131
3.3.3. La transformación de don Ángel o el recuerdo de Cajabamba .....	133
3.3.4. Un nuevo acercamiento a la singular significación del humo de la fundición .....	138
3.3.5. La muerte como máquina trituradora .....	142
3.3.6. El baile “maquinal” de don Diego .....	144
3.4. La esperanza de Esteban de la Cruz.....	148
3.4.1. La aparición de la enfermedad .....	148
3.4.2. Lo retenido y lo expulsado .....	154
3.4.3. Duratividad y detención-suspensión: la oscilación de la enfermedad de Esteban .....	156
3.4.4. Un nuevo tiempo o esperanza para Esteban de la Cruz .....	162
3.4.5. Lo profano sacralizado y lo sagrado profanado.....	165
CONCLUSIONES.....	171
BIBLIOGRAFÍA.....	178



## INTRODUCCIÓN

A lo largo de los últimos años se ha retomado un enorme interés por la obra de José María Arguedas, pero quizá no lo suficiente en torno a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. El tema en cuestión no obedece tanto al criterio cuantitativo, sino al cualitativo, ya que pese a que existen pocos trabajos que profundizan en la problemática de la novela póstuma de Arguedas, muchos de ellos provienen de diversas perspectivas que generalmente reflexionan más sobre alguna teoría o determinados presupuestos ideológicos y culturales, y menos sobre los aspectos más centrales de la novela: los niveles ético y político. La causa no se debe a la complejidad del texto, cuanto a la instauración de ciertas premisas y modelos generales y determinantes, enfocados en el plano cultural, tanto en la crítica literaria como en los estudios antropológicos, que son los que han marcado la pauta en gran medida. Por esto, los aportes de Cornejo Polar, centrados en el nivel socio-cultural de la heterogeneidad, y sobre todo la perspectiva culturalista de Martín Lienhard, se han establecido como teorías incuestionables respecto a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. No obstante, a pesar de los valiosos trabajos de estos investigadores, nosotros tomamos el plano cultural como un elemento más que configura la significación de la novela, y que permite aproximarnos a su propuesta política radical. Esta idea se justifica en el difícil contexto que rodea al autor en los últimos momentos de su vida, tanto personal como socialmente, porque Arguedas no solo enfrenta una dolencia individual, sino un fuerte pesar cargado de la problemática histórico-social de fines de los sesenta, época determinante en el curso mundial debido al apogeo del capitalismo, a la alternativa socialista —atrayente de modo parcial para Arguedas—, la expansión de la teología de la liberación, etc.

Todos estos elementos refuerzan el carácter político de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, puesto que cada uno se plasma en el extraño espacio chimbotano, ciudad que en el tiempo novelesco va desarrollando un proceso de modernización industrial.

Los objetivos que guían esta investigación son los siguientes: a) analizar los modos de representación de la “enfermedad” y la “purificación”, a partir de la Semiótica de Fontanille y Zilberberg; b) Tomar como caso paradigmáticos a los personajes Don Diego y Don Esteban de la Cruz, por tratarse de sujetos que reconfiguran su pensamiento andino; c) Dar cuenta del proyecto de Modernidad radical que propone Arguedas; y d) proponer las categorías “profano sacralizado” y “sagrado profanado” para entender el anuncio de un nuevo tiempo, según lo que propone la novela.

La crítica literaria en torno a la última obra de Arguedas ha sido abundante, pero no lo suficiente para dar cuenta del gran proyecto político de la novela. La mayoría de críticos literarios han analizado la presencia de los diarios o aspectos muy generales de la novela en conexión con *Dioses y hombres de Huarochiri*, principalmente; en consecuencia, se ha entendido la última novela de Arguedas como la imagen del pensamiento quechua andino en su máxima expresión. Martín Lienhard lo señala muy bien en su análisis de la “cultura popular andina”. Sin embargo, a partir de nuevos estudios sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, podemos establecer una lectura diferente donde destaquemos la complejidad de la dimensión mítica y el tratamiento especial que le da Arguedas.

La hipótesis de nuestra tesis es que la novela póstuma de Arguedas configura alternativas de salida al proyecto de Modernidad unilateral —adscrita a una línea capitalista criolla neoliberal—, a través de acciones y descripciones particulares de personajes enigmáticos. En estos se observa un cuestionamiento radical al capitalismo,



acto que hace posible una “purificación” personal, de la realidad urbana y de los símbolos andinos tradicionales asociados con el plano mítico.

Nuestro trabajo está compuesto por tres capítulos. En el primero, hacemos un recuento cronológico de los textos interpretativos y críticos que abordan la obra arguediana, sobre todo el caso concreto de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, a partir del primer comentario hecho por Emilio Adolfo Westphalen, a meses de la muerte del autor, y antes de la publicación oficial de la obra; es decir, desde 1969. Luego, clasificamos de modo comparativo los trabajos críticos, para establecer líneas de interpretación asociadas a determinadas tradiciones académicas. En este recuento, demostramos también por qué es importante una renovación en la perspectiva crítica, que permita dar una imagen más cercana y real de la propuesta de la novela; a diferencia de los intereses antropológicos y/o culturalistas, que en cierta medida han impedido la apertura de otros niveles de análisis. En consecuencia, veremos que a través de una postura centrada en el nivel ético-político, se puede demostrar la vigencia de la novela póstuma en el contexto actual, en la sociedad consumista del siglo XXI; y en un posible canon literario, que está rodeado por la amplia proliferación de discursos literarios

En el segundo capítulo, nos centramos en el análisis del Prólogo, Primer Diario, Capítulo I y II de la novela. Nuestra perspectiva es fundamentalmente de índole semiótica, integrando los aportes de Jacques Fontanille (semiótica del discurso) y de Claude Zilberberg (semiótica tensiva); así como la idea de “reciprocidad afectiva” que registra Fernando Rivera en la obra arguediana, y algunos aportes antropológicos de Alejandro Ortiz Rescaniere. Por eso, tomamos en cuenta la significación de la novela para esclarecer la dinámica discursiva, a través de la construcción de esquemas tensivos —que diferencian las presencias moderadas y excesivas— y de la centralidad del “evento” (noción fundamental en la semiótica de Zilberberg). Además, la idea de



reciprocidad andina permite el acercamiento a un tipo de relación fraterna que sostiene Arguedas con otros autores, lo que denominamos “reciprocidad poética” (categoría figurativa). En este sentido, nuestro análisis configura una imagen general de los elementos mágico-poéticos que se presentan en el Primer Diario, y que son capitales en la estructura de los capítulos I y II de la novela. Asimismo, trazamos las pautas generales que guían las relaciones sociales, económicas y sexuales de los miembros del universo chimbotano.

En el tercer y último capítulo de nuestra tesis, abordamos los capítulos III y IV de la novela. Aquí seguimos la perspectiva semiótica, pero incorporamos también los aportes de la filosofía de Walter Benjamin sobre la idea de “tiempo mesiánico”, ya que este marca una ruptura radical con la linealidad histórica de la Modernidad, y por ende, con la razón instrumental del capitalismo que rige en Chimbote. Esto nos permite sostener que ante la contaminación económica y sexual que gobierna la ciudad, existen casos que posibilitarían una “purificación” personal y política, tales como el de don Diego y Esteban de la Cruz. El primero, a través de su baile “con la máquina”, y el segundo, por medio de su lucha para vencer a la enfermedad que lo atormenta, a través de su esperanza inquebrantable.

En la actualidad, sobre todo tras el centenario de nacimiento de Arguedas, se han incrementado las investigaciones sobre su obra, pero solo se ha hecho hincapié en conceptos y rótulos que ya resultan anquilosados para nuestra época. Por lo tanto, creemos que muchos estudios buscan simplemente sepultar la riqueza de la obra arguediana, y claramente impedir que el texto literario “diga” algo que cuestione la situación del dominio capitalista y de la Modernidad excluyente. Entonces, esperamos que este trabajo contribuya con las nuevas miradas realizadas en torno a la obra arguediana. Recordemos que siempre que se plasma una creación estética,



indefectiblemente se asume una posición ética, y por ende, política; en este sentido, nuestro análisis e interpretación también parten de una posición ética motivada por la propuesta arguediana.

.....

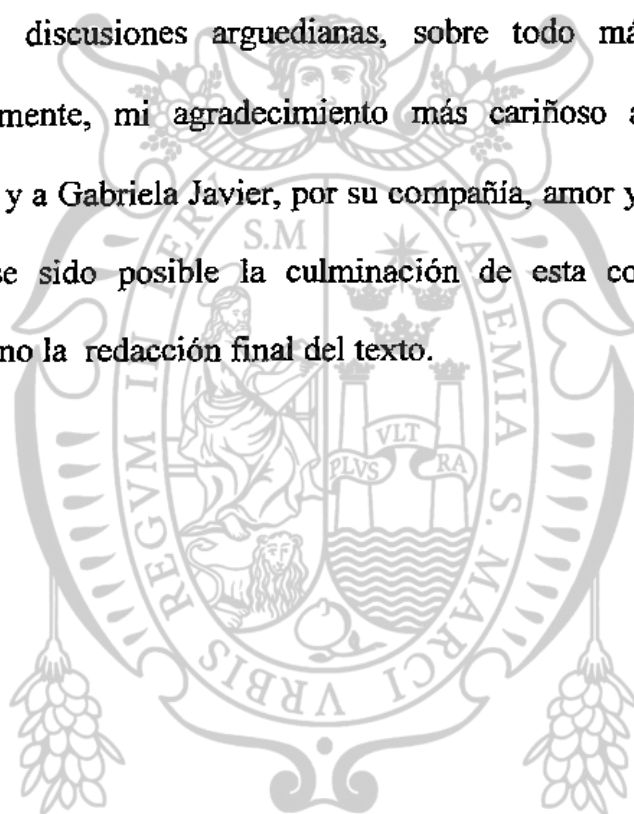
Si bien todo trabajo académico supone el gran esfuerzo de una persona, en realidad, son muchas más las que impulsan y dan las fuerzas suficientes (tono de vida diría Arguedas) para un producto final. Así, esta tesis hubiese sido imposible sin el financiamiento del Vicerrectorado de Investigación y de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Los consejos, aportes, correcciones, revisiones constantes y exhaustivas, y el invaluable apoyo de mi asesor y gran maestro Santiago López Maguiña, fueron cruciales para finalizar de modo satisfactorio esta investigación. Evidentemente, cualquier inexactitud, imprecisión o error de otra índole que un lector perspicaz halle en estas páginas son de mi entera responsabilidad.

Del mismo modo, por sus valiosos aportes agradezco a Gonzalo Portocarrero y otros profesores e investigadores de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con quienes conformamos hace un par de años el proyecto “Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales”, que tuvo su mejor desarrollo en las amenas tertulias de “Los amigos de los zorros”. Fueron estas reuniones las que reorientaron en gran parte el rumbo y los intereses de este trabajo. Por otro lado, no podría haber perfeccionado esta investigación sin los importantes cursos sobre literatura arguediana en los que participé a lo largo de mi formación sanmarquina, sobre todo a través del Seminario de Literaturas Andinas; pues a través del profesor Santiago López, así como gracias a las nutridas discusiones con compañeros del curso, obtuve muchas ideas oportunas para mi



investigación. No en vano el ensayo preparado para dicho seminario fue una versión inicial de esta tesis.

Asimismo, agradezco a mi recordado maestro Carlos García Miranda, quien en la distancia sigue impactando en mi formación intelectual y humana, tanto por su gran ejemplo como investigador y docente, como por su amplio estudio en la teoría bajtiniana, que generó en mí la inclinación hacia el terreno de la Teoría literaria. Por otra parte, también guardo una deuda con mis amigos de la Universidad, con quienes sostuve interesantes discusiones arguedianas, sobre todo más allá de las aulas universitarias. Finalmente, mi agradecimiento más cariñoso a mi madre Carmen Guzmán Hinostroza, y a Gabriela Javier, por su compañía, amor y apoyo incondicional. Sin ellas no hubiese sido posible la culminación de esta compleja y extenuante investigación, así como la redacción final del texto.



## CAPÍTULO I

### “ENCONTRANDO A LOS ZORROS”: BALANCE CRÍTICO

#### ***SOBRE EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO***

No cabe duda de que la publicación de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (en adelante *EZAEZA*) guarda una fuerte relación con una serie de hechos ocurridos previamente, pues estos son fundamentales para la comprensión de la novela en mención. Por eso, mencionaremos brevemente dichos hechos, con el fin de establecer un balance de los estudios críticos en torno a *EZAEZA*, así como para incorporarlos dentro de nuestro particular análisis de la obra.

La información que brindamos a continuación ha sido extraída de la cronología sobre Arguedas realizada en la Presentación de las *Obras Completas* del escritor andahuaylino, publicadas por la Editorial Horizonte (1983).

En 1969, Arguedas realiza cuatro viajes a Chile y a lo largo de este año tiene correspondencia con Hugo Blanco. El 28 de noviembre se dispara un balazo en la sien y muere el 2 de diciembre. Poco antes había enviado los originales de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* a la editorial Losada de Buenos Aires. Deja varias cartas explicando los motivos de su suicidio; mientras tanto, en el plano social se decreta otra reforma agraria en el Perú bajo el lema “Campesino: el patrón no comerá más de tu pobreza”.

Además de las tristes circunstancias de la muerte de Arguedas, hubo distintas versiones de *EZAEZA* previas a la edición final de la Editorial Losada —de masiva circulación en el público lector—. Así, desde 1968 Arguedas publica fragmentos preliminares de su novela en la revista *Amaru*, de su entrañable amigo Emilio Adolfo



Westphalen. También hay una “copia xerográfica de original mecanografiado, realizada en la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima. Está incompleta y numerada de la página 1 a la 152” (*Obras Completas* V 207). Luego, en 1970 se publica el “¿Último diario?”, en *Casa de las Américas* N 59, marzo-abril, La Habana. Salvo el primer fragmento de su novela publicada en 1968, todos los demás son publicaciones póstumas. Finalmente, todo el material proveniente de las distintas versiones se reúne en la edición de 1971, publicada por la Editorial Losada en Buenos Aires.

Los datos mencionados son necesarios para entender las diversas perspectivas críticas que han orientado tanto a diversos analistas como a los especializados en la poética arguediana. Así, a lo largo de este capítulo observaremos múltiples perspectivas teóricas y hermenéuticas usadas en el análisis de la última novela de Arguedas, las cuales han sido de mucha relevancia para elaborar nuestra propia línea de análisis. Evidentemente, la crítica arguediana es muy vasta, puesto que actualmente se siguen produciendo nuevas revisiones de *EZAZA*; pero, pese a ello, hemos tratado de ser lo suficientemente exhaustivos, tomando en cuenta los aportes críticos más valorados en la comunidad académica. Esta investigación pone en evidencia la constante presencia de lugares comunes en numerosas propuestas críticas, hecho que ha producido una estigmatización de la figura de Arguedas y de su labor literaria, dentro de determinados paradigmas teóricos. Sin embargo, el paso de los años ha demostrado la resistencia de la obra arguediana y su plena vigencia, más allá de las posturas teóricas deterministas o relativistas.

El criterio de división que empleamos es básicamente cronológico. Está de más precisar que no podemos hacer un estudio de la recepción crítica de toda la obra arguediana, en vista de que sería una empresa que sobrepasaría los límites del presente trabajo. Pese a ello, nos remitimos numerosas veces a distintas obras del escritor



andahuaylino para aclarar o enfatizar aspectos de la poética arguediana, así como para explicar los símbolos recurrentes en su obra.

Debido a su indudable relevancia dentro del canon literario, *EZAEZA* ha sido objeto de estudio en trabajos monográficos, tesis, revistas, reseñas, libros, etc. Para proceder de un modo más ordenado y diferenciar los ensayos específicos de los trabajos más exhaustivos, hemos dividido este capítulo en dos sub-acápites. En el primero, mencionamos los ensayos y reseñas publicados en revistas y libros; mientras que en el segundo, nos centramos en los libros dedicados a la última novela de Arguedas, que desarrollan análisis solventes y sistemáticos.

Hemos introducido un acápite más para establecer las vertientes de interpretación en torno a *EZAEZA*, a partir de los estudios críticos en cuestión. Para ello, agrupamos diversas obras dentro de una perspectiva en común, lo que ayuda a revelar la postura teórico-crítica de los especialistas. La división que señalamos no es estrictamente rigurosa, por cuanto podríamos adscribir algunos textos en dos o tres vertientes, sin embargo, se ha priorizado la intencionalidad global de los textos.

### **1.1. La crítica sobre *EZAEZA* en revistas, reseñas, capítulos de libros, y manuales de historia literaria**

Antes de publicarse esta novela, sus primeros bocetos ya habían despertado interés en la intelectualidad de la época, pues el nombre de José María Arguedas tenía un lugar relevante en el panorama literario peruano. Es así que el entrañable amigo de Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, en el artículo “La última novela de Arguedas” (1969) de su revista *Amaru*, da una primera aproximación a la singular novela, un mes después de la muerte de su autor y dos años antes de la edición definitiva de la Editorial Losada.



Evidentemente, Westphalen alude a las versiones preliminares de la obra publicada en su revista, pero por su amistad con Arguedas, el poeta debió tener en manos una versión completa de *EZAEZA* para hacer la evaluación general en su artículo.

El interés de Westphalen consiste básicamente en dar una visión general de la obra, que busca llamar la atención del público. El autor de *Las islas extrañas* lanza una pregunta inquietante, la cual aún sigue vigente, tras haberse cumplido el centenario del nacimiento de José María Arguedas:

¿Cuál será la actitud del lector común y corriente y aun del versado en literaturas, según puede deducirse por reacciones diversas a las páginas iniciales de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* cuando se publicaron en esta revista? Predominarían en tal caso probablemente el desconcierto, la incompreensión, sin faltar la irritación, pero igualmente un número no despreciable daría su adhesión y simpatía irrestrictas (27)

Luego afirma que “JMA ha trastocado las reglas del arte” (27); es decir, el poeta lanza su juicio personal sobre la trascendencia de la obra de Arguedas con un argumento que muestra el carácter de ruptura de la novela póstuma frente al canon literario de la época.

Además de la particularidad del lector, Westphalen señala la importancia de la figura del autor: “no sería capricho ni intemperancia de JMA incluir los Diarios como marco y sostén del relato; estos darían resonancia, cuando no marcarían una tónica especial a los sucesos de la novela” (29). Así, los Diarios y el Relato se complementarían para una visión total de la obra, que la crítica especializada luego discutirá con insistencia. Finalmente, el poeta peruano finaliza su visión sobre *EZAEZA* a partir del personaje de Cecilio Ramírez: “me atrevo a predecir, es uno de los personajes de la narración peruana que ha de quedar y por mucho tiempo servirá de ejemplo, no tanto en la literatura cuanto en la vida” (31).

La importancia de Ramírez estaría justificada por su valor ético y su función social, que Westphalen ve como una proyección del propio Arguedas. Con esta



aseveración, una vez más el poeta confirma la importancia de la figura del autor, punto que será muy discutido por la crítica literaria debido a su incapacidad de desligar la muerte biográfica de la muerte simbólica<sup>1</sup>.

Evidentemente, el texto de Westphalen no realiza un examen pormenorizado sobre *EZAEZA*, pero sí lo ubica dentro del panorama histórico de la literatura peruana. Además, los juicios de Westphalen difieren abismalmente de los análisis que realizará la crítica literaria especializada posteriormente, ya que en muchos de estos casos las posturas ideológicas y las formaciones académicas —articuladas con proyectos culturales norteamericanos o latinoamericanos—, limitan la visión sobre la novela.

En “Supuestos alrededor de los ‘Zorros’ de Arguedas” (1971), publicado en *Textual*, Tulio Mora da una mirada ciertamente pesimista sobre la novela, pues la considera menos lograda en relación con las obras anteriores de Arguedas. Además, afirma que la incompletitud fáctica de la novela —no haber sido finalizada por voluntad del autor— menoscaba su importancia: “De haber sido terminada hubiera levantado vuelo nada menos que por encima de sus anteriores novelas, tratando de representar el todo de la realidad peruana actual con sus implicancias y opciones a las que anteriormente no había llegado más que por partes” (54).

El error de Mora consiste en juzgar a la novela bajo los parámetros de la poética realista, en busca de la totalidad cerrada que ofrece esta perspectiva. Además, otro problema en la apreciación de este ensayo es que Mora concibe la novela como la imagen testimonial del drama que vivió el autor ante el suicidio: “[*EZAEZA*] cuenta con ser únicamente el testimonio de las angustias personales de Arguedas” (54).

<sup>1</sup> La crítica al respecto es abundante, y dicho punto también será analizado posteriormente. Pero básicamente destacan los trabajos de Rowe (2005) y Rivera (2011), ya que ellos interpretan de manera más acertada la figura de la muerte del autor en la construcción de la novela.



Mora también menciona otro juicio polémico al asociar determinados personajes de la novela con los zorros de arriba y de abajo: “[...] la visión de Arguedas no estaba equivocada: ‘los zorros de arriba’ (Asto, Tinoco, Hilario Caullama) han sido envenenados por el capitalismo y por esos agentes de Braschi (¿Banchero?), los ‘zorros de abajo’ [...]” (55). Es ciertamente cuestionable que los personajes mencionados puedan ser adscritos a la figura de los zorros, puesto que esto ameritaría una compleja indagación. Por eso, más adelante a través de los demás estudios críticos, veremos las diferentes y opuestas relaciones de los personajes con los animales mitológicos.

Pese a su negativa valoración de la novela, Mora resalta la presencia de algunos personajes, a quienes considera lo mejor de la obra: Don Esteban de la Cruz y el Loco Moncada; no obstante, al final de su artículo, Mora confirma su juicio pesimista al asumir la muerte y la novela de Arguedas como una derrota, como el fracaso del escritor, lo que se correlacionaría con el fracaso de Chimbote y del país, ante el apogeo del capitalismo. Es evidente que este escritor no se detuvo lo suficiente para entender la carga significativa de las estrategias del autor en la creación de su novela. Pero él no será el único en asumir esta posición, por cuanto la crítica especializada tardará mucho en reconocer la múltiple significación que conlleva la muerte de Arguedas y la (in)completitud de *EZAEZA*.

En 1973 aparece *El mundo mágico de José María Arguedas* de Sara Castro-Klarén, libro que se podría considerar como el primer abordaje crítico especializado en el que se incluye *EZAEZA*, en vista de que el texto analiza gran parte de la narrativa arguediana, y le dedica solo unos pequeños comentarios a la última novela de Arguedas. La investigadora señala que tanto *El sexto* como *EZAEZA* serían obras menores, puesto que el afán de denuncia habría hecho que Arguedas produzca en estas obras una débil estructura y un pobre desarrollo narrativo. En ese sentido, las novelas en cuestión se



acercarían más a la estructura de un diálogo platónico que a la forma novelesca, por la carencia de drama y acontecimientos, según Castro Klarén. También afirma que dichas obras carecen de tensión y vida, que los personajes son parlantes de una posición ideológica y no de sus circunstancias vitales; en consecuencia, la novela tiene la estructura de una escena costumbrista debido a las excesivas descripciones, y por su contenido moral se manifiesta un romanticismo. Finalmente, la autora asevera que Arguedas tuvo la “capacidad de sentir, intuir la realidad histórico-personal que le tocó vivir y atestiguar” (206).

Solamente en esta última frase encontramos un juicio más cercano a la reivindicación de la obra, a diferencia de todos los enunciados negativos mencionados previamente, que parten de criterios estéticos usados para analizar el estilo de las obras arguedianas anteriores. En ese sentido, Castro Klarén busca una continuidad que en efecto está ausente, hecho que la impulsa a desmerecer las novelas señaladas. Además, debido a los criterios estéticos de los otros textos, *EZAEZA* sería deficiente por poseer una estructura y forma innovadoras para la tradición literaria que impera en la época. El error de Castro Klarén se encuentra en su rechazo hacia un texto que marca una ruptura con la tradición; por ello, incluso la cita textual que hemos señalado se articula más con la importancia de la figura del autor que con la relevancia concreta de *EZAEZA*.

Martín Lienhard en su estudio “Tradición oral y novela: los ‘zorros’ en la última novela de Arguedas” (1977), publicado en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (en adelante *RCLL*), marca una línea de trabajo particular en torno a la última novela de Arguedas. Cabe señalar que este y otro ensayo posterior de él son el preámbulo a la aparición de su famoso libro: *Cultura andina y forma novelesca* (1981).

El trabajo de Lienhard parte del hecho de asumir la plena identificación del autor con su obra. Así, la estructura arriba / abajo del texto se correspondería con la figura de



Arguedas: un autor de arriba y de abajo. El peruanista destaca el carácter intertextual de la novela, aspecto que señala Cornejo Polar en su libro *Los universos literarios de José María Arguedas* (1973)<sup>2</sup>.

Para Lienhard, es fundamental la relación que mantiene *EZAEZA* con *Dioses y hombres de Huarochiri*. A partir de su lectura bastante antropológica, el crítico señala la diferencia entre el narrador y el autor de la novela; asimismo, descalifica los juicios de Castro-Klarén sobre el carácter naturalista de *EZAEZA*. También menciona que así como Don Diego correspondería a la figura del zorro de abajo, de igual modo el autor de la novela tendría dicha “procedencia”. En ese sentido, para Lienhard, el narrador escribe al dictado de los zorros y la novela manifiesta la sabiduría del pueblo quechua, por ende, del pueblo peruano en el mundo contemporáneo (Chimbote). En la novela se exaltarían los valores del pueblo precolombino en un contexto contemporáneo para aludir a un futuro donde se luche en contra de las jerarquías y prime la fraternidad; contra la sumisión ideológica y cultural, una resistencia creadora radicada en el inmenso patrimonio cultural andino (canciones, danzas, cuentos, etc.). Como consecuencia, habría una interrupción de la novela porque los protagonistas de la historia serían el “pueblo”, palabra que Lienhard no explica de modo concreto. Finalmente, el crítico ve en el “plan mítico” —así lo llama— de Arguedas una relación con lo que Karl Marx le atribuye a la mentalidad de los primitivos; por lo tanto, *EZAEZA* mostraría la victoria frente a la realidad, es decir, frente al capitalismo.

Al revisar el trabajo de Lienhard se pueden encontrar muchos puntos polémicos, ya que este crítico no asume la identificación del autor con su obra solo en un plano simbólico, sino que observa un trasfondo “mítico político”, en un sentido pre-moderno, en contra del capitalismo y a favor de un comunismo primitivo. Lienhard supera las

<sup>2</sup> En el segundo acápite nos remitiremos a este trabajo, pues está agrupado dentro de los amplios libros dedicados a la poética arguediana.



limitaciones del análisis del discurso tradicional para asumir que la fuerza del mito se ve reflejada en la escritura. Siguiendo con sus aseveraciones, estaríamos ante una obra que excede el sentido de novela; por esta razón, se trataría de la afirmación de una “literatura nativa”, donde una vez más, como diría Cornejo Polar, lo andino representa al pueblo peruano.

Esta mirada alude básicamente a un esquema conceptual en el que Arguedas combate la Modernidad y no podría insertarse positivamente en ella. El problema principal radica en asumir que el contenido mítico supera la estructura novelística, pues así solo se buscaría mostrar aquello que el indigenismo tanto anhelaba con angustia quizá obsesiva: la imagen más fidedigna del indígena.

Como ya habíamos afirmado, el estudio de Lienhard abre camino a una serie de lecturas sobre *EZAEZA* que priorizan el criterio antropológico y descuidan otros aspectos vinculados al carácter “moderno” de la novela. Además, al menos en este artículo, Lienhard muestra una posición ideológica radical que construye un Arguedas incitador de masas, que busca protestas sociales colectivas y una revolución en contra del capitalismo. Los zorros ya no serían presencias simbólicas que trascienden su *locus* mítico, sino que ubicarían al propio autor en el plano mítico, según Lienhard.

En “Escritor, escritura y ‘materia de las cosas’ en los *Zorros* de Arguedas”, parte del libro *Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy* (1978), Ana María Barrenechea se vale de esquemas semióticos para analizar la significación de la novela de Arguedas. Básicamente, la autora explica la singularidad de lo que Arguedas llamó “transmitir a la palabra la materia de las cosas”, para lo cual profundiza en los elementos mágicos mencionados en los Diarios. A través de los esquemas, la estudiosa formula oposiciones clásicas presentes en la obra de Arguedas, tales como: pueblo / ciudad, particular / múltiple, infancia /adulthood, etc. En ese sentido, la “materia de las



cosas” consistiría en la red de valores que la memoria recoge de la cultura andina. Además, Barrenechea reconoce un elemento que posteriormente será descuidado por muchos críticos: la visión sobre la máquina: “La exaltación de la máquina es una forma de aceptar el orbe industrial de la ciudad y del futuro” (317). La ensayista observa una fusión entre los elementos mágico-poéticos quechuas y la máquina, lo que produciría una superación armónica de la oposición que presentaba inicialmente en sus esquemas, apostando por una visión dialéctica de la realidad.

Así como Westphalen y Mora lanzan juicios sobre *EZAEZA* desde su posición de escritores, Mario Vargas Llosa, en “Literatura y suicidio: el caso de Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” (1980), texto publicado en *Revista Iberoamericana*, muestra su propia opinión respecto a la génesis de esta obra. Como autor canónico, Vargas Llosa señala los pros y contras de la última novela de Arguedas; sin embargo, su ligazón hacia otra tradición literaria y hacia otra vertiente cultural le impide entender el sentido del mito y la fuerte simbología de la muerte.

Es oportuno señalar que este artículo es la reproducción escrita de una conferencia pronunciada por Vargas Llosa en la Universidad de Harvard en 1979; es decir, para esta época la figura de Arguedas ya tiene una importancia fundamental para los estudios literarios en distintas partes del mundo. Entre uno de los juicios de Vargas Llosa está la importancia que le da a los zorros míticos: “Los zorros no son, en realidad, los narradores, y sus cortas intervenciones no dejan huella en el mundo novelesco — solo la colorean con una nota insólita— ni lo entroncan, de manera efectiva, con la mitología prehispánica” (5). También precisa que: “no hay duda que ese cadáver [el de Arguedas] 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” (7). Pero a pesar de estas ideas, Vargas Llosa asume que la novela



de Arguedas es una obra de vanguardia, “[...] con 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” (28).

En síntesis, pese a sus limitaciones, Vargas Llosa hace un balance constructivo de la obra de Arguedas, y muestra una postura evidentemente distinta a la de Lienhard (por ejemplo, el escritor arequipeño afirma que los zorros no son los narradores). Además, como ya habíamos anticipado, Vargas Llosa no comprende el sentido fundamental de la muerte de Arguedas para la elaboración de un producto estético tan revelador como lo es *EZAEZA*; que supera los límites estéticos tradicionales, más allá de las técnicas vanguardistas. La creación arguediana está basada en criterios con los cuales Vargas Llosa no puede conciliar; no obstante, este escritor entiende la literatura arguediana desde su propia vertiente estética y de acuerdo con los criterios de un artista, sin tomar en cuenta la problemática de la nación que cuestiona la novela.

Tres años después de su primer artículo, Lienhard continúa su propia línea de investigación en “La última novela de Arguedas: imagen de un lector futuro” (1980), publicado en la *RCLL*, donde estudia el modo de recepción de la obra de Arguedas en busca del lector más competente. Señala que *EZAEZA* no es una novela indigenista ni neindigenista; en realidad, vendría a ser una novela construida desde la perspectiva indígena, con un narrador indígena (instancia controladora del discurso). Por tanto, la escritura arguediana estaría más ligada a la presencia del “pensamiento salvaje” (categoría de Lévi-Strauss); y el texto hecho en español se subordinaría al uso del quechua. En consecuencia, la construcción de *EZAEZA* aludiría a la formación de un sistema literario parcialmente nuevo.

El discurso de Arguedas, siguiendo con Lienhard, sería anti-indigenista y constructor de un lector futuro, tras los cambios sociales dados en el contexto nacional.



Finalmente, en uno de sus últimos juicios, afirma que la novela es una manifestación de la cultura popular andina, es decir, se trataría en realidad de una obra de este sector social, y solo podría ser leída por los miembros más cultos de dicho grupo; de ahí la necesidad de esperar la formación de un lector futuro.

Los avances en la investigación de Lienhard son importantes porque él reubica y confirma la posición de *EZAEZA* en un panorama distinto al de la tradición literaria anterior; sin embargo, en este texto es más contundente la afirmación de que la novela se construye desde una perspectiva indígena. Naturalmente, el crítico entiende este hecho de forma simbólica por la “veracidad” del contenido oral; pero no hace suficiente hincapié en la formulación del lenguaje, ya que en ese caso, podría percatarse de que la novela produce un discurso más allá de la identidad andina tradicional. Una vez más, Lienhard entiende que el contenido popular es el que finalmente da sentido a la novela.

Nadie puede negar la importancia de los danzantes —y su procedencia popular— como factor subversivo de la lógica del discurso —aspectos muy bien mencionados por Lienhard—, pero la novela en realidad posee elementos más complejos. Además, el crítico señala que con *EZAEZA* Arguedas instaure una nueva forma de producción literaria, no ligada al fenómeno estético sino a la labor antropológica. Lo perjudicial de esta opción es que entonces *EZAEZA* dejaría su estatuto originalmente literario para discutir problemáticas que si bien le competen, no son su prioridad. Algo similar, pero en un sentido totalmente negativo, había ocurrido en la Mesa Redonda sobre *Todas las sangres*, pues los científicos sociales no comprendieron la postura literaria de Arguedas, y la juzgaron desde una visión netamente científica. Sin embargo, no queremos dejar de destacar que para el panorama de apogeo de la crítica literaria latinoamericana en la década de los setenta y ochenta, los trabajos de Lienhard darán pie a una línea de



análisis en oposición a las posturas logocéntricas y tradicionales. Tal intención llegaría a su máxima expresión con el libro posterior de Lienhard dedicado a *EZAEZA*.

Otro de los grandes estudiosos sobre la obra de Arguedas es el italiano Antonio Melis, quien realiza su primera aproximación a *EZAEZA* en “La marginalidad del hombre andino en la última novela de Arguedas”, publicado originalmente en francés: *Marginlité dans les pays andins* (1982)<sup>3</sup>. Como crítico y traductor de la obra arguediana, aborda en este ensayo, al igual que en muchísimos otros, la formación de una nueva cultura presente en *EZAEZA*. Asimismo, da visiones generales sobre la novela; por ejemplo, menciona que “Es inútil subrayar la altura estética y humana alcanzada por los diarios que contrapuntean el desarrollo narrativo” (152). Se debe precisar, además, que las investigaciones de Melis giran siempre en torno a la formación lingüística de la obra arguediana; aunque algunas veces destaca someramente el factor político inherente a *EZAEZA*:

Arguedas rechaza una visión lineal del progreso humano, concebida como una acción niveladora, que destruye peculiaridades y diferencias. El mundo romántico con que sueña no es una resurrección romántica de un mundo arcaico. Es, en cambio, el resultado de una nueva capacidad de síntesis, dentro de la cual las tradiciones no se consideran como un obstáculo en el camino del progreso, sino como un patrimonio precioso, que debe enriquecer una sociedad vencedora de la alienación (168)

La posición de Melis no es clara respecto a la solución que buscaría Arguedas, y sigue una interpretación clásica que ya se ha vuelto un estereotipo: “vivir todas las patrias”. El problema no está en el idealismo de Arguedas, sino en la poca pericia de la crítica para llevar a otras magnitudes dicha frase. Melis haría referencia al mestizaje

<sup>3</sup> La traducción al español se publica en el libro *Poética de un demonio feliz* (2011), del mismo autor. A pesar de que el original circula en un contexto diferente al nuestro, debido al factor del idioma, consideramos oportuno aludir a este texto según el año de su publicación original porque da cuenta de una visión particular de Arguedas, en consonancia con la postura crítica de algunos de los autores mencionados previamente. Además, pese a la gran distancia temporal entre el original francés y la traducción, no hay variaciones en la perspectiva de análisis, ya que el autor no realiza modificaciones al texto. Esta particularidad también será mencionada posteriormente, cuando abordemos los textos críticos correspondientes a la celebración del año del centenario del nacimiento de Arguedas.



armónico o de la multiculturalidad; en otras palabras, un discurso conciliador que no dañe los derechos de los más desfavorecidos, pues para Melis, Arguedas buscaría concretamente luchar contra la “marginación del hombre”. Esta frase podría adquirir distintos sentidos, al no ubicarse en un panorama concreto o bajo una finalidad particular. Por esto, observamos en este ensayo cierto interés por concebir a Arguedas como un héroe cultural, hecho que adscribe a Melis dentro de la perspectiva culturalista, donde se encuentra Lienhard.

Naomi Lindstrom en “*El zorro de arriba y el zorro de abajo: una marginación a nivel del discurso*” (1983), publicado en la *Revista Iberoamericana*, busca dar una significación u organización más clara a la novela, sobre todo por la importancia del autor y su presencia “dentro” de la obra; de manera que sigue el panorama crítico de Lienhard, y no discute en mayor medida esta postura. Su interés, en todo caso, se resume en un ordenamiento de la novela para una mejor comprensión, ya que:

Hay que dar cuenta de tres fenómenos interrelacionados que se encuentran operantes en el texto: a) la organización global del texto y los principios rectores que la determinan; b) la pluralidad conflictiva de *standards* lingüísticos y de sistemas de ordenar la información presentada en cada texto; c) los comentarios explícitos o implícitos, que hace el autor con respecto a la desintegración y distorsión que padece el discurso desgarrado entre sistemas irresolublemente opuestos (213)

En “Arguedas como ‘danzak’ en la lucha por la cultura andina” (1984), publicado en la *RCLL*, Edita Vokral critica ciertas afirmaciones hechas por Lienhard en su célebre libro *Cultura andina y forma novelesca*, lo que convierte al artículo —hasta cierto punto— en una reseña. Sin embargo, desde una visión global, la estudiosa sigue la tesis de Lienhard con algunas variaciones o aclaraciones. Vokral indica que en la obra de Lienhard “hay algunas fallas metodológicas que afectan las conclusiones de su trabajo” (298), en vista de que, según ella, el esquema que él utiliza está elaborado para la cultura europea —se refiere al empleo de la teoría bajtiniana sobre la



carnavalización—, y es necesario adaptar tal modelo al entorno andino. Vokral también indica que Lienhard reduce el análisis de los zorros y danzak' al hecho folclórico; y para explicar esta afirmación, ella hace un recorrido histórico sobre la figura del danzak, con lo cual demuestra la doble índole cultural que posee este personaje, así como la construcción de un proyecto político-religioso singular. Estos elementos destacan la complejidad de la figura del danzante, a través de una lectura no tan “nativista”, por cuanto se le considera un personaje producto del mestizaje cultural. Vokral, gracias a la profundización en aspectos históricos, realiza un paralelismo entre el Taqui Onqoy y los danzak' ayacuchanos; asimismo, hace hincapié en la profundidad histórica de esos artistas “que simplemente no se ve si se interpreta a los danzak' como meros representantes de una cultura carnavalizada” (301). Además, la estudiosa asume que Arguedas es el narrador de la novela, y no los zorros, a diferencia de Lienhard.

La visión de Vokral es muy interesante porque indica que en *EZAEZA* existe una tecnología presidida por valores humanos de raíz indígena, y que al igual que los taquionqos del siglo XVI, el danzak' del *EZAEZA* anunciaría el futuro cambio del mundo. En su intento de mostrar la real conciencia de Arguedas respecto a la figura del danzante, Vokral se apoya en el hecho de que el escritor deseaba publicar su novela en una edición popular.

No deja de ser atrayente la discusión de este trabajo con la postura de Lienhard, pues señala con éxito lo polémico que resulta la aplicación de la cultura popular bajtiniana en el espacio andino. Sin embargo, Vokral se basa en la historia para articular la problemática de *EZAEZA* y no se rige por patrones estrictamente literarios, sino más bien por un proyecto político, social o histórico. Además, no se toma en cuenta la radical diferencia histórica y política frente al movimiento del Taqui Onqoy, ni los cuestionamientos que se hacen sobre la fiabilidad de dicho grupo. En todo caso, es



valiosa la relación que encuentra Vokral entre *EZAEZA* y un proyecto histórico-político radical, ya que toca un aspecto que había sido descuidado hasta entonces; no obstante, sus limitaciones le impiden entender las enormes posibilidades de ese futuro “cambio del mundo”, o hacia dónde podría direccionarse.

Liliana Befumo Boschi y Aymar de Llano en “El escritor y el hombre desde el narrador en *Los zorros...* de José María Arguedas” (1985), ensayo publicado en la *RCLL*, contribuyen a esclarecer la significación de la novela a partir de tres estatutos importantes: el escritor, el hombre y el narrador. Las autoras ven que cada estrato es diferente, y para demostrarlo, se valen de esquemas y mecanismos concretos que explican la presencia de los “yoes” en los planos señalados. Este estudio es importante porque da cuenta de aspectos que siempre son descuidados en el abordaje de la crítica y que erróneamente generan asociaciones arbitrarias entre los distintos niveles que conforman la novela.

En el amplio libro de Roland Forgues, *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico* (1989), se aborda la vasta obra arguediana, muchas veces con el apoyo de elementos biográficos que ayudan a exponer el enfrentamiento entre el pensamiento dialéctico (de lucha) y el pensamiento trágico, que culmina con la muerte del autor. Para el caso concreto de *EZAEZA*, Forgues dice que Arguedas se había adaptado muy bien a las técnicas de la nueva novela latinoamericana, de la cual era, sin saberlo, uno de sus iniciadores. Además, el crítico francés afirma que Arguedas pasaba por una indecible frustración interior y un vacío ideológico aterrador en su etapa final; era un hombre que no consiguió encontrar su equilibrio.

Entre los diversos trabajos de Antonio Melis sobre Arguedas se encuentra un estudio publicado originalmente como prólogo a la traducción italiana de *EZAEZA*: “El



último desafío de José María Arguedas: dar voz a la afasia” (1990)<sup>4</sup>. Este artículo da una mirada particular sobre la novela póstuma para el círculo de lectores italianos y europeos, porque los prólogos, como otros textos literarios, tienden a influir sobre la atención del lector.

El trabajo de Melis solo busca esclarecer ciertos aspectos de la novela para que no sean de tan difícil acceso al lector. Así por ejemplo, para no problematizar sobre la muerte de Arguedas, señala: “No es posible ni lícito tal vez penetrar en el misterio de la muerte de un hombre, que decide después de una prolongada fatiga, abandonar voluntariamente la escena humana. Sin embargo, en este caso es inevitable subrayar el vínculo inquietante entre la muerte y la escritura” (113). Luego indica la posible impresión del lector al terminar la novela: “El lector cierra estas páginas con el estupor atónito de quien ha visto hacerse pedazos traumáticamente la ficción literaria y es llamado a participar en un rito de adiós definitivo. Pero también las últimas páginas [...] están animadas por una tensión estilística que nos hace volver a creer, al menos en parte, en la victoria ante la muerte” (114).

A pesar de que señala el vínculo entre la muerte y la escritura, Melis no busca explorarlo con más detenimiento; por tal razón, su visión sobre *EZAEZA* es muy superficial, y sus juicios solo enmarcan la novela dentro de un gran conjunto de textos, lo que le resta singularidad a la obra arguediana.

Además de los numerosos ensayos sobre la última novela de Arguedas, existen muchas reseñas importantes, como la de José Miguel Oviedo (1993), que fue publicada en la *Revista Iberoamericana*. Este texto corresponde a la edición crítica de *EZAEZA* que editó la Colección Archivos en 1990, cuyo éxito suscitó el interés de muchos

<sup>4</sup> Al igual que el artículo anterior de Melis, estamos ubicando cronológicamente a este texto según el año de su publicación original, por el mismo motivo ya señalado previamente: este ensayo también aparece publicado en *Poética de un demonio feliz* (2011).



críticos que se interesaron en comentarla y dedicarle reseñas. Los ensayistas ayudaron a tener un mayor contacto con el público lector, sobre todo porque difícilmente se encuentran reseñas de gran circulación a partir de la versión original de la novela en la editorial Losada.

La crítica de Oviedo se divide en dos partes: el testimonio y el comentario. En el testimonio da cuenta de su ligazón personal con Arguedas, mientras que en la parte “Comentario” lanza juicios generales sobre *EZAEZA*, donde resume claramente los textos críticos que acompañan a la edición en cuestión. Sin embargo, a pesar de ser una reseña, el autor no se preocupa por discutir los textos y solo señala la importancia de la edición publicada. En sus últimas líneas dice:

Todo esto [los aciertos en el cuidado de la edición, la presencia de ensayos críticos, etc.] hace de su edición un trabajo exhaustivo y coherente sobre una obra de extraordinaria complejidad. Pero aunque sea difícil superar este trabajo por su devoción, rigor y variedad de enfoques, me temo que la tarea de interpretación no termina aquí. Hay muchas claves privadas y oscuras que permanecen enterradas en el texto, cuya dificultad reside en que eran también ambiguas y contradictorias para el propio Arguedas. [...] Pocas novelas de nuestra lengua pueden superar el sentido trágico de ésta.

Oviedo reconoce las limitaciones de la edición crítica, y por eso indica que la exégesis sobre *EZAEZA* debe continuar, aunque él no se preocupa por cuestionar algún aspecto en su reseña. Además, cuando afirma que pocas novelas podrán superar el sentido trágico de *EZAEZA* no le está dando méritos a la novela por su contenido en sí, sino por la ligazón con la muerte del autor, ya sea por una suerte de patetismo o por la gran figura intelectual que fue Arguedas. En cierto sentido, cae en la misma lógica que señala Vargas Llosa respecto de la novela.

En el libro *Itinerarios entre la ficción y la historia* (1994) de Elisa T. Calabrese, encontramos un ensayo de Aymar de Llano sobre *EZAEZA*: “El discurso autobiográfico: El ‘borde’ entre la escritura y la vida”, cuya intencionalidad busca



dilucidar los límites entre la ficción y lo autobiográfico, lo que la lleva a afirmar la autoría de Arguedas como el narrador de la obra. La autora sostiene:

Así, el yo autobiográfico se transforma en un él, en el objeto de los zorros parlantes [...]; sin embargo, el sujeto retoma el poder conductor en el Segundo, Tercer y en el ¿Último diario?, lo que me permite sostener la hipótesis de un sujeto ordenador que rige el discurso desde un yo autobiográfico [...]. Los zorros conservan la categoría mítica, la posibilidad de 'interpretar' la realidad mítica y social-colectiva, pero es una contemporaneización de lo mítico, por ello es transgresor (39)

La discusión sobre el carácter autobiográfico de la obra es una línea de trabajo que tiene muchos seguidores, especialmente en torno a la lógica de los Diarios incorporados al texto. Cabe resaltar que este ensayo de Aymará de Llano será desarrollado posteriormente con amplitud en su libro *Pasión y agonía en la escritura de José María Arguedas* (2004).

Armando Zubizarreta (1994) también realiza una reseña sobre la edición crítica de *EZAEZA* (1990), que se publica en la *RCLL*. Consideramos este trabajo superior al de Oviedo por la profundidad en la comparación de ediciones y en la mirada crítica respecto del criterio de la Colección Archivos. El estudioso asume que la aparición de la edición crítica se debe a la actualidad de la técnica narrativa de la obra de Arguedas (casi veinte años después de su primera publicación), pero también señala que no se cumplió con la tarea de hacer una edición mejor a la de las Obras Completas (1983), a cargo de la editorial Horizonte, en cuyo tomo V se publica *EZAEZA*. Además, menciona la abundancia de erratas en la edición de la Colección Archivos, aspecto que la vuelve perjudicial para el manejo de la crítica literaria<sup>5</sup>. Entonces, si bien Zubizarreta es exhaustivo en la crítica de la mencionada edición, no cuestiona el criterio del dossier crítico, por lo que una vez más se evade el análisis de las perspectivas teórico-críticas.

<sup>5</sup> El crítico alude a la primera edición de la Colección Archivos; probablemente las erratas fueron corregidas para la segunda edición de la obra.



En uno de sus últimos trabajos, “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas” (1995), publicado en la *RCLL*, Antonio Cornejo Polar reformula algunos juicios teóricos planteados en su célebre libro *Escribir en el aire*, y construye la categoría de “sujeto migrante” de un modo singular:

[...] migrar es algo así como nostalgia desde un presente que es o debería ser pleno las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentada y el ahora que tanto corre como se ahonda, verticalmente, en un tiempo espeso que acumula sin sintetizar las experiencias del ayer y de los espacios que se dejaron atrás y que siguen perturbando con rabia o con ternura” (Cornejo Polar 1995: 103).

Para mostrar la viabilidad de su análisis, el crítico apela a distintos momentos de *EZAEZA* y a sus personajes. No cabe duda que la gran calidad crítica de Cornejo Polar permite dar cuenta de un nuevo fenómeno en la literatura peruana, a diferencia de los tipos migrantes representados anteriormente en la ficción literaria. La particularidad del sujeto migrante posibilita explicar de un modo radicalmente nuevo la formación de la tradición literaria en el Perú, pues al margen de las adscripciones a distintos grupos, la presencia de este sujeto es fundamental en la configuración de un producto estético más complejo. Al respecto, cabe señalar que las posibilidades interpretativas de la categoría de Cornejo Polar aún no han sido explotadas en su real magnitud, porque muchas veces es usada de modo arbitrario o simplemente se la vincula a la vertiente culturalista (versión simplista de los estudios culturales), que vale decir, es un amplio campo de estudio ligado a Cornejo Polar –aunque en su última etapa de investigación parece desprenderse de ella en cierta medida. Por eso, creemos que la categoría en cuestión puede ser analizada a partir de criterios estéticos, en vez de visiones netamente culturalistas.

Claudette Kemper Columbus, en “Dos ejemplos del pensamiento andino no lineal: los zorros de Arguedas y la *illa* andina” (1997), publicado en *Anthropologica*,



demuestra la lógica que opera en la novela, en oposición al pensamiento eurocéntrico occidental; para ello, explica las múltiples acepciones que poseen “los zorros”. Indudablemente, el criterio que prima en su trabajo es el carácter antropológico, razón por la cual se apoya en estudios sobre la simbología andina de los zorros, lo que la lleva a proponer dieciséis acepciones. No obstante, la estudiosa aclara que: “El por qué de involucrar a estos zorros polirreferidos no separa a un zorro de otro ni constituye límites de un zorro individuo para prevenir que ese zorro individuo se desdoble en otros” (198). Este juicio demuestra que pese a la amplia significación de los animales míticos, los zorros son uno y todos a la vez, por cuanto el sentido se percibe desde una postura no “lineal” —como señala la autora—, lo que permitiría comprender la compleja red de relaciones que hay en la perspectiva del autor.

Sin duda, se trata de una interesante propuesta que permite abarcar muchos criterios, y no solo reducir la presencia de los zorros a los planos espaciales de arriba / abajo, o asociarlos simplemente a determinados personajes. En palabras de la autora: “Los zorros de Arguedas demuestran un zorrismo disperso, dado que no hay ningún zorro ‘verdadero’ representado en la novela” (201). Entonces, podemos concluir nuestra valoración sobre este ensayo enfatizando que esta perspectiva de corte antropológico merece ser enlazada con la lógica de la estructura novelesca, de acuerdo a una visión más literaria.

Un año después, Columbus realiza otro análisis de *EZAEZA* en “Tricksters in the fishmeal Factory: Fragmentation in Arguedas’ last novel”, ensayo que forma parte del libro *Reconsiderations for Latin American Cultural Studies* (1998). Aquí, la autora sigue profundizando respecto a la presencia de los zorros, pero esta vez en relación con el *Manuscrito de Huarochirí*. De este modo, observa una relación clara entre Huatyacuri (héroe mítico de Huarochirí) y Don Diego (zorro-personaje de la novela):



The self-transformative dances Diego performs could be dances of fecundation. The foxes of myth dance in the springtime, the time of mating. The mythic culture and fertility hero, Huatyacuri (from *Huarochirí*), dances after his marriage. In addition to taking instruction from the mythic foxes' dialogue, the healer-trickster Huatyacuri uses panpipes taken from a fox to bring new dances, new music, and an expanded outlook to the people; he brings an environment of abundance. But the mobster Don Ángel remains uncomprehending. His obtuseness highlights the absence of a sense of the sacred and the death of principles of fecundation in factories productive of goods for sale that are not good in themselves (171)<sup>6</sup>

Sin embargo, la abundancia presente en el “tiempo del mito” contrasta con la “desacralizadora” actitud de Don Ángel, lo que la autora entiende como la crisis del relato, debido a la fragmentación que impide relacionar de modo causal la producción con la reproducción; se evidencia entonces la anulación total de la lógica mítica.

But with the world becoming more and more like the fishmeal factory, even the power of *poiesis*, the powers of the artist Arguedas' foxiness and libido, his ability to elicit multiple meanings —and with them options— have been, and continue to be, fragmented by the refusal of those in charge of production to admit the damage they cause reproduction, and organic reproduction that acts to open alternatives to things as they are (180)<sup>7</sup>

A diferencia de Lienhard, Columbus acepta la dificultad de asociar el mito y la novela, y observa ahí la crisis de la narración o la problemática continuación de la novela, pero a la vez, la singular vigencia de la misma. La estudiosa afirma que a lo largo de la obra existe la posibilidad de crear un nuevo orden o nuevas posibilidades para hacerlo.

Julio Noriega, en “La utopía de una mito-literatura en el Perú” (1999), ensayo publicado en la *RCLL* Vol. XXV N 50 —edición en homenaje a Cornejo Polar, razón

<sup>6</sup> Los bailes de auto-transformación que Diego realiza podrían ser danzas de fecundación. Los zorros del mito bailan en la primavera, el tiempo del apareamiento. La cultura mítica y el héroe de la fertilidad, Huatyacuri (de *Huarochirí*), bailan luego de su unión. Además de seguir la instrucción del diálogo de los zorros míticos, el curandero-embraucador Huatyacuri usa antaras tomadas de un zorro para llevar nuevas danzas, nueva música, y un panorama expandido al pueblo; él lleva un ambiente de abundancia. Pero el mafioso Don Ángel permanece sin comprender. Su necedad destaca la ausencia de un sentido de lo sagrado y la muerte de los principios de fecundación en las fábricas de producción de bienes para la venta que no son buenos en sí mismos (nuestra traducción)

<sup>7</sup> Pero con el mundo volviéndose más y más como la fábrica de harina de pescado, incluso el poder de la *poiesis*, los poderes de la astucia y la libido del artista Arguedas, su habilidad para provocar significados múltiples —y a su vez opciones— han sido, y siguen siendo, fragmentarios por la negativa de aquellos responsables de la producción a admitir el daño que causan a la reproducción, y a la reproducción orgánica que actúa para abrir alternativas al orden de las cosas (nuestra traducción)



por la cual destaca a grandes luces las referencias a Arguedas—, expresa su gran afecto por Cornejo Polar, y señala que el avance de la crítica respecto a *EZAEZA* ha sido notable de acuerdo con los estudios que, según él, son los más significativos: Cornejo Polar con la propuesta de tres niveles en la obra, Lienhard con la carnavalización a través de los zorros, y Escobar con la visión de una etno-literatura, según su lectura de Levi-Strauss.

Luego de criticar la postura de Vargas Llosa frente a *EZAEZA*, Noriega destaca la “teatralización” cíclica de la novela, que el crítico entiende como las transformaciones del tinkuy (categoría andina que alude al “encuentro de contrarios”). Es decir, la novela vendría a ser un ritual andino modernizado; en eso consistiría la propuesta de mito-literatura. A pesar de la singularidad de la propuesta, Noriega sigue la línea culturalista de Lienhard y Cornejo Polar, y su noción de mito-literatura sería un tributo a este último. Además, bajo la intención de encontrar estructuras andinas, deja de lado una vez más la perspectiva de la lógica novelesca.

A partir del homenaje a Cornejo Polar, se reafirma el interés por la obra arguediana, y por ende por *EZAEZA*. No cabe duda que durante esta época la vigencia y canonicidad de dicha novela se manifiesta en su máxima expresión; sin embargo, debido al homenaje referido y a la presencia de los herederos de la tendencia intelectual latinoamericanista de los setenta, se mantiene el interés por estudiar a Arguedas —en gran medida— a partir del modelo de los estudios culturales. Por eso, se sigue creyendo que la novela da cuenta de un fenómeno cultural ligado a la multiculturalidad (tesis asociada a la idea de las tradiciones heterogéneas de Cornejo Polar).

Como hemos podido ver hasta este punto, el boom de la edición de la colección Archivos destaca aún más la circulación de la novela, pero no la propagación de nuevas ideas en la crítica literaria. A su vez, el último trabajo de Cornejo Polar en torno a



*EZAEZA* da cuenta de una visión interesante que no ha sido observada detenidamente. Luego, tras la muerte del crítico peruano, su legado ha sido circunscrito en cierta medida al aporte que brindó a los estudios culturales. Por ello, durante estos años la crítica se paraliza en esos parámetros, y sigue sin cuestionar el paradigma de Lienhard. Es recién a puertas del nuevo milenio que se presentarán distintas y hasta excesivas perspectivas respecto de *EZAEZA*.

En “La escritura como desenterramiento. En torno a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” (2000), publicado después en *Poética de un demonio feliz* (2011), Eduardo Chirinos<sup>8</sup> entiende el sentido de la escritura de la última novela como un modo de superar la muerte, aunque no llega a diferenciar de modo contundente la muerte biográfica y la muerte simbólica de Arguedas. Alude a la posición del lector cuando afirma que “en *Los zorros* el lector comprende inmediatamente que la distinción entre narrador y autor recomendada por el análisis estructural resulta poco menos que frívola” (248). En otro momento dice: “Si el relato de *Los zorros* –tal como lo presenta el autor-narrador –está construido bajo el permanente asedio de la muerte, no será difícil colegir de esta circunstancia una lucha por el lenguaje como manifestación esencial de la vida” (254).

La mayoría de los juicios de Chirinos son generales y solo reiteran lo ya señalado por la crítica literaria en torno a la muerte de Arguedas. A propósito de las reiteraciones y los lugares comunes, creemos que a partir del 2000 la crítica literaria excede sus análisis para abusar del texto. En el caso de Chirinos, no propone una nueva mirada sobre *EZAEZA*, y solo continúa con el análisis de metáforas que reinciden en aspectos ya señalados con mucha insistencia por otros autores.

<sup>8</sup> Las citas o referencias corresponden al libro de Melis. El mismo texto también fue incluido en otro libro sobre crítica literaria.



Gustavo Montoya realiza un interesante análisis en “Las marcas del Zorro: tipos reales, saberes, religión, ideología y violencia en el ‘Zorro de arriba y el zorro de abajo’” (2002), texto publicado en *Socialismo y Participación*. El autor parte de una perspectiva social en torno a la relevancia de los personajes en el imaginario de la sociedad peruana. Uno de los personajes donde se detiene es Esteban de la Cruz, a quien atribuye una fe singular que va más allá del sentido religioso tradicional: “[...] es una fe que demanda encontrar un sentido material y profano a la religión” (141).

La extrapolación de la novela hacia un aspecto netamente social lleva a Montoya a especular sobre la “rabia” arguediana, en torno a la violencia que presentan algunos personajes de su última novela, hasta tal punto que parece encontrar cierta relación entre ellos y la violencia senderista. Al respecto, consideramos que la novela produce un referente propio que pese a sus vínculos reales, posee una problemática ajena al panorama conflictivo de la violencia senderista. Sin embargo, Montoya observa una posible relación entre el contexto de fines de los sesenta y el tiempo del conflicto armado interno, lo que lo lleva a buscar una solución a partir de estos dos grandes momentos de la historia peruana. Cree observar una visión multinacional o de pura diversidad cultural en *EZAEZA*, propuesta que ayudaría a superar los problemas de la violencia que arrasó al país hace unas décadas. Entonces, una vez más observamos la insistente vinculación de la novela póstuma con proyectos políticos ciertamente previsibles, que no dan cuenta de la amplia significación del texto literario.

En “Apuntes dislocados sobre los Zorros de José María Arguedas” (2002), publicado en la *Revista Iberoamericana*, Rodrigo Cánovas desarrolla un análisis sobre la estructura fragmentaria de la novela, y explora la particularidad de Braschi:

Braschi, creador del nuevo Chimbote, no actúa desde el pincho, metiendo huevo; como sí lo hace su subordinado Chaucato [...]. Así, en esta cadena de asociaciones que conforma el mito de los nuevos orígenes, Braschi fecunda la mar a través de Chaucato, a su imagen y semejanza (la tragona), incorporando



también a Chaucato a este acto (le come sus huevas). Braschi se erige como un hueco hambriento; mientras que Chaucato [...] es un animal marino parido sin capacidad de reproducirse [...] (992)

El ensayista pone más énfasis en este personaje, demostrando su omnipotente presencia; también reflexiona sobre la situación del indígena en la realidad novelesca a partir del escenario del prostíbulo, siguiendo en parte la posición de Columbus sobre el quiebre de los valores míticos:

Para enunciar la imagen humillada del indio, se acude a la condena sufrida por la mujer adúltera en el mito [de Huatyacuri], del cual hay una cita oblicua en el espacio de mayor podredumbre y degradación del burdel, cuando se nos indica que desde los cuartuchos infectos del corral las prostitutas se muestran “con las piernas abiertas, mostrando el sexo, la ‘zorra’, afeitada o no” (40), cual figuras idolátricas tallada en piedra. El cuerpo andino en su integridad es embutido en esta imagen, siendo entonces representado como cuerpo castrado, sodomizado y prostituido por la modernidad.

Cánovas señala de modo interesante el proceso de transformación de los valores míticos. En la realidad chimbotana, la visión sagrada ya no se atribuye a las deidades andinas, sino al propio cuerpo de la mujer indígena, entendida como una mercancía que genera mucha atracción: la viva imagen del control capitalista.

En *Arguedas y el Perú de hoy* (2005), libro conformado por diversos ensayos sobre la obra de Arguedas, encontramos rigurosos trabajos, entre los cuales destacamos los textos de William Rowe (texto también publicado en *Poética de un demonio feliz*<sup>9</sup>) y de Francesca Denegri y Rocío Silva-Santisteban, pues son los trabajos más centrados en *EZAEZA*.

Rowe retorna, luego de algunos años, con un trabajo muy importante sobre la obra de Arguedas (“El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura”). Su análisis explora con minuciosidad el papel simbólico del tránsito por la muerte, dándole una orientación totalmente distinta a la realizada por Lienhard y sus seguidores. Podemos sintetizar el trabajo de Rowe en esta cita:

<sup>9</sup> Para el caso de Rowe, las referencias corresponden a este libro.



Si la palabra resurrección, varias veces repetida en las cartas de Arguedas de la misma época, no figura en la novela, ¿no será porque implica la continuidad del sujeto? Solemos pensar la disgregación, la desintegración de la persona como un mal. Sin embargo, en *Dioses y hombres de Huarochiri* se concibe como proceso generador y, en la novela, se relaciona con la idea del huaico como proceso social y personal de derrumbe y resurgimiento (316).

El sentido que le atribuye a la muerte parte de un criterio alejado del logocentrismo; por el contrario, se basa en una conexión con el pensamiento andino, pero que supone a la vez un proceso distinto, necesario en muchas obras de Arguedas: la muerte simbólica en el propio acontecer de la novela. Solo de este modo se pasaría a otro estadio que dota a la propuesta arguediana de una visión alejada del rol netamente etnográfico o antropológico, como el caso paradigmático de Lienhard.

Este estudio abre paso a nuevos aspectos no abordados sobre la novela y le da una vigencia social, en consonancia con otros discursos importantes en los primeros años del nuevo milenio. Por esta razón, consideramos que a partir de este texto empieza a cambiar el panorama teórico-crítico sobre *EZAEZA*; además, solo a partir de este año (2005), los trabajos de Rowe serán seguidos con mayor interés por distintos investigadores. Cabe precisar que años antes diversos críticos habían dado cuenta de perspectivas diferentes a la de Lienhard, pero en lo que respecta a ensayos, el texto de Rowe es el que posee una propuesta más contundente.

Francesca Denegri y Rocío Silva-Santisteban, en “Lo que ansío es ser amado con pureza: sexo y horror en la obra de Arguedas”, analizan la importancia de la violencia y la sexualidad en la poética arguediana, para lo cual se apoyan en diversos textos biográficos del autor. Explican la actitud de los personajes a partir de la violencia que rodea toda la novela:

Si el zorro de arriba y el zorro de abajo portan el emblema de la oriundez y hablan con la autoridad que les otorga el hecho de pertenecer a una tradición legítima y antigua, los nuevos chimbotanos que nacen de vientres malditos y de “zorras que no pertenecen a nadie” (*Obras completas* V: 41) portan el trauma del forasterismo que es a su vez señal del pecado sexual (321).



En otro momento del texto, profundizan en la significación de los símbolos andinos a partir de la sexualidad, desarrollando una interpretación que da cuenta de los múltiples estratos que convergen en la propuesta de *EZAEZA*, más allá de la tradicional simbología andina:

Si el huayonqo puede ser una representación de esa brutalidad masculina que «se hunde, se mueve, devora», entonces la estela de la flor amarilla es la representación de la huella del dolor que queda, latiendo en su fragilidad, sobre los cuerpos de quienes producen daño. Precisamente la producción al parecer inevitable de daño en el ejercicio mismo de la sexualidad masculina — representada en sus confesiones y ficciones como desenfrenada y violenta— es algo que Arguedas no puede sostener simbólicamente y, en la medida que cree que ese «embutirse» es dañar a la mujer, la venganza de su víctima consistiría en dejar su huella mortal sobre los cuerpos de estos «moscardones acorazados» (322)

En una de las secciones de la revista *Intermezzo Tropical* 5 se incluye un “Portafolio Arguedas”, que contiene diversos ensayos sobre *EZAEZA*. Destacamos el texto “¿Y cuándo haya la imprescindible urgencia de ganar plata?": Narrativas de la migración y la utopía en «los zorros» de Arguedas” de Enrique Bernal, donde se busca cuestionar el proyecto de modernidad a través de la visión utópica que presenta la novela. El ensayista sostiene que diversos personajes poseen una perspectiva utópica; un claro ejemplo sería el caso de Jesusa, esposa de Don Esteban de la Cruz: “Ella pertenece a otra visión utópica del hombre migrante, el del pequeño empresario despolitizado que ya dentro del mundo formal se desarrolla a plenitud como pez en el agua” (43). Se trata en el fondo de caminos posibles de éxito para los personajes de acuerdo con el régimen económico que impera en la ciudad.

Jesse Barker, en “El espacio de la ciudad en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” (2006), publicado en *Osa Mayor*, explica la configuración del espacio en relación con el concepto de “novela moderna”, un tipo de discurso que sería superado por *EZAEZA*. Para ello, se apoya en algunos preceptos de Walter Benjamin sobre la función del narrador: “La novela moderna, según Benjamin, se aísla del contexto oral y



al mismo tiempo el novelista se aísla de la sociedad” (40). Luego menciona que: “La novela moderna cuenta su historia y la sella con la palabra ‘Fin’ [...]. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* desafía estos límites de la novela moderna. Las distintas historias narradas de forma difusa no siguen ni el desarrollo de una sola narración ni un desarrollo cronológico” (41).

Llama la atención la interesante reflexión a partir de la filosofía de Walter Benjamin, pues supone un cuestionamiento contundente a la Modernidad a través de la obra; sin embargo, consideramos como punto más relevante el hecho de que este cuestionamiento no es un refugio en el mito ni en la plena oralidad, sino en algo que está más allá de los límites de la novela moderna. Podremos ahondar más al respecto cuando veamos la postura del libro de Lienhard en torno a *EZAEZA*.

José Alberto Portugal, en su obra *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado* (2007), hace hincapié en la vasta obra literaria arguediana, pero su abordaje está más centrado en las primeras novelas de Arguedas. Cuando analiza *Todas las sangres*, lo hace junto con *EZAEZA* porque considera que esta última plantea el mismo proyecto político que la obra anterior. Además, el discurso de Portugal gira en torno a dos temas que considera reiterativos en la obra del escritor andahuaylino: el plano melodramático y la autobiografía. Para el caso de *EZAEZA*, se concentra en el análisis textual de ciertos personajes y coincide con la crítica tradicional (principalmente Cornejo Polar y Lienhard).

Uno de los textos más polémicos sobre *EZAEZA* es “*Arguedasmachine: Modernity and Affect in the Andes*” de Jon Beasley-Murray (2008). Entiende la figura del autor como una “máquina” en la medida que este deja de ser simplemente humano y produce una serie de significaciones nuevas sobre el indigenismo, similar al modo de funcionamiento de las máquinas trituradoras de pescado, presentes en la obra narrativa:



“This *Arguedasmachine* is hard at work fabricating a techno-indigenism that both separates and presses together the various elements of Peruvian culture, much like the cyclones and centrifuges of Don Angel’s factory” (114)<sup>10</sup>.

La categoría de *Arguedasmachine* se articula a partir de la relación entre los diversos personajes fundamentales de la obra arguediana, pero el análisis de Beasley-Murray es más certero cuando se refiere a personajes sobresalientes de *EZAEZA*, como Don Diego, en vista de que este escapa a las categorizaciones o definiciones tradicionales “[...] following his own line of flight within the globalized productive machine. And he seduces both Don Angel and the other factory workers, encouraging them and us to take flight similarly” (115-116)<sup>11</sup>. Así, él deja de ser la representación de una figura mítica y adquiere aspectos diversos, sobre todo “maquinales”:

We see in and with Don Diego a series of becomings: becoming animal, becoming mythic, becoming human, becoming molecular. These becomings are all *machined* within the factory environment. As Diego takes on a series of machinic qualities, [...] he conjures up a “alegría musical” resembling ocean breakers crashing over deserted islands, in turn comparable only to Andean waterfalls and ravines (116)<sup>12</sup>

Más adelante, el investigador explica el tipo de escritura de Arguedas:

He writes, in short, as what Deleuze and Félix Guattari term a ‘machine-man, and an experimental man (who thereby ceases to be a man in order to become an ape or a beetle, or a dog, or mouse, a becoming-animal, a becoming-inhuman, since it is actually through voice and through sound and through style that one becomes an animal, and certainly through the force of sobriety)’ (1986: 7). In Arguedas’s own case, his becoming-animal includes a becoming-fox, and

<sup>10</sup> “Esta *máquinaArguedas* trabaja arduamente para fabricar un tecno-indigenismo que al mismo tiempo separa y presiona en conjunto los elementos diversos de la cultura peruana, tanto como los ciclones y las centrifugas de la fábrica de Don Ángel” (nuestra traducción)

<sup>11</sup> “[...] siguiendo su propia línea de vuelo dentro de la máquina productora globalizada. Y él seduce tanto a Don Ángel como a los otros trabajadores de la fábrica, animándolos y animándonos a tomar el vuelo de modo similar” (nuestra traducción)

<sup>12</sup> Vemos con Don Diego una serie de conversiones: devenir animal, devenir mítico, devenir humano, devenir molecular. Todas estas conversiones están mecanizadas en el entorno de la fábrica. Como Diego adquiere una serie de cualidades maquinales, [...] él evoca una ‘alegría musical’, parecida a las olas encrespadas que ruedan en las playas no defendidas por islas, solo comparable a las cascadas y torrenceras andinas (nuestra traducción, con ayuda de algunas citas de la propia novela, para ser más cercanos al lenguaje arguediano)



his becoming-inhuman is also a becoming-demon, between and beyond the twin languages of Spanish and Quechua (118-119)<sup>13</sup>

En este sentido, se trata de una noción más allá del simple “maquinismo”, que apunta a una significación múltiple y experimental, que incluye la dimensión afectiva: “It is in the space and the slippage between depression and happiness, sorrow and joy, that the *Arguedasmachine* operates. This is a machine that works on affect, and on the gradient or transition between affective states” (119)<sup>14</sup>.

Hacia el final del ensayo, el autor también muestra distintas reflexiones sobre personajes centrales de la narrativa arguediana. En una de ellas, propone una polémica relación entre la pistola de Don Bruno, personaje de *Todas las sangres*, y la violencia de Sendero Luminoso. Evidentemente, observamos una especulación al margen del contexto de la novela, que probablemente se debe al poco conocimiento de Beasley-Murray sobre los orígenes de este movimiento terrorista. En conclusión, el crítico busca demostrar los nuevos modos de afectividad y subjetividad que propone Arguedas en su última novela a través de una postura que se correlaciona con factores estético-políticos nuevos, más allá de la versión culturalista-nativista de Lienhard.

Meses antes de cumplirse el centenario del nacimiento de Arguedas, la *RCLL* N° 72 le dedica un número especial al gran escritor peruano, donde se incluyen tres artículos que abordan en concreto la última novela de Arguedas. Destaca con amplia diferencia el trabajo de William Rowe (“‘No hay mensajero de nada’: la modernidad andina según los *Zorros* de Arguedas), no solo por la perspicacia del crítico –hecho ya

<sup>13</sup> Él escribe, en fin, como lo que Deleuze y Félix Guattari llaman un ‘hombre-máquina, y un hombre experimental (quien entonces deja de ser un hombre para convertirse en un mono o un escarabajo, o un perro, o un ratón, un devenir animal, un devenir-inhumano, ya que en realidad es a través de la voz, el sonido y el estilo que uno se convierte en animal, y probablemente a través de la fuerza de la sensatez (1986: 7)’. En el propio caso de Arguedas, su devenir-animal incluye un devenir-zorro, y su devenir-inhumano es también un devenir-demonio, entre y más allá de los dos lenguajes Español y Quechua (nuestra traducción)

<sup>14</sup> “Es en el espacio y en el deslizamiento entre la depresión y la felicidad, la tristeza y la alegría, que la *máquinaArguedas* funciona. Esta es una máquina que trabaja sobre el afecto, los declives y las transiciones entre los estados afectivos” (nuestra traducción)



demostrado en anteriores trabajos –sino también porque se opone a la “tradicción de la crítica literaria latinoamericana” representada en las figuras de Rama, Cornejo Polar y Lienhard. El trabajo de Rowe cuestiona la idea de una Modernidad en el sentido neoliberal; a la vez, ataca de forma incisiva los populismos de izquierda, que para el crítico inglés encuentran su correlato en las posturas de los críticos latinoamericanos ya referidos.

No nos detenemos en los pormenores del artículo de Rowe, sobre todo por su rigurosidad y extensión, pero sí señalamos algunas ideas relevantes que propone respecto de *EZAEZA*. A través de la figura del loco Moncada, el crítico ve en la novela el paso a un orden distinto donde el propio mito andino debe pasar por el sacrificio, para la instauración de un orden distinto, aunque este aún resulte incierto. Rowe explica que:

[...] pasar de un orden época al otro constituye una ruptura revolucionaria, y de ahí que una “modernidad andina” implicaría eso y no meramente la “modernización, el “progreso”. Y luego, habría que decir que ese cambio de temporalidad, al que, como ya comentamos, la expresión “modernidad” no es adecuada, ya que la modernidad es una formación histórica occidental-colonial, que esa nueva temporalización no tiene que ver con la “resistencia”, porque las formas de la resistencia llevan la impronta de aquello que resisten, es decir, en este caso, la colonialidad del poder (94)

El artículo finaliza señalando la “sustitución” del mito por la máquina: “pasamos del *huaryonqo* a la máquina del *yawar mayu* mítico-sacrificial a otro, trágico, en que fallece la trascendencia de lo sagrado, abriendo la puerta hacia otra soberanía, una soberanía ya endurecida por la agonía” (95). Al margen de las interpretaciones o posturas ideológicas, vemos un quiebre radical en la perspectiva de Rowe respecto de los trabajos de Lienhard; principalmente por la profundización en el sentido político de la novela a través de distintos niveles, pero sobre todo en su lucha contra el capitalismo. De modo particular, Rowe demuestra la vigencia de Arguedas en pleno siglo XXI, bajo el vigente contexto de la globalización.



Otro ensayo dedicado a *EZAEZA* en la *RCLL 72* es “*El zorro de arriba y el zorro de abajo* y la nueva forma de novelar”, de Julio León. El texto destaca la incorporación de códigos culturales de la oralidad andina en la novela, en vista de que así se efectúa — según el autor— la “nueva forma de novelar”, características señaladas a partir de los lineamientos teóricos de Lienhard. Hacia el final del texto, León señala: “[...] esta fue siempre la intención primordial de Arguedas: rescatar del olvido y la oscuridad la cultura y el arte de los hombres del Ande” (329). Así, se confirma la línea culturalista de León, quien observa en Arguedas un difusor de la cultura andina, con lo cual el crítico evade la dimensión política de la novela póstuma, pese a los largos años transcurridos y los abundantes estudios realizados desde su publicación<sup>15</sup>.

El último texto dedicado a *EZAEZA* es “Sobre el testimonio en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” de Enrique Cortez. Aquí, el autor busca resaltar la presencia del narrador benjaminiano en la construcción del narrador oral que propone Arguedas respecto a Carmen Taripha (personaje de los Diarios); sin embargo, esta perspectiva no aborda las consecuencias políticas y desestructurantes del discurso benjaminiano. No obstante, Cortez analiza bajo nuevos modelos teóricos la postura de Arguedas y su rol como autor de la novela. En ese sentido, consideramos que este texto también se aleja de la perspectiva de Lienhard y trata de ser más fiel al fenómeno literario para mostrar la singularidad estética de *EZAEZA*.

## 1.2. Los grandes proyectos de análisis en torno a *EZAEZA*

El primer estudio amplio sobre *EZAEZA* es un capítulo de *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973) de Antonio Cornejo Polar, donde se realiza un análisis

<sup>15</sup> Asimismo, cabe precisar que a partir del centenario de Arguedas, su figura como héroe cultural es más difundida, probablemente bajo intereses particulares



temático e ideológico de la obra arguediana desde el abordaje del indigenismo (hacienda / comunidad) hacia la problemática internacional (nación / imperialismo) que —según el autor— se propone en *Todas las sangres* y *EZAEZA*.

Uno de los juicios más interesantes de Cornejo Polar es su visión general sobre el nudo de la novela, pues afirma que hay un “núcleo andino, [...] [la] nacionalidad y su confrontación con la realidad internacional e imperialismo, [...] [la] afirmación del carácter universal de la experiencia peruana” (257). Luego dice que la obra anuncia un futuro esperanzador, donde el lenguaje es determinante en el conflicto idiomático porque los personajes buscan poseer la lengua como prueba de autenticidad de la inmersión de esos hombres en una realidad que originalmente no les pertenece.

Cornejo Polar es uno de los primeros en aceptar la majestuosidad de la última novela de Arguedas, pero también es quien a través de una visión culturalista, afirma que en *EZAEZA* —y en la obra arguediana en general— se presenta al sujeto andino como referente de la nacionalidad. De esta manera, sigue en cierto modo el discurso indigenista o el magisterio de Mariátegui, quien veía en el indio el elemento central para la construcción de la nación. Naturalmente, la postura crítica de Cornejo Polar en este libro dista mucho de la que presentará en *Escribir en el aire* (1994), donde reformula su proyecto de nación a partir de la heterogeneidad socio-cultural. No obstante, destacamos la importancia del texto de Cornejo Polar (*Los universos...*) porque reivindica a *EZAEZA* y realiza un análisis profundo para el entendimiento de la novela.

William Rowe, en su monográfico libro *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (1979), propone interesantes lecturas sobre la obra de Arguedas. Básicamente parte de la visión estructuralista de Levi-Strauss para dar cuenta del “pensamiento salvaje”, articulado con la clara postura ideológica que muestra Arguedas en sus primeras obras. En el capítulo VI, Rowe se refiere a *EZAEZA* y señala lo



siguiente: “En *El zorro*... [Arguedas] emplea un procedimiento distinto, donde el lenguaje viene a ser el método principal para penetrar en los diferentes mundos de los personajes” (190). Así, el lenguaje sería el nexo para la articulación del mito y la ideología en la obra de Arguedas; sin embargo, lo más interesante de su libro se encuentra en el abordaje de otras obras, principalmente en sus juicios respecto de *Los ríos profundos*.

Cabe señalar que actualmente William Rowe reconoce las limitaciones de este temprano libro, y hasta cierto punto se arrepiente de él, ya que luego de numerosas relecturas de la obra arguediana ha llegado a conclusiones más interesantes y productivas, que ya señalamos someramente cuando estudiamos sus ensayos.

En 1981 aparece el libro monográfico más célebre y más exhaustivo en torno a la totalidad de *EZAEZA*; nos referimos a *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*<sup>16</sup> de Martín Lienhard. Este libro propone un desarrollo sistemático y profundo de sus ensayos anteriores sobre la novela póstuma; sin embargo, aquí su investigación es más pormenorizada, sobre todo en el gran contenido mítico y andino de la obra.

Lienhard menciona que *EZAEZA* es una novela bastante desprestigiada y poco conocida, adscrita al indigenismo clásico, y que para la época había quedado silenciada por la crítica. También afirma que es difícil clasificar a la novela dentro de la categoría de novela indigenista porque: “El uso del español y de la forma novelesca se modifican y se ‘transculturán’ por la interrupción de factores indígenas” (21). Asimismo, como en sus ensayos anteriores, reitera su afirmación sobre una perspectiva indígena interna a la novela: “*El zorro* representa un proyecto narrativo más radical: ahora se trata de

<sup>16</sup> Las citas se remiten a la segunda edición (1990), que no ha sufrido modificaciones respecto a la primera, por propio deseo del autor.



subvertir la cultura dominante a partir de la dominada, en el campo, claro está de lo ‘novelesco’” (22).

Cuando hace un balance de su perspectiva de análisis sobre el *EZAEZA*, Lienhard refiere:

Se trataba por un lado de estudiar *El zorro* en tanto que novela, y de detectar las rupturas que instaura frente a conjuntos novelescos contra los cuales surge implícita o explícitamente: la novela social de tradición decimonónica y la novela calificada de “cosmopolita” por el narrador de los *Diarios*, es decir, de algunos autores del “boom” de la narrativa latinoamericana (Cortázar, Fuentes, etc.). Por otro lado, habría que relacionar tales rupturas con la probable irrupción de estructuras narrativas, simbólicas, etc., de origen quechua (24)

A pesar de mantener el mismo criterio que en sus ensayos anteriores, Lienhard se preocupa por ubicar a *EZAEZA* en un nuevo panorama más ligado al fenómeno literario, pero cae en la dicotomía dominador / dominado, por lo cual una vez más vemos un tipo de análisis que muestra la oposición excluyente entre la esfera de la modernidad y del pensamiento mítico tradicional; al mismo tiempo, se descuidan los criterios estéticos.

No dudamos de que haya muchos elementos de la novela que dan cuenta de una influencia de la cultura andina, pero Lienhard no llega a observar los nuevos modos de captación que operan en la novela. El crítico sigue la línea académica del discurso transcultural para su propio análisis, lo que muestra su deuda con la tradición de estudios latinoamericanos fundada por Ángel Rama. Además, en distintos momentos de su análisis, el discurso de Lienhard se preocupa más por demostrar la presencia de la llamada “cultura popular andina”, y no explica las nuevas imágenes que traza Arguedas sobre el ambiente urbano. Esto evidencia que la visión antropológica está por encima de la postura estético-literaria.

En *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984), Alberto Escobar reconoce que ante el desconcierto inicial de la crítica, paulatinamente se ha producido una reacción



adecuada entre los estudiosos. Así, el intelectual peruano usa ciertas categorías estructuralistas y semióticas para mostrar el fenómeno ocurrido en *EZAEZA*, lo que lo lleva a sostener una entraña etnoliteraria en los *Zorros*. Por otro lado, menciona que el eje paradigmático de la novela estaría determinado por los antecedentes de los zorros míticos, mientras que el eje sintagmático correspondería a la linealidad del Relato. De esta manera, hay una oposición “destrucción” / “reconstrucción” como eje isotópico que corresponde al rol del ‘lenguaje totalizador’, compuesto de recuerdos verbales, bailes, etc.; asimismo, el discurso narrativo y la lengua adquieren nueva función textual, para Escobar. En este sentido, las categorías analíticas empleadas para la fundamentación del nuevo lenguaje de la novela, se relacionan con lo que señalaba Rowe en su libro de 1979.

Años después, la aparición de la edición crítica de *EZAZA* (1990) va a ser un hecho relevante para los amantes de la obra de Arguedas y la crítica especializada. Si como se afirmó previamente, Arguedas deseaba que su novela última se edite en formato popular, la edición lujosa de ALLCA XX ubica la obra arguediana en un lugar paradigmático dentro del contexto mundial; no en vano, se trata de la única novela arguediana editada bajo ese prestigioso sello. Además, es una edición hecha para la gran comunidad de lectores seguidores de Arguedas, así como para la crítica especializada, pues el dossier incluido en dicha edición es bastante sofisticado, compuesto de muchos trabajos de prestigiosos críticos arguedianos. Esta edición de la colección Archivos es un momento determinante que marca un antes y un después en la recepción crítica de *EZAEZA*. Para corroborarlo, veamos lo que indican los críticos.

**Antonio Cornejo Polar** se concentra en el hecho de la muerte del autor:

Arguedas asume explícitamente su muerte como signo de la transformación esencial de la sociedad peruana: anuncia el fin de todo un ciclo, que es el del sufrimiento y la opresión, el del aislamiento de hombres y pueblos separados por “hierros y tinieblas”, [...], y el comienzo de otro, que es tiempo de



liberación y de justicia, realización espléndida de los valores antes negados y ahora –por fin –integrados en la multiplicidad feliz de “todas las patrias (305)

En este discurso se exalta enormemente la figura de Arguedas y se ve en su muerte el sacrificio de un hombre entregado al bienestar de los demás. Cornejo Polar asume un discurso que será más detallado posteriormente en *Escribir en el aire*, pero ya nos revela su vínculo con la perspectiva culturalista y desgraciadamente no ahonda en el sentido de la muerte simbólica del autor.

**Martín Lienhard** en su artículo “La andinización del vanguardismo urbano” señala una subversión en el discurso novelesco, a la vez que reconoce las innovaciones estéticas de la obra, pues desde su perspectiva, Arguedas se adelanta a sus colegas más jóvenes que inauguraron en los años 50 la narrativa urbana (Ribeyro, Vargas Llosa, Congrains, Reynoso). También señala la transformación de los elementos andinos- orales y populares en la escritura novelesca, occidental y elitista. En otras palabras, el discurso novelesco —al apropiarse de elementos nuevos y ajenos—, se «oraliza», se «andiniza» y deja de ser un medio exclusivamente occidental. Esta situación se correlacionaría con un hecho determinante de nuestra historia cultural: los cambios sociales acontecidos en la región sur andina, desde la colonización hasta los conflictivos procesos de cambios e interacción entre diversas culturas enfrentadas.

La postura de Lienhard en este ensayo reconoce con más ahínco los aportes de las nuevas tendencias de la literatura vanguardista; sin embargo, su interpretación sigue tomando en cuenta la formación de una “andinización”, o sea un control del régimen andino sobre el occidental —aunque acepta cierta mezcla en ambas cosmovisiones. Por eso, el punto más cuestionable de su tesis es aquel que anteriormente ya le había refutado Vokral, y que ahora parece aplicar Lienhard de modo similar a lo que hará Cornejo Polar en su último libro. Nos referimos a la idea bajo la cual la postura de



Arguedas —en caso que sea una andinización—, se relacionaría con los procesos de intercambio cultural acontecidos en el espacio andino a través de la historia (desde la figura del Taqui Onqoy hasta el caso de los danzantes). Esta característica resaltada por Lienhard nos muestra que para él, la historia de la colonización es un eje determinante en toda época y que impide la exploración de problemáticas socio-culturales más actuales. Esto nos confirma la similitud entre el planteamiento de Lienhard y el artículo anterior de Cornejo Polar.

**William Rowe** plantea una mirada distinta en “Deseo, escritura y fuerzas productivas”, donde analiza el encuentro entre Don Diego y Don Ángel en las fábricas de Chimbote. Esto le permite realizar más deducciones sobre la propuesta arguediana respecto del régimen capitalista:

[...] el funcionamiento de las máquinas con sus tubos, cilindros, flujos y depósitos sólidos, se describe como proceso corporal y por ende del deseo [...] Todo esto sucede de noche y necesita solo de la vigilancia del mecánico y su ayudante, mientras el resto de la población duerme; por lo tanto, tal vez podría hablarse de una máquina del inconsciente (337)

Luego, la escena del baile del zorro es visto de modo singular:

[...] la compenetración del deseo y el objeto, compenetración que es a la vez una verdadera producción industrial y se deja penetrar por él, con el resultado de que la producción industrial, la producción del deseo y la producción del conocimiento se intercomunican, y se transforman mutuamente. [...] por otra parte el *amaru* se prolonga en los gusanos de las máquinas (338)

Finalmente, el análisis se sintetiza en esta frase: “La danza produce conocimiento” (339); por eso, Rowe afirma que se trata de un cambio de espacio, hacia el terreno de los sueños, como las novelas vanguardistas. En este sentido, hay una constante lucha de fuerzas sociales de distinta índole.

Resulta evidente que la línea de interpretación propuesta por Rowe rompe con todo lo que hasta entonces se había elaborado respecto de *EZAEZA*. La articulación del régimen de producción del sistema capitalista con el deseo inconsciente supone una



forma distinta de entender la modernidad, mas no su anulación o su total rechazo. El baile muestra un momento utópico donde el mito encuentra su continuación finalmente posible en la máquina. Sin embargo, al margen de estas deducciones o de la pericia del crítico inglés, es oportuno observar cómo Rowe asocia la obra de Arguedas con obras vanguardistas y otros nuevos fenómenos literarios de la época. De este modo, refutaría hasta cierto punto la tesis de Lienhard y propondría una visión distinta a la “cultura popular andina”, para fundamentar otra tipo de visión política. Además, los juicios de Rowe aluden a diversos aspectos que enriquecen el análisis de la novela, al margen de los criterios de identidad, nación, cultura; y claro está, lejos de una visión centrada en la antropología.

**José Luis Rouillón**, en “La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas”, analiza el tema del mito y el plano autobiográfico. Su visión sobre la novela es muy general y reitera ciertos juicios ya dados por la crítica especializada. Rouillón señala que para Arguedas, Dios es esperanza, alegría y ánimo. De este modo, el conocimiento del mito del escritor se relacionaría con la esperanza cristiana postulada por el padre Gustavo Gutiérrez en su Teología de la Liberación; con lo cual Rouillón rescata el tema religioso, un factor no muy abordado por la crítica. Sin embargo, solo propone un acercamiento general a la novela.

**Edmundo Gómez** hace un examen psicoanalítico en “Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en «Los zorros» de Arguedas”. Señala que el lenguaje es el principal protagonista de la novela, pero no justifica este juicio bajo una mirada crítico-literaria, sino a partir de su ligazón psicoanalítica. El lenguaje de Arguedas le permitiría entender sus traumas y su decisión final de morir. Por otro lado, Gómez señala que hay un desgarramiento evidente en la escritura, y en el “yo” creador; es decir, lo que acontece en la escritura da cuenta del problema del autor real. Con este ensayo



constatamos una vez más que el análisis de *EZAEZA* es dejado de lado para el abordaje de la figura concreta del autor real.

Por otro lado, en la traducción inglesa de *EZAEZA*, *The fox from up above and the fox from down* (2000), a cargo de Frances Barraclough, se presenta al público angloamericano una versión de la novela que expande su importancia internacional; además, se incluye un glosario de términos referidos en la obra para mayor aclaración al lector, y un dossier (“Background Criticism”) que incorpora textos de William Rowe, Christian Fernández y Sara Castro-Klarén.

El ensayo de **William Rowe** es básicamente un resumen de sus ensayos anteriores, y una introducción básica a la lógica de la novela. Por otra parte, **Christian Fernández** cuestiona el hecho de que los Diarios insertados en la novela sean realmente “diarios” autobiográficos, afirmando que: “In Arguedas’ novel, the autor is not the equivalent of the narrator nor the character; the one who says ‘I’ in this novel is not Arguedas”<sup>17</sup> (301), ante la falta de referencias concretas del nombre del autor como del narrador de la novela. Evidentemente, esta postura puede ser bastante polémica para gran sector de la crítica.

**Sara Castro Klarén**, en “Like a pig when he’s thinkin’”: Arguedas on Affect and on Becoming an Animal”, muestra una visión totalmente diferente a la de su libro de 1973, profundizando en el rol de la subjetividad y los mecanismos textuales de *EZAEZA*. Para ello, la ensayista hace uso de términos andinos como *camac* y *huaca*, en relación con ciertos personajes aparecidos en los Diarios. También analiza la singular transformación de los zorros: “As Deleuze and Guattari point out, this becoming is not one of resemblance, imitation, or correspondence. Nor is it a metamorphosis or filiation

<sup>17</sup> “En la novela de Arguedas, el autor no es el equivalente del narrador ni del personaje, quien dice “Yo” en esta novela no es Arguedas” (nuestra traducción)



(1987: 239). It is becoming that leaps across categories and species. It is not imaginary but rather ‘material’, for ‘what is real is the becoming itself’<sup>18</sup> (317).

Se trata de un análisis sobre el carácter material de los elementos mágicos y míticos que incorpora la novela, lo que evidencia una forma singular de establecer afectos con la realidad. Del mismo modo, Castro Klarén asocia la presencia del huayco en la escritura de Arguedas con un nuevo modo de percibir el afecto: “The writer is under the spell of affect, for ‘affect is not a personal feeling, it is rather the effectuation of the power of the pack that throws the self into an upheaval and makes it reel’ (Deleuze and Guattari 1987: 240)”<sup>19</sup> (318). Esta perspectiva acerca a Arguedas a la técnica de escritores vanguardistas como Kafka, Melville, etc., a través de su particular percepción de la realidad, que según Castro Klarén, el escritor buscó aplicar (transformar-devenir) en la representación de Chimbote.

Finalmente, Fernando Rivera, en su importante libro *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas* —que creemos es el libro sistemático más reciente que se ha publicado en torno a la obra arguediana, si la realidad más inmediata no nos desmiente—, plantea de modo singular los temas del *don* y la reciprocidad andinos. Si bien se apoya en cierta medida en principios andinos, los complementa con un fuerte corpus teórico compuesto por los aportes de Derrida, Mauss, Marion, Foucault, Lévinas, etc.; vale decir, tendencias posestructuralistas.

Solo señalaremos los aspectos más determinantes de este libro, debido a la alta complejidad del texto y porque no queremos ahondar en detalles concretos. A pesar de

<sup>18</sup> “Como Deleuze y Guattari apuntan, este devenir no es por semejanza, imitación, o correspondencia. No es una metamorfosis o filiación (1987: 239). Es un devenir que salta a través de categorías y especies. No es imaginario sino más ‘material’, porque ‘lo que es real es el devenir mismo’ (238)” (nuestra traducción).

<sup>19</sup> “El escritor está bajo el encanto del afecto, porque ‘afecto no es un sentimiento personal, es más bien la efectuación del conjunto que lo sumerge a sí mismo en una convulsión y lo hace tambalear’ (Deleuze and Guattari 1987: 240)”



concentrarse en el aspecto ético, y las relaciones entre el Uno y el Otro, Rivera hace hincapié en las amplias consecuencias de la “escritura de la reciprocidad”, categoría sostenida durante todo el libro. A través del compromiso incondicional con el otro, sobre todo con aquel que es ninguneado, el que “no tiene lugar”, las obras de Arguedas construyen un fuerte sentimiento afectivo. En este sentido, percibimos una “política de la afectividad” como eje determinante para producir el cambio ante la realidad represora que se vive en los universos arguedianos, especialmente para el caso de *EZAEZA*.

Hacia el final de su interesante análisis de la novela, Rivera sostiene que:

Si la novela moderna produce, y se constituye a través de una escritura de la ficción como retórica para la inocencia del sujeto (y del héroe) moderno; *Los zorros* produce una escritura novelística contramoderna como *retórica de la sinceridad*: como retórica para encontrar la «verdad» del otro (a través del testimonio propio del otro), y como retórica para encontrar la «verdad» del mundo en la comunión-comunicación del ser con el mundo (308)

La postura del crítico no supone un enfrentamiento radical o un rechazo a la Modernidad, ya que su análisis se centra en la superación del control de las estructuras modernas (entendida entonces bajo el modelo criollo neoliberal) en la praxis y en el pensamiento de los sujetos; de modo tal que, con los “criterios posestructuralistas arguedianos”, se aborda un nuevo conocimiento de la realidad<sup>20</sup>.

### 1.3. Las tradiciones críticas y teóricas en la lectura en *EZAEZA*

Luego de revisar los diferentes estudios críticos que ha recibido la última novela de Arguedas, creemos necesario establecer las rutas de lectura, posturas, vertientes o lugares comunes de la crítica, que buscan definir aún en la actualidad una interpretación total y contundente sobre *EZAEZA*. Cabe destacar que la clasificación que

<sup>20</sup> Esta aproximación es bastante breve y no da cuenta de la amplia riqueza del análisis de Rivera, pero no nos extendemos más en este capítulo porque abordaremos con mayor especificidad distintos aspectos del libro en cuestión, en las siguientes partes de nuestro trabajo.



desarrollamos parte de la visión global de los textos, por cuanto muchos de estos trabajos podrían incluirse en varios tipos de crítica. Sin embargo, sostenemos que existen ocho tradiciones de lectura que abordan la novela póstuma:

### **1.3.1. Los elementos immanentes a la novela: Crítica exclusivamente estético-literaria**

La primera apreciación crítica en torno a la novela póstuma, la realiza el entrañable amigo de Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen. Al realizar la primera reseña de la obra, y por tratarse de los juicios de un creador, su visión se basa en criterios netamente estéticos y literarios. No obstante, veremos luego que la reseña de Westphalen se ubica también en otro tipo de crítica.

Por otro lado, es de esperarse que en los primeros años de recepción de la novela, los criterios de análisis sean aspectos netamente literarios; en cierta medida, esto se justifica también en la complejidad de la obra, sobre todo a partir de criterios literarios convencionales, pues somos conscientes de que *EZAEZA* supera los patrones estéticos de su época. Tulio Mora, así como Castro Klarén en su libro *El mundo mágico de José María Arguedas*, muestran que su apreciación está basada en parámetros acordes al modelo de la novela realista o tradicional, razón por la cual no pueden reconocer la trascendencia y relevancia de esta obra dentro de la poética arguediana.

Desde otro tipo de crítica, Jesse Barker también analiza *EZAEZA* bajo modelos estético-literarios; sin embargo, utiliza nuevas herramientas teóricas para aproximarse al objeto de estudio. Ya no se trata de una revisión a partir de los modelos poéticos realistas, sino en torno a las teorías que buscan aproximarse a las obras vanguardistas; de ahí la recurrencia a la teoría benjaminiana sobre la novela moderna. Un caso similar



es el de Enrique Cortez, quien acude a Walter Benjamin para explicar la presencia del “narrador oral”.

Pese a la importancia de los aspectos estético-literarios, creemos que los trabajos de Barker y Cortez descuidan otras dimensiones de la novela, sobre todo teniendo en cuenta que la teoría benjaminiana permite explotar diversos aspectos de los textos<sup>21</sup>.

### 1.3.2. Arguedas como representante del Ande, del indígena y su cultura: Crítica antropológica-culturalista<sup>22</sup>

Esta vertiente de la crítica no es exclusiva para el caso de *EZAEZA*, ya que también se presenta en los análisis de las primeras obras de Arguedas. Aunque no podemos detenernos aquí para dar cuenta de la amplia reflexión sobre el papel de la cultura en la poética arguediana, puesto que esto superaría los límites de este trabajo, debemos mencionar que esta particularidad ya ha sido desarrollada y cuestionada en gran parte por Alberto Moreiras (“José María Arguedas y el fin de la transculturación”), William Rowe (“Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad” y “‘No hay mensajero de nada’: la modernidad andina según los *Zorros* de Arguedas”), Fernando Rivera (*Dar la palabra*), entre otros. En nuestro caso, mencionaremos los trabajos más importantes de la vertiente culturalista.

Este tipo de crítica obedece a la postura teórica de la antropología cultural, y /o a la vertiente culturalista, en vista de que ambas han centrado sus análisis sobre la literatura arguediana a partir de la relevancia de conceptos como identidad, cultura y

<sup>21</sup> Al respecto, nosotros también nos apoyaremos en la teoría benjaminiana para tratar de ir más allá de los análisis tradicionales. Desarrollaremos este punto en los siguientes capítulos.

<sup>22</sup> Para profundizar en esta postura, nos hemos apoyado en el extraordinario trabajo de Fernando Rivera, *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*, concretamente en la parte de la Introducción de su libro llamada “La triple A: Andes, Antropología, Arguedas”.



nación. Estas nociones revelarían la particularidad de América Latina, en total oposición a una lógica eurocéntrica (centrada en los modelos occidentales). Sin embargo, esta postura ha asumido que la producción estética de este lado del continente es una mera imagen local, un producto “étnico”, que evidenciaría una postura ciertamente subalternizante. Esta perspectiva impide pensar que la literatura latinoamericana desarrolla también visiones universales que superan la “localía”, y que construye nuevos modos de afrontar el proyecto de la Modernidad a todo nivel. En este sentido, sería interesante profundizar sobre la relación entre los aportes de la antropología cultural y la teoría literaria latinoamericana de los setenta y ochenta, pues esto relevaría muchas similitudes que dan cuenta de una continuidad de *espisteme*.

Para el caso concreto de *EZAEZA*, antes de la gran presencia de la crítica antropológica, aparece una posición ciertamente culturalista en *Los universos narrativos de José María Arguedas* de Antonio Cornejo Polar. A grandes rasgos, vimos que en este libro se toma al carácter andino como eje de lo nacional y símbolo de la heterogeneidad cultural; en otras palabras, se trata de una postura centrada en la identidad, en la cultura como eje de análisis, y donde la obra arguediana es valorada por su capacidad para descubrir un tipo concreto de cultura, opuesta al pensamiento occidental. Vale precisar, sin embargo, que pese a la perspectiva de Cornejo Polar en su primer libro, es en *Escribir en el aire* donde realmente se formula el énfasis en el factor cultural para sostener una teoría latinoamericana, a través de la heterogeneidad socio-cultural. Y aunque esta propuesta se centra en *Los ríos profundos*, a partir de la oposición entre oralidad y escritura, el crítico peruano en muchos momentos de su obra señala que la heterogeneidad estaría presente en toda la poética arguediana.

Con la aparición de los primeros trabajos de Martín Lienhard se fortalece la vertiente culturalista, gracias a los aportes de la antropología cultural. Paulatinamente,



el peruanista hace mayor uso de la disciplina antropológica para analizar la última novela de Arguedas. Esta progresión, que parte de la presencia del mito hacia la construcción de un nuevo tipo de lector —reflejado en la cultura popular andina—, desemboca en su tesis mayor: *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. En este trabajo, en cierta medida deja de lado los factores más estéticos, y su propuesta se alinea dentro de los fenómenos de transculturación, siguiendo la visión de Ángel Rama.

La perspectiva culturalista también se puede registrar en el estudio de Ana María Barrenechea, pues aunque señala constantes dialécticas entre diversas categorías, la crítica trabaja bajo oposiciones convencionales, las cuales se construyeron según los principios antropológicos (por ejemplo, la clara oposición urbe/ciudad).

Los diversos trabajos de Antonio Melis también se inscriben en la posición culturalista, debido a su interés por la imagen del “hombre andino”, y la visión multicultural a través de la convivencia armónica. Aun cuando profundiza en algunos elementos lingüísticos particulares del quechua, esto le sirve para aludir más a la cultura quechua que para explicar aspectos textuales de la obra.

Edita Vokral también sigue la línea culturalista, aunque critica algunos aspectos del libro de Lienhard, ya que enfatiza el papel de la cultura andina en la estructura de la novela, hasta el punto de relacionarla con aspectos históricos. Asimismo, incluimos a Armando Zubizarreta dentro de este grupo porque en su reseña de la edición de *EZAEZA* de 1990 no cuestiona el criterio del dossier de ensayos, de clara tendencia culturalista; y por el contrario, enaltece esta perspectiva de análisis.

El ensayo de Claudette Kemper Columbus, “Dos ejemplos del pensamiento andino no-lineal: los zorros de Arguedas y la *illa* andina” (1997), se agrupa también en esta vertiente, debido al apoyo constante en aspectos antropológicos que buscan



diferenciar lo andino de lo occidental-moderno. Una visión diferente se observa en otro ensayo de la misma autora, que detallaremos más adelante cuando nos remitamos a otro tipo de crítica.

Otros ejemplos de la línea culturalista son los trabajos de Julio Noriega, Rodrigo Montoya, José Alberto Portugal —aunque este último no analiza con minuciosidad *EZAEZA*, sigue los planteamientos de Cornejo Polar y Lienhard— y Julio León.

### 1.3.3. Figuras arguedianas: Análisis retórico y semiótico

En este punto agrupamos a las obras que se enfocan en los aspectos retóricos de la novela, tales como las metáforas, metonimias, y demás recursos del lenguaje —que son excesivamente abundantes en *EZAEZA*— para configurar un nuevo universo de sentido.

El primer gran trabajo que se preocupa en cierta medida por los aspectos retóricos del lenguaje de la novela póstuma es *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* de William Rowe, donde se señala la relevancia del lenguaje que construye Arguedas, sobre todo a partir de la superación de la noción mítica.

Alberto Escobar se preocupa por el tema de la lengua en la poética arguediana, a través de su análisis semiótico estructural. Su propuesta esclarece la lógica de la novela por medio de isotopías y temas concretos. Este tipo de aportes es fundamental para tener una imagen clara de la estructura novelesca, que resulta compleja para muchos lectores. También el texto de Befumo Boschi y Aymará de Llano establece cuestiones fundamentales sobre la novela para una mejor comprensión de los estratos del autor, narrador y personajes.



### 1.3.4. La muerte del autor: Crítica biográfica y autobiográfica

Diferenciamos dos tipos: primero, los estudios biográficos que se dedican a rescatar el valor de *EZAEZA* según la relevancia del autor; luego, los trabajos centrados en el plano autobiográfico que han profundizado en la relación entre lo fáctico y la ficción dentro de la novela póstuma, especialmente a través de la importancia de los Diarios. El primer ejemplo de crítica biográfica lo vemos en el ensayo de Mario Vargas Llosa, quien entiende *EZAEZA* como un chantaje para el lector, como si la muerte real no hubiese sido procesada simbólica o retóricamente a través de la novela. Para nuestro Premio Nobel esta obra sería solo un testimonio de la agonía del autor.

Roland Forgues, por su parte, alude a temas generales de *EZAEZA* y muchas veces recurre a aspectos biográficos para explicar aspectos de la novela. Edmundo Gómez también menciona elementos de la vida de Arguedas desde una visión psicoanalítica. Asimismo, José Miguel Oviedo en su reseña sobre el dossier crítico, de la publicación de *EZAEZA* de 1990, toma en cuenta la gran figura de Arguedas como intelectual; por ello, no puede escapar de los aspectos biográficos para su análisis literario.

Este recuento crítico no desmerece el hecho de recurrir a aspectos biográficos — que en otros casos sería realmente cuestionable por tratarse de interpretaciones impresionistas— porque es imposible negar que en la novela póstuma convergen muchos hechos ocurridos en la vida del autor real; sin embargo, también creemos que los críticos deben buscar otros recursos para sus trabajos, y no caer en aspectos superficiales, desligados del nivel estético.

A partir del ensayo de Aymar de Llano “El discurso autobiográfico: El ‘borde’ entre la escritura y la vida” (1994) aparece la vertiente autobiográfica, para discernir los aspectos reales de los ficcionales, y entender mejor el estatuto de los Diarios, así como



su relación con el cuerpo novelesco. La postura de la estudiosa es desarrollada con mayor minuciosidad en su libro *Pasión y agonía* (2004). Del mismo modo, Eduardo Chirinos alude al suicidio fáctico como elemento fundamental para el análisis de la novela, sin diferenciarlo de la muerte simbólica. Finalmente, también Christian Fernández cuestiona el carácter de los Diarios, según la perspectiva autobiográfica.

### 1.3.5. El cuestionamiento a la Modernidad: Crítica ético-política

Esta es una de las líneas críticas más interesantes debido a la profundización en temas que durante mucho tiempo se dejaron de lado en los estudios sobre *EZAEZA*. El primero que alude indirectamente a la dimensión ética es Emilio Adolfo Westphalen, pues si bien aprecia los aspectos netamente literarios, también identifica al personaje de Cecilio Ramírez con el autor, rescatando los valores del primero. El poeta demuestra la importancia del plano ético en la novela póstuma porque no descuida el modo de actuar de los migrantes.

De un modo más concreto, observamos una preocupación por la dimensión política en uno de los textos que conforman el epílogo del libro de Lienhard. Nos referimos al comentario de William Rowe, que se trata de un fragmento de un texto publicado en 1984: “Arguedas y los críticos”. Asimismo, el interés por la cuestión política aparece en “Deseo, escritura y fuerzas productivas” (1990), parte del dossier crítico de *EZAEZA*. Hasta cierto punto, este último ensayo propone una visión divergente a la de Lienhard sobre la “andinización de la vanguardia” y su tesis de la cultura popular andina. El trabajo de Rowe explica el nivel altamente político que se presenta en las escenas de las fábricas chimbotanas, demostrando que más allá de un nivel cultural, se encuentra el nivel de las fuerzas productivas, quizá de una clase social que no se correlaciona necesariamente con un sujeto social específico. Por otro lado, en



su libro *Ensayos arguedianos*, Rowe se concentra en diversos temas que aluden al plano político, como por ejemplo el aspecto musical de la poética arguediana.

Claudette Columbus en “Tricksters in the fishmeal Factory: Fragmentation in Arguedas’ last novel” (1998), cambia su perspectiva netamente antropológica — presente en un texto anterior— y se centra más en los fenómenos descritos por la novela, con lo cual ve la honda diferencia entre la simbología mítica y la crisis de la realidad que transmite *EZAEZA*. Gracias a esta confrontación, la postura de Columbus gira más hacia una preocupación sobre el problema de la Modernidad, tocando sutilmente la dimensión política.

Aunque hemos incluido a Cornejo Polar dentro de la crítica culturalista, en uno de sus trabajos hemos percibido un análisis con resonancias políticas y figurativas; nos referimos al texto “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas” (1995). No podemos negar la gran influencia de la posición culturalista, pero a lo largo del ensayo observamos que el crítico peruano supera esta idea, haciendo una propuesta que está más allá de la heterogeneidad socio-cultural y que obedece más a cuestiones estéticas; vale decir, una identidad basada en la acumulación de experiencias, atravesada por el pasado y el presente, sin que se asocie necesariamente con la clásica oposición entre lo andino y lo occidental, ni con el “rescate” de la cultura andina. El sujeto migrante sería este nuevo ser que responde a la realidad a través de múltiples aspectos.

También consideramos que en el ensayo de Rodrigo Cánovas se produce una profundización en la dimensión política, a partir de la exploración del personaje de Braschi, punto que le permite ahondar en el problema del poder y la desestructuración de los valores míticos. En cierta medida, es una postura similar al último trabajo de Columbus.



En “El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura” (2005), William Rowe vuelve a presentar un interesante ensayo sobre *EZAEZA*, aunque también hace mención a otras obras de Arguedas. El intelectual realiza un análisis muy perspicaz, donde se revela el procesamiento de la muerte a través de la escritura, pero con un fin netamente estético. Además, a través de dicho proceso se revela una dimensión ética singular, en la medida que la novela arguediana parte de una actitud y compromiso político entre el autor y la realidad socio-cultural, más allá de la sola identificación con los indígenas.

El trabajo de Enrique Bernaldes también se agrupa dentro de la perspectiva ética, a partir de su análisis sobre la difícil adaptación de los personajes migrantes al nuevo régimen económico de Chimbote; un claro ejemplo lo es Jesusa, esposa de Esteban de la Cruz.

Con el paso de los años aparecen trabajos más exhaustivos dentro de la crítica ético-política, como el excelente ensayo “‘No hay mensajero de nada’: la modernidad andina según los *Zorros* de Arguedas” de William Rowe, quien hace un gran uso de la teoría benjaminiana para revelar la singular modernidad de *EZAEZA*, y su ruptura radical con la historia y el modelo criollo neoliberal.

Finalmente, el caso más exhaustivo de la crítica ético-política es *Dar la palabra* de Fernando Rivera, ya que este texto conjuga los planos ético, político y estético dentro de su propuesta del “don” andino. Así, el autor revela que la personalidad de los personajes arguedianos supera los criterios científicos y se consolida a través de la afectividad, una fuerte herramienta que fue usada por Arguedas durante toda su vida.



### 1.3.6. La visión teológica: Crítica sobre el cristianismo

No hemos encontrado muchos trabajos que se centren en la religión cristiana para sus análisis, aunque diversos ensayos tocan tangencialmente el tema, sobre todo por la figura de Cardozo. Sin embargo, los trabajos del Padre Gustavo Gutiérrez toman en cuenta el aspecto cristiano, así como lo hace José Luis Rouillón. Pese a su importante apreciación, creemos que este tipo de crítica ha sido dejada de lado por los investigadores debido a que hay otros planos discursivos que resaltan más en *EZAEZA*, pero que no están disociados del componente cristiano, eje fundamental de la Segunda Parte de la novela.

### 1.3.7. Nuevos devenires: Crítica sobre la subjetividad y/o el afecto

El ensayo de Sara Castro Klarén, “‘Like a pig, when he’s thinkin’’: Arguedas on Affect and on Becoming an Animal” (2000), se ubica en este grupo, debido a la profundización en la cosmovisión andina y la índole chamánica —según la teoría de Deleuze y Guattari— que la investigadora observa en Arguedas, a través de las diferentes conversiones presentes en la novela póstuma. De modo similar, Jon Beasley-Murray desarrolla la noción de “afecto” a partir de su categoría de “máquina Arguedas”, productora de afectos disímiles y complementarios a la vez, que al igual que el caso anterior, está construida sobre la base la filosofía de Deleuze y Guattari. Ambos textos, pese a los múltiples planos que abarcan, enfatizan la singularidad de Arguedas según los nuevos modos de subjetividad y afecto que presenta su obra, revelando nuevas técnicas estéticas, presentes en la literatura vanguardista.



### 1.3.8. Buscando el «tono de vida»: Crítica sobre la sexualidad y el género

El trabajo de coautoría de Francesca Denegri y Rocío-Silva Santisteban aborda ampliamente el plano sexual como hecho traumatizante que recorre todo el transcurso de la novela, así como la amplia gama de símbolos andinos, lo que demuestra una asociación entre el mito y la ambigüedad que supone el sexo en la vida del autor.

\*\*\*

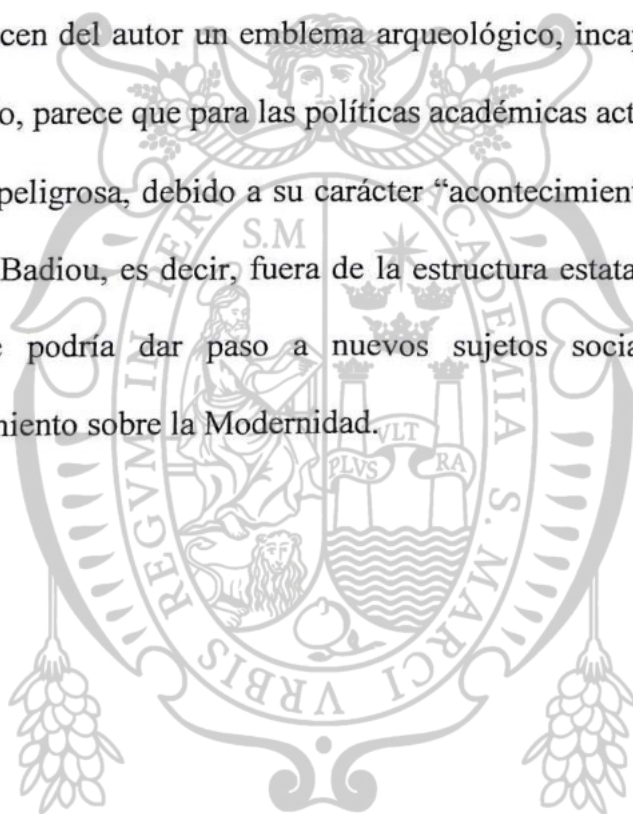
Antes de terminar este capítulo, debemos dar una visión concluyente respecto de los estudios mencionados. No cabe duda de que la novela póstuma de Arguedas ha desencadenado una amplia gama de interpretaciones, desde el indudable dominio de la visión culturalista, hasta la reciente profundización en los planos ético-políticos. Vale apuntar que desde la década de 1970 hasta el año del centenario del nacimiento del autor, la obra ha producido diversas complicaciones en el examen crítico. Sin embargo, a pesar de la polémica que desencadena el criterio antropológico-culturalista, buscamos que nuestro análisis particular de la novela se centre en los aspectos literarios y estéticos, para poder correlacionarlos con la preocupación político-ética que es gravitante en la escritura arguediana.

En este sentido, creemos que la crítica sobre Arguedas debe volver a centrarse en el texto para revelar su interesante significación, lo que demostraría la vigencia de la obra arguediana en diversos planos. Asimismo, la profundización en los criterios de interpretación evidencia que existen políticas culturales desde los diversos centros académicos que simplifican el pensamiento arguediano, hecho que ha estancado la renovación en los análisis, y ha producido la reiteración —en el peor de los casos, el plagio— de ideas, sin ninguna discusión sobre las posturas asumidas. Esto ha causado que la obra arguediana sea dejada de lado y se tome más importancia a la imagen del autor, sea como héroe cultural, representante del Ande, o casos similares.



Evidentemente, la responsabilidad también recae en la crítica latinoamericana que ha quedado ciertamente aletargada, tomando como tema central el problema de la cultura o la identidad; y ha dejado de preocuparse por renovar su perspectiva teórica.

En pleno siglo XXI, la recepción de la obra arguediana resulta un problema fundamental porque está relacionado con cuestiones como la globalización, el multiculturalismo, los proyectos poscoloniales, etc. La figura de Arguedas —y con él su obra— está volviéndose un producto cultural mercantil, alimentador de políticas conservadoras, que hacen del autor un emblema arqueológico, incapaz de dialogar con el presente. En el fondo, parece que para las políticas académicas actuales la vigencia de *EZAEZA* resulta muy peligrosa, debido a su carácter “acontecimental” —en el sentido que lo propone Alain Badiou, es decir, fuera de la estructura estatal y con un carácter revolucionario—, que podría dar paso a nuevos sujetos sociales que renueven radicalmente el pensamiento sobre la Modernidad.



## CAPÍTULO II

### DEL DESEO DE MUERTE A LA SEXUALIDAD CONTAMINANTE DEL CAPITALISMO EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO*

La novela póstuma de Arguedas está atravesada por diversos aspectos que dan cuenta de la conflictiva realidad que atraviesa el país, particularmente Chimbote, ante los procesos de modernización industrial de la ciudad. Así, uno de los elementos fundamentales que conforman la novela es el plano andino, el cual si bien ha sido ampliamente estudiado y señalado por diversos investigadores, merece una necesaria revisión para ahondar en su singular presencia dentro de la lógica de *EZAEZA*. Pero antes de que profundicemos en la particularidad del pensamiento en cuestión, debemos remitirnos de modo general a la noción de “pensamiento mítico”, correspondiente a una realidad que hasta cierto punto se opone a la percepción moderna occidental.

Claude Lévi-Strauss, en su célebre texto *El pensamiento salvaje*, en contra de ciertos determinismos demuestra que así como la ciencia opera bajo determinados criterios sistemáticos, del mismo modo el pensamiento mágico —o “salvaje”, para ser más precisos— posee una lógica coherente que organiza la realidad del mundo de acuerdo a sus necesidades. Si bien en muchas sociedades primitivas es vital el orden social, esta exigencia “[...] se encuentra en la base de todo pensamiento: pues enfocándolas desde las propiedades comunes es como encontramos acceso más fácilmente a las formas de pensamiento que nos parecen muy extrañas” (Lévi-Strauss 25). Esta aclaración le permite a Lévi-Strauss explicar que entre magia y ciencia, solo



existirían ciertas variaciones, ya que la primera “[...] postula un determinismo global e integral, en tanto que la otra opera distinguiendo niveles, algunos de los cuales, solamente, admiten formas de determinismo que se consideran inaplicables a otros niveles” (27). Además, aunque el pensamiento mítico esté reflejado en determinados símbolos o imágenes, este puede ser generalizador, y en este sentido científico, porque también tiene como procedimiento fundamental la analogía y los paralelismos, pese a que sus diversos aspectos suponen reordenamientos constantes en la lógica que sistematiza el mundo (41). Por lo tanto, ciertos elementos se vuelven medios para nuevos fines, según el nivel de clasificación y ordenamiento de la realidad.

Evidentemente, la ciencia parte de esquemas y estructuras que buscan validar casos específicos, pero este procedimiento no aparece espontáneamente a raíz del giro moderno, sino que tiene su antecedente en el “pensamiento salvaje”, el cual “[...] no es, para nosotros, el pensamiento de los salvajes, ni el de la humanidad primitiva o arcaica, sino el pensamiento en estado salvaje, distinto del pensamiento cultivado o domesticado con vistas a obtener un rendimiento” (317).

Asimismo, Maurice Godelier explica que el mito es “[...] una representación ilusoria del hombre y del mundo, una explicación inexacta del orden de las cosas” (Godelier 370), que tiene su fundamento en la analogía; es decir, se trata de un razonamiento analógico orientado. Sin embargo, a diferencia de Lévi-Strauss, Godelier reconoce el rol decisivo de la historia en la transformación del “pensamiento salvaje”, puesto que “[...] actualmente, en el marco de nuestra sociedad industrial [...] las analogías extraídas del campo de la percepción ya no constituyen el *material esencial* de la representación *dominante* que el hombre se hace de la naturaleza y de la historia” (385). A partir de los cambios de paradigmas que instaura la Modernidad, la naturaleza



también es analizada a través de analogías diversas, más abstractas que las del conocimiento sensible “salvaje”.

Las explicaciones mencionadas demuestran que en la racionalidad mítica, la sistematización de la realidad se sostiene a partir de principios totalizadores que le dan un orden al mundo, tan coherente como los criterios lógico-cronológicos. Con esta precisión, queda en claro que un modo de captación de la realidad es tan válido como otro, y que no suponen estructuras irreconciliables, sobre todo cuando estos se enfrentan en un proceso que genera cambios drásticos. Además, aquí también se ponen en evidencia puntos en común que redefinen determinados conceptos.

De acuerdo con estas ideas, a continuación veremos la particularidad del pensamiento andino en *EZAEZA*; y posteriormente explicaremos las transformaciones que dicha lógica experimenta.

## 2.1. Conceptos andinos según la Antropología

No cabe duda que una dimensión importante en el análisis de la obra arguediana es la del pensamiento andino, el cual no deja de aparecer en *EZAEZA*. Por ello, nos remitimos a ciertos textos antropológicos que explican la particularidad de la cosmovisión andina —pese a sus enormes variantes regionales— a través de la sistematización de diversos aspectos que conforman la vida de los indígenas, tanto en un nivel sincrónico como diacrónico.

Giorgio Alberti y Enrique Mayer explican en *Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos*, que el intercambio económico en la sierra peruana se da principalmente a través de la reciprocidad y la redistribución:



Definimos la reciprocidad como el intercambio normativo y continuo de bienes y servicios entre personas conocidas entre sí, en el que entre una presentación y su devolución debe transcurrir un cierto tiempo, y el proceso de negociación de las partes, en lugar de ser un abierto regateo, es más bien encubierto por formas de comportamiento ceremonial. Las partes interactuantes pueden ser tanto individuos como instituciones (21)

El intercambio recíproco puede ser simétrico, cuando lo recibido debe corresponder a lo dado; y asimétrico, cuando la devolución de un servicio se da a través de una determinada cantidad de bienes, lo que permite acumular riqueza. Además, la explicación de la lógica económica andina está relacionada con una cosmovisión que aplica el concepto de reciprocidad a diversos planos de la vida de los individuos, y que guarda un fuerte contenido religioso.

Las ideas de Mayer y Alberti serán tomadas como puntos básicos para aproximarnos a la simbología andina, ya que somos conscientes de las limitaciones del enfoque antropológico cultural, cuya postura siempre busca rescatar lo particular de las sociedades arcaicas, a través de un conglomerado de factores que configuran una “cultura”, siempre en oposición a los procedimientos cognoscitivos que establece el pensamiento occidental.

La antropología cultural generalmente desarrolla una serie de categorías que abordan los planos económicos, sociales, etc., de la sociedad andina, pero rara vez analizan el plano más personal e íntimo de la mentalidad andina. Vale decir, nunca abordan la singularidad de los discursos, y por el contrario, solo confirman la validez de hipótesis generales a través de casos particulares. Este procedimiento no resulta muy pertinente en la obra de Arguedas porque aquí las relaciones andinas se sustentan en la



vivencia personal del escritor como sujeto “afiliado” a los indígenas, así como en los lazos afectivos que establece Arguedas con el mundo<sup>23</sup>.

Desde un enfoque antropológico estructural, Alejandro Ortiz Rescaniere sostiene en *La pareja y el mito* una serie de aproximaciones a la concepción de la persona y del “yo” andinos en relación con el “otro”: “La unidad personal, el yo sólo es comprendido en relación a su par, a su **tú**. Todo y todos deben de tener su par, su otro, su **yanantin**” (65). El término “yana” hace referencia al otro más entrañable, a través de una relación asimétrica: “[...] un hombre o mujer sin su complemento serían como el mundo del Pasado, de una profunda oscuridad [...] Bien podría ser este el modelo y la metáfora básica de la relación con todo otro —sea individuo o pueblo—: un ego diurno y dominante frente a un nocturno, sumiso, pero necesario otro” (68).

A su vez, el tema de la sexualidad es fundamental en el hombre andino, en vista de que este “[...] concibe el mundo presente sexualizado. Los astros, los dioses montañas, [...], así como las cosas y accidentes comunes tienen sexo y, por lo tanto, su destino es vivir en pareja. [...] nuestra humanidad —restringida— [...] es sexuada pero con moderación” (72). Por otro lado, los seres que están en una zona límite o fuera de la lógica andina son percibidos como extraños: “[...] los **mistis**, los **wiracochas**, los militares, los curas... tienen sexo, pero salvaje, fuera de las normas que rigen al interior de la sociedad de los runa” (72).

Ortiz Rescaniere sintetiza la relación social básica andina de la pareja en la siguiente frase: “*es mejor buscar al otro ni demasiado lejos, ni demasiado cerca* [...] [y para ser más precisos] *Hay que buscar al otro ni demasiado lejos, ni, sobre todo, demasiado cerca*” (110-111). Pese a que el exceso de cercanía supone un mayor peligro

<sup>23</sup> Un caso emblemático de esta visión la desarrolla Fernando Rivera en su libro *Dar la palabra*, con lo que él denomina la “escritura de la reciprocidad”. Para nuestros fines, ampliaremos el punto en cuestión más adelante.



para la integridad de la dualidad, es evidente una visión reguladora y moderada en las relaciones sociales andinas, donde siempre uno termina siendo el dominante. En este sentido, “Los lazos que unen ambos términos son de naturaleza competitiva, de oposición, pero, asimismo, de complementación y alternancia” (153).

Si bien los estudios antropológicos andinos son muy relevantes, la simbología mítica quechua en *EZAEZA* es diferente a la de los relatos orales o mitos andinos porque posee una complejidad propia de su lógica novelesca.

## 2.2. Semiótica del discurso y semiótica tensiva

Debido a la complejidad de *EZAEZA*, resulta muy oportuno analizar la significación de la novela; por ello, recurrimos a los aportes de la semiótica del discurso y de la semiótica tensiva.

De acuerdo con los postulados de Jacques Fontanille en *Semiótica del discurso*, la disciplina semiótica no solo se preocupa por el análisis de los signos, sino principalmente por la significación de todo discurso a través de los diferentes sentidos —vale decir direcciones— que se presentan. Así, la significación es el producto organizado por el análisis, a partir de determinadas estructuras (24).

La semiótica de Fontanille tiene un enfoque fenomenológico que le permite asumir la noción de “cuerpo propio” como “una envoltura sensible que determina de este modo un dominio interior y un dominio exterior” (35). Desde el cuerpo propio se percibe una presencia, que puede entenderse como “[...] cualquier cosa que, de una parte ocupa cierta posición relativa a nuestra propia posición y cierta extensión, y que de otra parte, nos afecta con cierta intensidad” (37). El afecto corresponde a una mira intencional (dimensión de lo sensible), mientras que la posición, la extensión y la



cantidad se asocian a la captación (dimensión de lo inteligible). En este sentido, el sistema de valores de la significación se produce “[...] de la conjugación de una *mira* y de una *captación*, una *mira* que guía la atención sobre una primera variación, llamada *intensiva*, y una *captación* que pone en relación esta primera variación con otra, llamada *extensiva* [...]” (38).

El análisis del discurso implica entenderlo como acto, o sea una red de presencias que posteriormente conformarán roles específicos, e instancias definidas como sujetos. En este sentido, el primer acto es la *toma de posición*, acción por la cual la instancia de discurso enuncia su propia posición, ejecutada por el cuerpo propio: “un cuerpo sintiente, que es la primera forma que toma el actante de la enunciación” (84).

También es importante tomar en cuenta al actante de un discurso, que “[...] debe ser concebido en una perspectiva en la que nada, en el texto, está dado; todo está por construir y, particularmente la identidad de las figuras antropomorfas que parecen manifestarse allí. [...] El actante es, pues, esa entidad abstracta cuya identidad funcional es necesaria para la predicación narrativa” (125). Puede ser de dos tipos: posicionales y transformacionales.

Los actantes posicionales corresponden a la lógica posicional, que los define únicamente a partir de una posición de referencia, y pueden ser: *fuentes*, *blancos* y *actantes de control*.

Los actantes transformacionales se ubican en la lógica de fuerzas, que los define únicamente por su participación en una transformación entre dos estados. Esta transformación puede ser de dos tipos: “(1) de una parte, las que dependen del deseo y de la búsqueda, que asocian el *sujeto* y el *objeto*, y (2) las que dependen de la comunicación, que asocian al *destinador* y al *destinatario*” (137). Respecto al sujeto, cabe diferenciarlo del no-sujeto: este solo es capaz de predicar, no tiene iniciativa, por



cuanto solo puede realizar recorridos preestablecidos y pocos programas impuestos; en cambio, el *sujeto* puede predicar y afirmar al mismo tiempo porque es “[...] capaz de juicio, y gracias a eso, accede a las funciones superiores de la percepción, de la cognición y de la evaluación; todas las iniciativas están abiertas, puesto que siempre puede deliberar, decidir e inventar sus propios recorridos” (140).

A diferencia de la semiótica del discurso, la semiótica tensiva que propone Claude Zilberberg cobra un giro fundamental en la tradición semiótica. Deja de lado cierto rezago estructuralista y plantea una lógica distinta en su análisis: la graduación; así, ya no se trata solo de la relación de contrarios como principal articulación de la significación, sino principalmente de las correlaciones entre la intensidad y la extensión que se producen en el discurso, a través de una escala: “Desde nuestro punto de vista, la pertinencia [de análisis] debe ser atribuida a la dirección reconocida en el discurso, es decir, a la reciprocidad tanto paradigmática como sintagmática del *incremento* y de la *disminución* [...]” (28). Al respecto, Zilberberg precisa que:

Toda distinción semiótica, de cualquier orden que sea, genera un dilema: una vez reconocida la dualidad  $[a/b]$ , entre esas dos magnitudes polares  $[a]$  y  $[b]$  ¿hay “algo” o no hay “nada”? ¿Hay “algo”, es decir, un camino en términos figurativos, una secuencia de “grados” [...]? Decir que  $\{a\}$  se opone a  $[b]$  es lo mismo que decir que  $[a]$  está más o menos alejada de  $[b]$  y que esa distancia tiene que ser evaluada, por la simple razón que dicha distancia constituye su definición misma (33)

En lo que respecta a las dimensiones de intensidad y extensión, se produce una especificación muy relevante:

[...] desde el punto de vista morfológico, la tonicidad tiende hacia la concentración y su morfología es entonces, en el plano de la expresión, *acentual*, y según la convención terminológica propuesta por J. Fontanille y por nosotros mismos, *sumativa* en el plano del contenido. Dicha concentración entra en contraste con la difusión hacia la cual se dirige toda concentración, si no se interpone un dispositivo retensivo eficaz. Designamos ese proceso como modulación en el plano de la expresión y como *resolución* en el plano del contenido (31)<sup>24</sup>

<sup>24</sup> La noción “sumativa” proviene del término “sumación” —neologismo propuesto por el traductor del libro (Desiderio Blanco) —, que se relaciona con lo “sumario”.



En el plano de la intensidad, la tonicidad es la dimensión del acento de sentido, que corresponde a la “sumación”, en oposición a la “resolución”. Así, cuando la sumación precede a la resolución, se presenta el esquema de la decadencia; mientras que en el caso inverso, es decir, cuando la resolución conduce a la sumación, se presenta el esquema de la ascendencia.

El aporte más significativo de Zilberberg es la incorporación de la noción de “evento”, que según el semiótico francés es el orden al cual pertenece la sumación, como parte de la decadencia, pues el evento es un “[...] sobrevenir que hace enmudecer al discurso como recurso inmediato, por falta de respuesta adecuada” (32). Por otro lado, en el esquema de la ascendencia, el punto inicial que corresponde a la resolución, indica una progresión permanente, “[...] la persistencia de un estado vivido por el sujeto [...]” (35). Además, mientras que el evento capta al sujeto, lo priva de sus competencias modales, y pasa a convertirse en un sujeto del padecer; por su parte, el estado determina al sujeto por su actuar autónomo. Asimismo, el estallido o el sobrecogimiento que genera el evento conduce a una recuperación del sujeto respecto de sus competencias; en cambio, el estado como parte del proceso de ascendencia se caracteriza por el recorrido progresivo, el “llegar a”. Entonces, son de procesos diferentes, marcados por recorridos inversos.

El análisis tensivo amplía la lógica de la intensidad y la extensión, con la incorporación de sub-dimensiones en cada una: “(i) la intensidad conjuga el tempo y la tonicidad; (ii) la extensidad conjuga la temporalidad y la espacialidad” (83).

Siguiendo con la lógica tensiva, Zilberberg propone una visión de intervalo, distinguiendo entre “[...] super-contrarios tónicos y distantes y sub-contrarios átonos y cercanos, asignando la tonicidad al plano del contenido y la distancia al plano de la expresión” (93). Para fines didácticos, reunimos los cuatro términos en un esquema:



S1 ↓	S2 ↓	S3 ↓	S4 ↓
Super-contrario	Sub-contrario	Sub-contrario	Super-contrario

Básicamente, en esta larga explicación, hemos mencionado los conceptos fundamentales que guían nuestra metodología de análisis de *EZAEZA*. No obstante, posteriormente aclararemos otras categorías y conceptos necesarios para nuestras aseveraciones.

A continuación, analizaremos los elementos más importantes del “Prólogo”, Primer Diario, Capítulo I y II de la novela. Pese a que la estructura de la obra es bastante compleja y quizá inconexa por su carácter de incompletitud, observamos una interrelación plena entre el nivel autobiográfico, mítico y novelesco. Por esta razón, consideramos el “Prólogo” como un “manifiesto” revelador de la ideología y creencias del sujeto escritor, las cuales se corroboran a lo largo de la novela. Del mismo modo, el Primer Diario se presenta como un muestreo de los temas cruciales que atravesarán los capítulos narrativos.

En el ámbito netamente narrativo, explicaremos cómo el capítulo I consiste en gran parte en una “exposición” del universo chimbotano, a través de la configuración del espacio; las relaciones entre los pescadores y los líderes capitalistas; el nexos entre las prostitutas con los clientes del burdel; y la extraña presencia cautivante de Maxwell.

A diferencia del análisis ciertamente exhaustivo del capítulo I, en el caso del capítulo II, señalaremos de modo sucinto los cuestionamientos de la realidad, presentes en el discurso del loco Moncada. Esta postura obedece a una intención de “confrontación” por medio de singulares denuncias en contra de la lógica capitalista que gobierna en la ciudad.



Cabe precisar que la explicación de los capítulos mencionados se complementa con lo desarrollado en el siguiente capítulo de nuestra tesis, ya que allí vemos cómo otras partes de *EZAEZA* evidencian claras transformaciones de la realidad a través de una ruptura radical con el proyecto de Modernidad impuesto en Chimbote.

### 2.3. El paratexto necesario: el discurso del hombre quechua moderno

En el análisis de un texto literario se hace uso de diferentes criterios; uno de ellos es la interpretación según los niveles textuales. El nivel paratextual analiza los aspectos externos al discurso en sí, como los prólogos, reseñas, estudios introductorios, etc.; es decir, todos aquellos textos que aluden al discurso en cuestión. En el caso puntual de *EZAEZA*, es pertinente recurrir al nivel paratextual para tener un mejor panorama de la obra, sobre todo en un caso tan paradigmático como este, donde el autor da indicaciones puntuales respecto del orden de los materiales que deben publicarse. Y aunque no es muy común iniciar el análisis de una obra a partir del paratexto, consideramos que este componente ayuda a introducirnos al complejo proyecto estético de *EZAEZA*.

La carta que escribe José María Arguedas para Gonzalo Losada el 20 de agosto de 1969 contiene algunas precisiones sobre la edición de *EZAEZA*, que estaba encomendada a la famosa editorial Losada. En una parte de la misiva, Arguedas menciona su deseo de insertar como prólogo a la novela el discurso que pronunció tras ganar el Premio Inca Garcilaso de la Vega: “No soy un aculturado...”. Así, la primera edición y muchas otras cumplen con este criterio, como el caso de la editorial Horizonte en la publicación de las *Obras Completas* (1983)<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Mencionamos esta edición porque esta será usada para nuestras citas de la novela.



En las primeras líneas del prólogo, Arguedas asume la posición de un “individuo quechua moderno”, con lo cual rechaza de modo radical la aculturación; sin embargo, leyendo más minuciosamente el texto, nos percatamos que se trata de una afirmación que también va más allá de la transculturación. Arguedas no acepta que su visión de la cultura, la vida y el arte sea tratada como producto de una “modernización”, de una incorporación de determinados componentes andinos u occidentales; por el contrario, postula un real enfrentamiento entre dos perspectivas bastante disímiles.

Más adelante, en las vivencias que configuran su perspectiva como escritor, Arguedas menciona “[...] intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana de los opresores” (*Obras Completas* V, 13). El autor busca hacer aquello que parece ser imposible: volcar en el discurso lo vivencial, lo experiencial, la vida cargada de afecto. No es solo un proyecto indigenista o de índole social como el caso de la poética realista; en el fondo se produce una identificación entre una batalla personal —que incluye deseos y traumas— y la propia lucha constante que vive el país entre lo que se denominó “la nación cercada” (la realidad indígena) y sus opresores (representantes de la urbe). En este sentido, a lo largo de este prólogo, Arguedas rescata los valores de la cultura quechua, sin negar la importancia del socialismo en su formación intelectual.

En lo que respecta al plano netamente textual de la obra, *EZAEZA* está conformado por varios niveles: capítulos narrativos (Relato), intercalados con cuatro Diarios, de tal manera que cada instancia está atravesada por un nivel mítico; pero también la novela está dividida explícitamente en dos partes.



## 2.4. La escritura mortífera del Primer Diario

A partir de la complejidad de los niveles autobiográfico, narrativo y mítico de la obra, la crítica literaria ha realizado amplias reflexiones<sup>26</sup>, sobre todo Martín Lienhard en *Cultura popular andina y forma novelesca*, pues fue el primero que sistematizó los niveles referidos, mencionando sus líneas generales de sentido. Sin embargo, pese a este y otros intentos, en la mayoría de estudios no se establece una línea de continuidad entre los Diarios y el Relato; por el contrario, son analizados como estatutos marcados por intereses muy distintos. A diferencia de esta postura, nosotros asumimos que tanto los Diarios como el Relato mantienen una unidad contundente.

Si bien toda la escritura del Primer Diario está rodeada por una “atmósfera de muerte”, esta posee matices debido a la inclusión de diversos temas, como los símbolos andinos, la sexualidad, etc. Por esta razón, dividimos el análisis de este Diario en temas específicos, y más adelante observaremos cómo ciertos elementos —que son actualizados en el Relato— tienen gran relevancia en nuestra interpretación de la novela.

### 2.4.1. Entre la poética de la muerte y la muerte de la poética

El texto del 10 de mayo de 1968 registra el incesante deseo del autor por suicidarse, pese a diversos hechos que le devolvieron el “tono de vida” (la vitalidad necesaria para poder subsistir y afrontar la existencia). A lo largo de esta fecha, Arguedas da muestras de la extraña asociación entre la muerte y la escritura de *EZAEZA*, confesando su interés

<sup>26</sup> Pese al conflictivo carácter de los “diarios”, no discutiremos aquí su naturaleza como tales, pues nos interesa ante todo relacionarlos con la lógica novelesca y con el proyecto del autor; sin embargo, sobre la pertinencia de lo autobiográfico pueden consultarse los trabajos clasificados en la “Crítica autobiográfica”, según lo que precisamos en el Capítulo I de nuestra tesis.



de “escribir para no morir”, como bien se lo indican sus médicos; por eso, el autor cuenta al lector sobre el proyecto de escritura de *EZAEZA*:

[...] voy a tratar de mezclarlo [el tema del suicidio] y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente, decidí bautizarla: ‘El zorro de arriba y el zorro de abajo’; también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú, sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela (18)

Se trata de mezclar la muerte, una nueva novela y numerosas reflexiones sobre el Perú. Esta aseveración implica que el punto de partida de la novela va a verse sumamente influenciado por la escritura del diario en cuestión. Así, corroboramos la indelible vinculación entre los Diarios y el Relato, no porque idóneamente se propongan como una unidad cerrada, sino porque intencionalmente la escritura de un tipo de texto afecta y reformula el sentido del otro.

Más adelante, Arguedas relaciona sus preferencias políticas con la imagen pura de la naturaleza, aquel espacio que tanto bienestar le suscita: “[...] cuando llegue aquí un socialismo como el de Cuba, se multiplicarán los árboles y los andenes que son tierra buena y paraíso” (18-19). La visión del autor asocia idóneamente el discurso socialista con la pureza y esplendor de la naturaleza. Si bien él considera el espacio andino como un ámbito lleno de armonía, cree que con un cambio político esta pureza se multiplicará y sobrepasará sus límites naturales. En cierta medida, aquí revela una visión bastante tradicional respecto al pensamiento andino porque no cuestiona el abismo ideológico que separa al discurso socialista de la visión mágico-religiosa. No obstante, vemos que esta postura parte de una tormentosa inestabilidad emocional que afecta al escritor, y marca la oscilación entre el querer vivir y el querer morir. Ante esto, el ámbito quechua se muestra como un espacio de bienestar y refugio que el autor busca incesantemente.



## 2.4.2. La reciprocidad andina y la reciprocidad poética

El 11 de mayo Arguedas rememora hechos que lo marcaron intensamente en su infancia, y determinaron su modo de relacionarse con los demás. También recuerda con mucho cariño a Juan Rulfo y la familiaridad con que este lo trataba; hecho que trae a su mente la figura de Felipe Maywa, quien siempre reconoció a Arguedas como alguien igual a él, como un indio más. Esta analogía es relevante porque a lo largo de este diario Arguedas revela su condición social y su lugar tanto como sujeto y escritor, en relación con la importancia que el tema de la muerte ha tenido en su vida. Si determinados hechos traumáticos han marcado su reconocimiento como una persona capaz de sobrevivir en la realidad atormentadora que le tocó vivir de pequeño, esta aceptación también afecta otras etapas de su vida, sobre todo su adultez.

Arguedas de niño vivió rodeado de indígenas, quienes lo cobijaron y le dieron verdadero amor, pues su madrastra y hermanastros lo despreciaban. Él mismo refiere este hecho en un testimonio:

[...] yo soy hechura de mi madrastra [...] y como a mí me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allí. [...] Los indios y especialmente las indias vieron en mí exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos... y me lo dieron a manos llenas (*Primer encuentro... 36*).

Con esta aclaración, entendemos que ante las adversidades Arguedas se identifica con los indígenas y encuentra un espacio y un grupo al cual adherirse. Para fines prácticos, grafiquemos esta situación bajo los términos matemáticos de Alain Badiou sobre la teoría del múltiple puro como imagen del ser (*El ser y el acontecimiento*).

Arguedas está representado en el universo indígena pese a no estar presentado; es decir, si bien no pertenece a ese ámbito, sí está incluido gracias a que ellos lo



“adoptan”, lo asimilan afectivamente. Por otro lado, desde la perspectiva del universo de los “mistis” o blancos, al cual pertenece naturalmente o en el cual está presentado, Arguedas no está representado, por cuanto no está incluido; antes bien, es rechazado y expulsado de este ámbito debido a los abusos y desconsideraciones de sus familiares. Pasa del régimen de pertenencia (presentación) a un ambiente liminal (no presentación), que podríamos traducir como un “múltiple acontecimiental” (Badiou 195-196), en tanto que para asumirlo como perteneciente a la situación (universo de los mistis), es necesario tomar una decisión. Además, este múltiple acontecimiental forma parte del “sitio de acontecimiento”, que siempre está “al borde del vacío” porque sus elementos no están presentados en la situación. En este sentido, Arguedas y su condición oscilante entre reconocerse como misti o no, lo colocaría en esa posición cercana al vacío. Pero ante esta problemática el escritor se incorpora al universo de los indígenas, que en el plano de la identificación es una medida necesaria para que el niño sobreviva simbólicamente, sobre todo para que afronte sus miedos y especialmente el deseo de morir.

La situación peculiar de Arguedas lo ubica como un sujeto que simbólicamente está incorporado en el espacio de los indígenas, gracias al cobijo que le ofrecen. Sin embargo, el modo de inserción es como consecuencia del abuso y el rechazo de su familia, hechos que determinan su condición de escritor. Él no se reconoce como parte de los autores que desde una visión interna han explicado la realidad de sus países — cuyo parangón es Juan Rulfo, quien domina la materia de las cosas “[...] de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo [...]” (*Obras Completas* V, 20) —. No obstante, basta la familiaridad del autor de *Pedro Páramo*: “Por eso me trató de igual a igual [Felipe Maywa], como tú, Juan, en Berlín y en Guadalajara y en Lima [...]” (20); para hacerlo sentir parte del grupo en cuestión, aquellos con los cuales Arguedas se



identificará después a través de la denominación de “escritores provinciales”. Entonces, tanto los indígenas como Rulfo incluyen a Arguedas en ámbitos donde originalmente él no se reconoce.

Respecto a la relación entre Arguedas y los indígenas, Fernando Rivera ha sostenido formidablemente la idea de la reciprocidad y don andinos a partir de la dimensión afectiva que se registra en la obra arguediana (*Dar la palabra*), más allá de los conceptos científicos de la antropología cultural, como la idea de “reciprocidad económica” que explicamos previamente según el texto de Alberti y Mayer. Desde una posición muy diferente, influenciada por teorías post-estructurales, Rivera explica que el contacto entre Arguedas y los indígenas se da a través de la *demanda de amor* que realiza, por ejemplo, el niño Arguedas ante los constantes rechazos que padece. Esta demanda o solicitud de amor por parte del muchacho hacia los indígenas se basa en una necesidad de afecto para poder dominar sus traumas y pesares; a su vez, se traduce como un “dar compasión” (primer *don*). En otras palabras, el muchacho genera en los indígenas un sentimiento o necesidad de ser acogido y querido. En respuesta, recibirá como donación el afecto que solicitó.

A partir de los grandes aportes de Rivera, nosotros complementamos sus ideas planteando la idea de la reciprocidad en otros planos de la vida de Arguedas, como el caso ya mencionado del vínculo con Rulfo. Así, Arguedas habría hecho una demanda de reconocimiento hacia el escritor mexicano, no a través de la compasión, sino por medio de la humildad y su total compromiso para dar cuenta de la problemática situación del hombre quechua. Esta generosidad para con los otros se traduce en una postura ética que busca en el otro —en este caso Rulfo—, de modo indirecto y sin intención, un reconocimiento desligado del éxito personal o del rótulo de intelectual; antes bien, se trata de la capacidad de sentirse identificado con el otro —quien es finalmente como



uno mismo— a través del lazo histórico-social que poseen los latinoamericanos, y que en alguien como Rulfo es más notorio por tratarse de un escritor que guarda un fuerte compromiso con la realidad de su país. El autor de *El Llano en llamas* sería el donador, quien responde no a través de formalidades o discursos grandilocuentes, sino con un signo de familiaridad (“dar confianza”), reconociendo en Arguedas un ser igual a él: “[Arguedas cuenta:] Me acordé de la primera vez que te conocí en Berlín, de *cómo te llevé del brazo al ómnibus, con cuánta felicidad*, como cuando ya profesional, volví a encontrar a don Felipe Maywa en San Juan de Lucanas [...]” (20, énfasis nuestro).

Este hecho es producto de un acto de reciprocidad, que en este caso más que “andina” sería “poética”, pues el vínculo que establecemos entre ambos personajes sigue los lineamientos de la idea de “reciprocidad” desarrollada por Rivera. Evidentemente, nuestra categoría es de índole figurativa, debido al artificio propuesto por Arguedas para demostrar sus vínculos con otras personas.

Recordemos que Arguedas aplica en diversos planos de su vida los numerosos conocimientos que aprendió de los indígenas; por eso, probablemente reconoció en Rulfo alguien capaz de poseer una práctica similar a la idea de la reciprocidad andina.

El recuerdo de Felipe Maywa también trae a colación otro momento singular de la vida de Arguedas:

¡Si yo era el mismo, el mismo pequeño que quiso morir en un maizal del otro lado del río Huallpamayo, porque don Pablo me arrojó a la cara el plato de comida que me había servido la Facundacha! Pero, también allí, en el maizal, sólo me quedé dormido hasta la noche. No me quiso la muerte, como no me aceptó en la oficina de la Dirección del Museo Nacional de Historia de Lima. [...] (Fueron tan ineficaces [las treinta siete píldoras de seconal que tomó] como la imploración que le dirigí a la Virgen, llorando, en el maizal de Huallpamayo.) Decía que era el mismo niño a quien don Pablo, el amo del pueblo, gamonalcito de entonces, le arrojó la comida a la cara, pero sin duda al mismo tiempo era bien otro. Ese bien otro y el chico del maizal, sin embargo, era una sola cosa y don Felipe, bajo de estatura, macizo, antiguo y nuevo como yo, lo aceptó, lo encontró natural que así fuera. Por eso me trató de igual a igual, como tú, Juan [...] (20)



El escritor peruano reconoce este triste hecho como el factor determinante que lo impulsó a buscar cobijo en el espacio de los indígenas. Así como el diario y la novela que prepara en ese entonces están marcados por el deseo de morir, de igual modo, su reconocimiento como indio está mediado por la experiencia de la muerte. El niño es humillado por don Pablo, quien lo rebaja a una condición ínfima, por debajo de los indígenas, pues ni estos son tan violentados. Esta acción desencadena el deseo de morir, pero la propia muerte rechaza al niño: “No me quiso la muerte”. Aquí observamos una vez más una demanda de amor, ya no hacia los indígenas porque este amor no puede superar la humillación que siente; se trataría de una demanda hacia la propia muerte, única fuerza capaz de suturar el dolor del muchacho.

La demanda hacia la Virgen y hacia la muerte misma a través de las pastillas de seconal, aluden a dos instancias que resultan insuficientes para el escritor. Por un lado, está el saber cristiano que no puede efectuar la muerte, pese a las excesivas imploraciones que realiza el sujeto; por otra parte, en su etapa adulta, el saber científico representado en las medicinas —es fácil deducir que una sobredosis probablemente cause la muerte— tampoco concreta el acto. En la infancia, el sujeto está entregado plenamente a otra voluntad (Dios) para cumplir su deseo, pero en la adultez el sujeto coopera a través de la ingesta de pastillas, buscando él mismo su muerte. Ninguno de los dos medios funciona, en ningún caso hay una concretización; en cambio, cuando él demanda amor y afecto en el otro indígena, sí se produce una respuesta benéfica: la entrega del don o regalo.

Arguedas reconoce que fue un niño atormentado y que gracias a ese hecho funesto estableció una identificación con los indígenas, quienes además lo ayudaron a sobrevivir simbólicamente. La frase “era bien otro y el chico del maizal” significa que



tanto el niño como el escritor adulto reconocido socialmente son dos caras de la misma moneda.

En el texto de 13 de mayo se profundiza en la relación entre Arguedas y Maywa, pero ya no se menciona a Rulfo, sino a otro personaje importante para el escritor peruano: Roberto Parra. En estas líneas, Arguedas explica cuán importante fue la presencia de Maywa en su infancia:

[...] don Felipe me acariciaba en San Juan de Lucanas, como a un becerro sin madre [...] y si bien era “lacayo” de mi madrastra, o a veces creo que vaquero, se presentaba ante ella como quien puede dispensar protección, como quien de hecho está procurando protección, a pesar de ser sirviente. Todo el porvenir mío y el de mi madrastra, que era patrona de don Felipe, parecía depender de don Felipe Maywa (24)

La figura imponente de Maywa le habría permitido a Arguedas restituir su identidad simbólica tras la humillación de don Pablo. Ante la demanda de amor del joven hacia Maywa, este le habría respondido donándole afecto, y sobre todo protección, de un modo que supera la simple relación interpersonal entre los dos sujetos, ya que incluye también a la madrastra, pese a que ella no realiza la demanda. Esta situación resultaría problemática para la lógica de la reciprocidad, sin embargo, la entendemos como una demanda extendida por parte del muchacho a causa de las ausencias constantes de su padre; esto incita la necesidad de solicitar protección para él y para su madrastra. Vale aclarar que la protección brindada por Maywa a la madrastra no es la misma que la que le brinda al niño, pues el joven requiere mayor cuidado y atención en el plano afectivo, mientras que en el caso de la madrastra basta con atenderla en los trabajos que requiere la hacienda, y guardarle fidelidad.

La relación de Arguedas con Maywa y los indígenas, además de los hechos tristes que marcaron la infancia del joven, pueden ser establecidos en un intervalo semiótico:



Super-contrario	Sub-contrario	Sub-contrario	Super-contrario
Desamparo (don Pablo)	Descuido (Padre, madrastra)	Consuelo (indígenas)	Protección (Felipe Maywa)

La protección y el consuelo están en el régimen de la inclusión, del bienestar que proporcionan los indígenas; y el descuido y el desamparo están en el ámbito de la exclusión, del caos y de los traumas que sufre Arguedas. Los super-contrarios son términos excesivos respecto a sus sub-contrarios, por el carácter tónico intensificado. En el caso del ámbito de la exclusión, se encuentra el descuido del Padre, cuyos viajes constantes causan pesar en el pequeño Arguedas; también aquí se presenta el poco cuidado que le ofrece la madrastra al muchacho a través de su rechazo. Sin embargo, este descuido se considera moderado debido al consuelo que le proporcionan los indígenas a Arguedas. En cambio, la exclusión se intensifica con el desamparo, que es el exceso de descuido que genera don Pablo al tirarle el plato de comida al niño, en vista de que anula su integridad produciéndole el deseo de morir. Asimismo, este hecho tiene su contraparte en el exceso de consuelo, en la fuerte intensificación del afecto que le ofrece Maywa con su protección. Ya no se trata solo de un consuelo ante las ofensas recibidas, sino de una gran protección que supone una inclusión.

Otro punto importante que se presenta en este Primer Diario es la peculiar relación entre la escritura y la vida. En el texto del 15 de mayo, el autor se asume como un “escritor provincial” porque no ejerce un oficio para ganar dinero, sino que él como Rulfo “Escribimos por amor, por goce y por necesidad [...] Yo vivo para escribir [...]” (25, énfasis nuestro).

Por otra parte, la presencia de la muerte, producto de los efectos del veneno ingerido, es simbolizada en la figura del insecto *huayronqo* empolvado del color amarillo (muerte) de la flor *ayaq zapatillan*. Pese a ello, Arguedas da muestra de una



increíble vitalidad que justifica la importancia de los “escritores provinciales”. Mientras que la presencia desbordante de la muerte lo induce al imperativo de escribir para vivir, o sea, mantenerse en la actividad artística para poder desfogar sus penas y congojas a través de la escritura; su postura ética como escritor se sostiene en vivir para escribir, en entregar totalmente su vida y dedicación a la práctica literaria, al margen de los intereses económicos o de otra índole. Por esta misma razón, el problema que lo atraviesa se fundamenta en el hecho de que ya no puede escribir por amor y goce (elementos presentes en el impulso vital que poseen los escritores provinciales). Ahora debe escribir para que dichas sensaciones pueden (re)producirse en su vida, para que la escritura le devuelva los sentimientos e impulsos que antes surgían por sí mismos. Evidentemente, resulta un esfuerzo inmenso para el artista.

#### **2.4.3. La infancia sexualizada y la erotización de la muerte**

El encuentro sexual entre el joven narrador y Fidela marca el paso de la niñez a la adultez, o al menos a una etapa lejana del mundo infantil; a la vez, se presenta otro contacto con la muerte, debido al trauma que el sexo genera: “Sentí como que el aire se ponía sofocado, creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente” (28). En este sentido, el sexo y la adultez están atravesados por la presencia de la muerte, que vuelve a ser deseada, ya no como producto de la humillación generada por don Pablo, sino a causa del miedo que se origina en el propio acto sexual, hecho tormentoso ante el cual el niño responde encomendándose a Dios.

Aunque muchas veces se establece una fuerte relación entre la historia de Arguedas y Fidela y la figura del *huayronqo* empolvado de muerte, nosotros



observamos una clara diferenciación. En el texto de 15 de mayo, el autor menciona el empolvoramiento del *huayronqo* en la flor *ayaq zapatillan* (zapatilla de muerto):

Porque en esta flor pequeña, el huayronqo enorme, se queda, manotea, aletea, se embute. [...] No sé si por la forma y color de la flor y por el modo así abrasante, medio como a muerte, con que el moscardón se hunde en su corola, moviéndose, devorando con sus extremidades ansiosas, el polvo amarillo; no sé si por eso, en mi pueblo, a esa flor le llaman ayaq zapatillan (zapatilla de muerto) y representa el cadáver (25)

Según la cita, el *huayronqo* consume violentamente el polvo amarillo, lo que constituye una imagen muy ilustrativa del acto sexual, en tanto que el insecto asume una posición masculina que penetra a través de sus extremidades la superficie afelpada de la flor (imagen de lo femenino). Pese a que Arguedas no hace alusión específica al hecho sexual, y solo sostiene que el amarillo de muerte “[...] está asentado en mi memoria, en este dolor ahora lento y feo de la nuca” (25), es evidente que la muerte se asocia al acto sexual, estableciendo una ambigüedad entre los valores de vida (acto de fecundación) y la tormentosa presencia de la muerte. La sexualidad manifestada es violenta por las ansias devoradoras del *huayronqo*, así como por la intensidad del polvo amarillo de la flor que lleva a la muerte. En otras palabras, el *huayronqo* busca empolvorarse de amarillo, lo que evidencia una erotización de la muerte a través de la inminente atracción. Esta visión es reconocible en la percepción de Arguedas sobre el sexo porque siempre lo concibió como un hecho violento y desolador.

Por otro lado, el relato de Fidela muestra que el acto sexual se percibe como atemorizante para el niño: “Sentí que se arrastraba como una culebra [...]” (28); por eso que el paso a la adultez se constituye a través de algo no deseado, sino impuesto. Al respecto, Martín Lienhard ha señalado acertadamente que:

En los *Diarios*, la iniciación sexual por obra de la chichera de Ukuhuay no significa, sin embargo, la entrada del iniciado (el narrador) en la colectividad adulta de su grupo, sino por el contrario, su separación y su alejamiento. Por lo tanto, el inicio de una vida sexual (adulta) va asociada a una ruptura irremediable con lo “andino”, la pureza; paralelamente, la costa, opuesta a la



sierra, llega a ser un equivalente de la sexualidad y de la corrupción (*Cultura popular...* 40)

Sin embargo, en otro momento su postura contradice lo señalado: “El episodio de la chichera de Ukuhuay con el futuro narrador es el ‘descenso’ arguediano puesto en escena en el texto [...] El descenso social es indispensable para impregnarse de la expresividad popular” (71)<sup>27</sup>. Sin embargo, como vimos en la primera cita del texto de Lienhard, el episodio de Fidela marca el alejamiento del autor respecto de ese cosmos idílico del ámbito andino.

Entonces, hay una visión opuesta entre el erotismo del *huayrongo* y el sexo con Fidela, aspecto que algunos críticos no resaltan y generan por ende algunas confusiones. Nosotros asumimos que el *huayrongo* cargado del polvo del *ayaq zapatillan* constituye una imagen general de la omnipresencia de la muerte; es decir, establecemos una relación entre la agonía del escritor que redacta los diarios y el *huayrongo* moribundo. Por su parte, el terreno de la sexualidad posee una lógica más compleja, como bien lo señala Fernando Rivera al diferenciar los episodios referidos a partir de la contraposición entre “el relato del envenenamiento” (*huayrongo*) y “el relato de la seducción” (Fidela)<sup>28</sup>.

Al final del Primer Diario se presenta un diálogo entre el zorro de arriba y el zorro de abajo, lo que corresponde al nivel mítico de la novela, que a su vez mantiene una relación con el carácter autobiográfico del diario. Los zorros comentan los hechos señalados por el diarista, estableciendo una diferenciación entre el ámbito de Arriba y el de Abajo.

<sup>27</sup> Pareciera que para poder justificar su hipótesis en diversos planos de la novela, Lienhard interpreta arbitrariamente la intencionalidad del autor. Es decir, debido a su constante afirmación de que Arguedas expresaría en *EZAEZA* la voz del pueblo quechua, el crítico interpreta el encuentro sexual como un encuentro con lo popular –lo que él asume como “cultura popular andina”.

<sup>28</sup> Puede profundizarse al respecto, consultando el capítulo V de este interesantísimo libro (*Dar la palabra*). Una imagen más cercana a la figura del *huayrongo*, serían las violaciones que presencia el niño Arguedas porque estas echan “[...] una salpicada de muerte a los ojos del muchacho” (*Obras Completas* V 29), similar al polvo amarillo del *ayaq zapatillan*.



El zorro de abajo pone de manifiesto un punto capital que recorrerá todo el Relato: “un sexo desconocido confunde a esos” (29); se trata de la sexualidad representada en el sexo femenino de las prostitutas del ámbito de abajo, de la costa, del prostíbulo de Chimbote. Estas mujeres, explica el zorro de abajo: “Lo distanciaron más al susodicho [el forastero, el autor]. A nadie pertenece la ‘zorra’ de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su ‘zorra’ aparece el miedo y la confianza también” (29). Así como Fidela confunde al joven narrador, igualmente las prostitutas confunden y dispersan a los distintos personajes de la novela; como en el tiempo mítico relatado en *Dioses y hombres de Huarochiri* donde Tutaykire (capítulo XXII) es detenido por una “virgen ramera”.

El zorro de arriba responde: “La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la virgen y del ima sapra; y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento porque quiere mandar la salida y entrada de todo” (29). Los términos “miedo” y confianza” se producen a causa del acto sexual, como en el encuentro con Fidela. El escritor, que según el diálogo de los zorros es forastero, siente miedo ante el encuentro sexual, pero también muestra cierta confianza (seguridad en sí mismo). Las asociaciones que observamos en la cita mencionada guardan una relación que Lienhard explica acertadamente:

La justificación de la supuesta equivalencia está en el resultado que provocan dichos tres factores [la Virgen, el ima sapra y el hierro]: la ‘alienación’ (confusión, miedo, forasterismo) y la posibilidad de superarla (confianza). La sexualidad, la producción industrial y la religión aparecen por lo tanto como conceptos esencialmente ambiguos y ambivalentes, positivos/negativos (*Cultura popular...* 31)

Por otra parte, la confianza también es un medio que surge posteriormente al miedo que genera el encuentro sexual, ya que el hecho traumático es asumido para poder superarlo, procesarlo y reconfigurarlo en algo productivo; solo de este modo se puede reflejar el tema sexual en la escritura. Por su parte, los componentes cristianos,



mágicos y de la producción industrial aparecen tras el movimiento migratorio hacia la costa (Abajo); en ese contacto se produce la alienación y la posibilidad de superarla. Por eso, en la respuesta del zorro de abajo se menciona al algodón como un *ima supra* blanco, es decir, la versión costeña del miedo o espanto que produce el sexo.

La condición de forastero de Arguedas complejiza más el encuentro sexual con Fidela. Recordemos que a partir del estudio de Ortiz Rescaniere en *La pareja y el mito*, las relaciones de pareja en el ámbito andino poseen límites muy marcados, y rara vez sus integrantes buscan relacionarse con seres ajenos a su entorno: “Las relaciones sexuales con un forastero son desagradables y peligrosas (pestilencia, infertilidad, impotencia). Estos inconvenientes aumentan con el grado de extranjería y la frecuencia de las relaciones” (*La pareja...* 75). Asimismo, a través de los relatos populares donde el yo andino es amante de un animal, Ortiz explica la distorsión del vínculo, debido a la procedencia externa del otro:

[...] cuando el motivo del vínculo es parcial, la relación no es viable (por lo menos, o quizá sobre todo, si el yo es femenino); lección que en términos positivos equivale a afirmar que en una relación de pareja normal, el otro debe ser aceptado como un todo, completo. Y que esta totalidad entraña medianía, tal como los andinos conciben el Presente humano. Y algo más: estos cuentos parecen indicar que un extranjero radical tiende a ser visto por **ego** (en todo caso, el yo femenino) como un objeto potencial de placer parcelado, y que, a la postre, deberá ser anulado físicamente (92)

El antropólogo explica esto a través de diversas narraciones donde una mujer mantiene relaciones con un animal (representación del “extranjero”). Aquí, a diferencia de la seducción de Fidela<sup>29</sup>, es generalmente el otro (animal-forastero) quien busca atraer a la mujer. En el caso de Fidela, ella sería el ego que mantiene una relación con el forastero Arguedas, pero con un explícito deseo sexual por parte de ella, característica insólita dentro de los principios andinos que señalan los peligros de relacionarse con un

<sup>29</sup> Pese a que Fidela es una mestiza, se ubica dentro del espacio andino porque es una chichera que proviene de Ukuhuay.



forastero. Arguedas no sería “aceptado como un todo”, por lo cual quedaría expulsado del ámbito andino, terreno en el que siempre se sintió identificado. El encuentro sexual marca entonces su alejamiento con el mundo infantil y la afirmación de su ego como un forastero, similar a los animales extraños de las narraciones populares.

#### 2.4.4. El amaru y la fábrica siderúrgica

Otro punto importante que señala el zorro de abajo es que “[...] la serpiente amaru no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo” (*Obras completas V 29*). Se menciona tanto al amaru como a la fábrica siderúrgica de Chimbote; esta última a lo largo de la novela posee una presencia imponente y sumamente insólita a través de su humo rosado que es percibido por todos los personajes.

El Amaru es un animal mítico andino que posee una significación ambigua, puesto que puede ser benéfico como perjudicial para los hombres. Por eso, debemos explicar la pertinencia de este animal remitiéndonos a su importancia en el ámbito andino, sea como una serpiente en general, o como el dios Amaru propiamente dicho.

En el capítulo 16 de *Dioses y hombres de Huarochirí* se narra el enfrentamiento entre Pariacaca y Huallallo Carhuincho, que culmina con la victoria del primero, es decir, con la instauración de una nueva humanidad:

Éste [Huallallo], luego, hizo salir una inmensa serpiente de dos cabezas llamada Amaru: «Ha de espantar a Pariacaca», dijo. Pariacaca, viendo a la gran serpiente, hizo un bastón de oro y con él punzó en el centro del lomo a la bestia. El Amaru se enfrió y se convirtió en piedra. [...] Y los hombres del Cuzco o de cualquier otro sitio que saben, que tienen conocimientos, rascan el cuerpo de este Amaru con alguna piedra y sacan polvo de ella para emplearlo como remedio (*Dioses y hombres... 89-91*)



El Amaru es representante del gran poder de Huallallo, quien busca imponerse en contra del nuevo orden que propugna Pariacaca; por lo tanto, se trata de una fuerza del orden declinante que busca vencer al orden emergente. No obstante, las propiedades curativas del Amaru también indican que es un ser necesario para los hombres, puesto que es utilizado en su condición de piedra como una figura sagrada del mundo subterráneo, que se encuentra dormida debido a que no pertenece al orden actual, pero que puede despertar en cualquier momento.

La figura de la serpiente en la tradición andina también es ciertamente ambigua. Como señala Ortiz, muchos indígenas “Les atribuyen, en especial a ciertos tipos de serpientes, un poder viril, fertilizador y vivificante. Así, algunos piensan que es un animal que no envejece, sólo cambia de piel periódicamente” (*La pareja...* 87). Más adelante, en la parte del libro dedicada al análisis del episodio de Huatyacuri de *Dioses y hombres de Huarochirí*, Ortiz explica la significación de los sapos y las serpientes. Recordemos que en el relato mítico se descubre la infidelidad de la mujer de Tamtañamca tras encontrarse una serpiente en el techo de su casa y un sapo de dos cabezas debajo de un batán. Estos serían animales del Demonio, que “[...] pertenecen a las fuerzas enemigas del orden dominante. [...] En ciertos lugares pedregosos y desérticos viven, según se dice, serpientes milenarias. Si no se toman las precauciones especiales, los sapos y las serpientes no mueren de por sí. Contradican entonces una ley del mundo presente: la vida breve” (*La pareja...* 137). Sin embargo, pese a su valor negativo, la serpiente también posee aspectos positivos:

Como muda de piel, representa la longevidad, el vigor renovado, sobretudo el sexual masculino; así su grasa es usada como unguento tonificante, y los incas cincelaban en las portadas de sus casas las imágenes de unas sierpes como marcas de prosperidad. Pero también representa los excesos, el falo que arremete, el de los placeres desordenados; tal es el caso de los cuentos sobre el amor entre una culebra y una mujer [...] (138)



En balance general, las serpientes —así como los sapos— “[...] representan el ámbito de donde provienen, el subterráneo, con sus fuerzas disolutas, oscuras y primarias, pero vitales y necesarias para asegurar el periódico renacer de la vida” (141).

En otro texto de Ortiz (*De Adaneva e Inkarrí*), la parte correspondiente a los relatos de “Los señores del lago” incorpora una narración donde se presentan dos Amarus, y luego se mencionan ciertas creencias sobre un Amaru blanco y otro negro: “Si el Amaru blanco representa la buena lluvia y el negro la mala lluvia, se puede inferir que cuando reinaba el Amaru blanco, la tierra gozaba de una abundancia absoluta, y por lo tanto, ilimitada, excesiva” (*De Adaneva... 70-71*).

Más adelante, en otra leyenda llamada “El amaru” se cuenta la historia de cómo esta serpiente causa males a la población: “La causa de vuestros males fue originada por el fiero Amaru, dotado de vida humana y que vive en el fondo del lago que está junto al pueblo y que es tan temido de animales y hombres porque devora en sus ondas a todo ser que a él se llega” (89, narración proveniente de Lucanas, tomada por Ortiz).

Todas las referencias mencionadas corroboran que el Amaru tiene un carácter polisémico, que le otorga valores complejos y ambiguos. Entonces, cuando el zorro de abajo menciona que “la serpiente amaru no se va a acabar” está haciendo alusión a la permanencia de esta deidad en el mundo subterráneo; pero más allá de eso, se trata de una resemantización de este símbolo andino, ya que a continuación, alude al “hierro que bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo”, es decir, a la fábrica siderúrgica. Habría una asociación entre la longevidad y vigorosidad del amaru y la constante luz del humo rosado de la Fundición, pues este no se apaga nunca, y siempre está iluminando todo: “[Ese humo] tiene y no tiene luz, tiene y no tiene bordes, no se apaga jamás” (*Obras Completas V 97*). Claro está, el humo de la fundición no proviene del mundo de abajo, aunque su verticalidad extrema sugiere esta idea: “[...] el humo

rosado está en línea recta entre los dos grandes muelles del puerto” (97). Además, si el uso de la grasa de la serpiente sirve como unguento tonificante, esta utilidad se asocia con la acción del hierro que hace arder el testículo; vale recordar que la serpiente alude a la virilidad. El ardor del testículo implica la intensificación sexual, pero también hace referencia a una situación excesiva, lo que se relaciona con la idea de la serpiente como “falo que arremete”.

Debido a que la lógica del humo de la Fundición requiere una mayor contextualización a través de otros pasajes de la novela, detendremos este análisis para retomarlo posteriormente cuando analicemos otra parte de la novela que explica mejor la significación del humo rosado; nos referimos al diálogo entre don Diego y don Ángel<sup>30</sup>.

#### 2.4.5. Primer encuentro entre zorros

El diálogo de los zorros al final del Primer Diario tiene su correlato en el diálogo de los zorros del capítulo V de *Dioses y Hombres de Huarochiri*. Aquí, el héroe Huatyacuri escucha la conversación entre los zorros míticos, en la cual el zorro de arriba cuenta la historia de una mujer casada que le dio de comer un grano que cayó en su sexo a otro hombre. Este hecho es entendido como un acto de infidelidad, el cual ocasiona una grave enfermedad en el marido de la mujer. La historia hace referencia a los peligros que esconde el sexo de la mujer, así como el peligro que supuso para el niño Arguedas el encuentro sexual con Fidela. Por otra parte, la historia del zorro de abajo relata que: “Una mujer, hija de un sacro y poderoso jefe, está que muere por tener contacto con un sexo viril” (*Dioses y hombres... 29*).

<sup>30</sup> Este apartado corresponde al Capítulo III de nuestra tesis.



La traducción de Arguedas encierra un sentido particular que adopta Ortiz Rescaniere en sus estudios sobre los mitos de Huarochirí, pese a que él mismo realiza diversas traducciones sobre dicho pasaje, y en todas afirma ideas diferentes a la interpretación de Arguedas. En sus diferentes traducciones<sup>31</sup>, Ortiz asume que el sexo masculino produce la muerte de la joven; en cambio, la traducción de Arguedas no afirma la muerte de la muchacha, puesto que la frase “está que muere” guarda un sentido figurado que indica el excesivo deseo de la mujer por el sexo viril. Este hecho supone un peligro como señal de cambio del orden presente, al cual alude someramente el zorro de abajo; así como la infidelidad de la mujer de Tamtañamca genera alteraciones en el cosmos y la salud de su esposo. Se trata, entonces, de una imagen que evidencia la condena al “excesivo” deseo sexual de la mujer, lo que confirma el carácter ambiguo de la sexualidad en los relatos de Huarochirí, sobre todo cuando es la mujer quien desea al hombre.

Asimismo, el propio Ortiz asume la interpretación de Arguedas sobre el episodio de Huatyacuri en *De Adaneya a Inkarrí*, pues en un pie de página señala claramente que:

[...] Las verdades de arriba y de abajo pueden reducirse a una sola: la mujer desea al hombre y, por ello, es causa de males y desarreglos para el gran señor, pues, en cierta medida, anuncia la llegada de Huatyacuri y el fin del mundo representado por los falsos ricos. Arguedas pensaba que el pasaje [originalmente en quechua, de *Dioses y hombres...*] [...] expresa que la hija de un hombre poderoso casi muere de deseos por tener relaciones con un hombre. He considerado este sentido para la interpretación [...] (126)

Evidentemente, se confirma que el deseo excesivo de la mujer es peligroso porque en el orden mítico debe primar el criterio moderado y armonioso, donde toda acción sirve para asegurar la normalidad del Presente; sin embargo, en la zona de abajo

<sup>31</sup> Es claro que no tiene mayor relevancia mencionar todas las variaciones en las traducciones de Ortiz, así como tampoco discutir sobre las implicancias de su traducción —en caso que esta sea más fidedigna—, ya que lo que nos interesa es la propia interpretación de Arguedas, pues a través de esta él asume ciertas nociones para la construcción de su novela.



el “sexo peligroso” se presenta en el caso masculino. Los zorros míticos influyen significativamente en los propios zorros del Primer Diario, por cuanto muestran la imagen ambigua de la sexualidad, que curiosamente el propio Arguedas experimenta a través de su vida<sup>32</sup>.

Finalmente, entendemos la condición de forastero del autor no solo en el aspecto biográfico, sino también en la actitud del sujeto escritor, en tanto que tiene que ir hacia Abajo, para relatar la novela de un mundo que no conoce a cabalidad y que le resulta problemático. De igual modo, el tránsito de Fidela y su hijo que nacerá huérfano y forastero es una metáfora de la concepción de la novela, porque este discurso también es “huérfano”, a causa del posterior abandono que el autor realizará con su muerte. Es un relato “forastero”, ya que su autor lo produce desde otro lugar, lo concibe con presencias ajenas que en diversos momentos irrumpen en la lógica novelesca. En otras palabras, el autor va a parir una novela sobre un lugar extraño, una obra llena de excesos y presencias abyectas y sobrecogedoras. Por ello, la imagen de Fidela es la mejor introducción para informar al lector de lo que encontrará en la novela.

## 2.5. La sexualidad contaminante del capitalismo

El primer capítulo de la novela está compuesto de cuatro ejes temáticos centrales: el diálogo entre Chaucato y el Mudo, el baile de Maxwell, el ascenso de las prostitutas hacia sus barriadas, y el nuevo diálogo entre el zorro de arriba y el de abajo. En cada eje, se confirma el dominio del capitalismo, lo que repercute en el plano sexual, a través de un control sistemático de las relaciones interpersonales, que se transparenta en la

<sup>32</sup> No olvidemos que en las líneas iniciales del Primer Diario, el autor confiesa que “El encuentro con una zamba gorda, joven prostituta me devolvió eso que los médicos llaman ‘tono de vida’” (*Obras Completas* V 17)



dinámica del baile de personajes enigmáticos. Por otro lado, la segunda presencia de los zorros no solo confirma la relevancia del nivel mítico, también muestra su transformación en relación con la caótica realidad chimbotana.

### 2.5.1. Los pescadores y los capitalistas: lo moderado vs lo excesivo

El diálogo entre Chaucato y el Mudo se presenta como una introducción al universo chimbotano y a la lógica de los pescadores, que tiene como parangón a Chaucato, debido a sus amplias cualidades en el trabajo y por su sexualidad imponente. Básicamente, la labor pesquera se realiza como un intercambio entre el mar (figura femenina) y el pescador (figura masculina). Sin embargo, el caso del Mudo es singular porque es homosexual y su pene no se erecta de forma natural; por eso, Chaucato le dice: “Aquí se te va a parar en la mar o te voy a hacer meter una manguera hasta las agallas” (30). Esto significa que el mar puede despertar la masculinidad del pescador; y de no producirse, Chaucato volverá hombre al Mudo por la violencia: “Putamadre, maricón Mudo; aquí ti’hago hombre” (30)

La actividad pesquera está cargada de una connotación sexual, en tanto que el pescador “penetra la mar” —concebida como “la más grande concha chupadora del mundo” (30) — y recibe de esta la fauna marina, que es fuente de ingresos para los trabajadores. Esta reciprocidad parece provenir de las relaciones andinas tradicionales, en tanto que las fuerzas en cuestión están asociadas sexualmente y son complementarias. Sin embargo, la imagen de la producción económica asociada al sexo está más allá de la simbología andina, pues incluye presencias que poseen otras lógicas. Por ejemplo, la sexualidad del máximo líder empresarial pesquero Braschi, resulta aberrante para Chaucato: “Doscientas toneladas, yo cien; doscientas cincuenta, yo cien.



Antes burdeleábamos juntos [con Braschi], aunque la Muda dice que él se ponía al Mudo de jinete...Estos malnacidos, di'uno u otro lado" (32).

A diferencia de Chaucato, quien siempre produce la misma cantidad de ingresos, Braschi obtiene un ascenso económico muy rápido. Su ambición económica es equiparable con su "ambición sexual" que mezcla la heterosexualidad con la homosexualidad, simultáneamente. Para dar una imagen cabal de esto, recurrimos a una reflexión de Chaucato:

San Pedro, de más guevas que yo, patrón de la mar: estos blanquiñosos tienen mañas de otras layas. Hambrientos por el hueco, hambrientos por el pincho, así también para el negocio. Nunca por nunca llena su gusto. Fábricas, bolicheras, muelles, fierros, cada año menos obreros y más tragones ellos, pa'comer en la mar. Yo comencé a miar primero en la bahía pa' Braschi; al agua limpia le metimos huevo. ¡Braschi es grande! Tiene más potencia que la dinamita en la cabeza, en el culo, en la firma. Braschi ¡putamadre!, tú has hecho la pesca. Ahora comes gente. Pa'eso formaste la mafia, con los apristas. [...] Dicen que pa'comer grande hay que elevarse, como pájaro en la mar. A Braschi, que se hacía montar en el burdelito di'antes, ¿quién puta lo ve ahora en Chimbote? Yo era su guardaespaldas, ¿no? Porque me salía de los forros. Miles de miles viven de él; en cambio él les come las hueveas. Las huevas de Chaucato como los billetes de Chaucato engordan las cantinas y las putas de la Rosada, con alegría de mi parte. Braschi se lleva mi trabajo; no me va tocar los forros. No se traga madre, ¿no? A Chaucato nadie no lu'ha jodido tuavía al gratén (32)

Braschi está incluido en el grupo de los "blanquiñosos", de otras "layas", de acuerdo con el criterio de Chaucato, quien establece una diferenciación de procedencia entre los trabajadores pesqueros y los empresarios de harina de pescado, a partir del tipo de sexualidad que poseen. A la vez, aparecen otros elementos que podemos reunir en un esquema de significación<sup>33</sup>:

<sup>33</sup> El esquema propuesto parte de un interesante ensayo de Santiago López Maguiña sobre el primer capítulo de *EZAEZA* (texto inédito); dicho trabajo constituye uno de los pocos intentos de sistematización de uno de los elementos capitales para entender el universo chimbotano.



	Hombres del capital (Braschi: parangón)	Pescadores (Chaucato: parangón)
Órgano sexual determinante	Pincho y Ano	Pincho
Posición sexual	Pasiva-activa	Activa
Sentimiento en el sexo	Indiferencia	Alegría
Relación con la mar	Comer – Tragar	Penetrar - Fecundar
Extensión del deseo	Insaciabilidad (Amplia)	Saciabilidad (Restringida)
Disposición económica	Acumulación – Acaparamiento	Despilfarro – Repartición
Potencia económica / sexual	Excesiva	Moderada / Moderadamente excesiva
Relación económicas con / en la clase obrera	Explotación – Expropiación	Cooperación - Integración
Relación interpersonal	Infundir temor-extrañeza	Imponer respeto
Producción simbólica	Parir un Chimbote Industrializado	Parir un gran líder empresarial: Braschi
Figura simbólica	Águila	Lobo marino
Presencia	Lejana	Cercana

Muchas de las características sexuales de los hombres del capital se presentan también en el Mudo, quien pese a no pertenecer al grupo de los pescadores, busca insertarse en esta clase, lo que curiosamente le resulta muy difícil debido a su poca competencia física para la pesca, pero también por su incompetencia simbólica: no manifiesta una masculinidad imponente, debido a su homosexualidad.

Siguiendo con la lógica del esquema propuesto, observamos que la sexualidad extraña de los hombres del capital no pasa por un plano sentimental preciso, a diferencia de la alegría de Chaucato en el prostíbulo. El origen indeterminado de los líderes empresariales los constituye como seres que ambicionan la acumulación de capital y el goce sexual excesivo, sin mayor sentimiento o afecto; en contraste, los pescadores invierten su subjetividad en la transacción con las prostitutas, disfrutan particularmente del encuentro, pese a la lógica mercantil del acto sexual.

La relación con la mar supone una oposición clara entre el acto de reciprocidad que producen los pescadores, y el impulso devorador de los hombres del capital, quienes a través del término extremo “tragarse”, absorben metafóricamente toda la riqueza económica que ofrece el mar sin ningún tipo de retribución, pues la fauna marina es incorporada vorazmente a la lógica del capital. Los pescadores, además, “mean” en el mar, ofrecen algo de sí; y a través del contacto recíproco —ciertamente sucio— obtienen un bien. En consecuencia, los empresarios sacan provecho de esta capacidad fecundadora de los pescadores, tragándose esta producción. Se trata de una reveladora metáfora sexual de las relaciones sociales en el régimen capitalista, donde no solo hay una oposición, sino principalmente una relación de implicación: si los pescadores fecundan al mar para producir materia prima, entonces los capitalistas pueden tragarse esta producción a través del acaparamiento de la riqueza.

Otra importante relación causa-efecto se presenta en el tipo de fuerzas de producción: paulatinamente se hace uso de menos obreros, o se despide a más personal para que los hombres del capital inviertan en la técnica industrial y adquieran más bienes. Esta situación supone que el deseo económico-sexual de los empresarios es insaciable: apuestan por una extensión amplia donde reinan las mezclas (producción de distintos pescadores o relaciones sexuales con hombres y/o mujeres). A diferencia de



ellos, el deseo de los trabajadores es saciable, heterosexual y está restringido de acuerdo al criterio selectivo que los incita a visitar el prostíbulo por las noches; es decir, se presenta una lógica cíclica (día: trabajo :: noche: sexo).

Las formas de producción económica de ambos grupos también están marcadas por la implicación. Es a partir del despilfarro de los pescadores en el prostíbulo que los hombres del capital acumulan más dinero, ya que los ingresos que genera el lenocinio están a cargo de la mafia liderada por Braschi; además, el hecho de que los trabajadores no ahorren ni moderen sus gastos, impide la formación de pequeños señores burgueses, que podrían interferir con los intereses de los hombres del capital. De igual modo, los pescadores basan sus relaciones económicas en la redistribución; así, la faena obtenida en la mar es repartida entre ellos, aunque algunos consiguen más que otros; pero ante todo sobresale un nivel estándar de producción. En cambio, los empresarios capitalistas acaparan la materia prima para producir más ingresos y poseer más bienes, retienen la producción pesquera exclusivamente para ellos, pero rápidamente la ponen otra vez en circulación para obtener más capital; se presenta un movimiento constante y sin límites.

En consecuencia, la potencia económico-sexual de los líderes capitalistas es excesiva, resulta perturbadora para la percepción de Chaucato, quien reconoce en el grupo de pescadores una potencia moderada, “moderadamente excesiva” en su caso particular, por ser el parangón de los pescadores: un gran patrón de lancha que tiene un amplio desempeño sexual con varias prostitutas a la vez, durante sus visitas al prostíbulo.

Las relaciones económicas de los hombres del capital con la clase trabajadora se basan en la explotación de esta última, ya sea a través de un extenuante ritmo de trabajo, o de una explotación simbólica que controla la propia sexualidad de los pescadores a través del burdel; en este sentido, encontramos una apropiación del deseo y de la



producción del trabajador. Por otro lado, los pescadores basan sus relaciones de clase en principios de cooperación para obtener una buena faena de manera conjunta, lo cual determina una voluntad de integración, que ha producido la formación de sindicatos y huelgas importantísimas en el pasado.

Los empresarios sustentan sus relaciones interpersonales en el temor y la extrañeza, debido a la mafia que los rodea; así como en su sexualidad excesiva y abyecta. Por eso, en la cita referida Chaucato parece mostrar temor y dudas ante las posibles acciones de Braschi sobre él. Por otra parte, los pescadores no causan temor, sino imponen respeto, evidenciando su portentosa masculinidad (el caso ejemplar es Chaucato). El respeto consiste en saber reconocer las virtudes del otro; en oposición, el temor no es producto de la personalidad del hombre del capital, sino de las acciones corruptas y sus vínculos con la mafia.

Los parangones de ambos grupos, Braschi y Chaucato, “paren” simbólicamente de acuerdo a sus capacidades de fecundación, bajo una lógica implicativa. Primero, Chaucato “pare” a Braschi, es decir, le enseña todas las cualidades necesarias para destacar en la pesca; lo que hace que rápidamente se vuelva un gran capitalista, quien tras constantes inversiones se convierte en el máximo empresario de las fábricas de harina de pescado. En este sentido, si Chaucato pare a Braschi, entonces este pare un Chimbote industrializado; por eso, aquí también se evidencian los principios éticos presentes en uno y ausentes en otro. Chaucato pone en práctica su cooperación para instruir a Braschi, cuando este era también patrón de lancha; por el contrario, Braschi muestra su falta de principios éticos y una mira enfocada exclusivamente en la industrialización, en la innovación técnica y la acumulación de mercancías, al margen de los lazos humanos.



Braschi y Chaucato son representados a través de figuras simbólicas: el águila y el lobo marino, respectivamente. El águila alude a la velocidad y la astucia que posee el líder empresarial para conseguir sus objetivos, así como a la condición aérea que lo hace invisible y lejano para la mayoría de personas, pues Braschi no se encuentra en ningún lugar específico, y a la vez está en todas partes; desde el plano aéreo supervisa y controla todo lo que sucede en la bahía. En el plano más cercano –terrestre-marino–, se encuentra el lobo marino Chaucato, caracterizado por sus amplias habilidades en la mar y la experiencia obtenida tras largos años.

La acción de “tragar” de Braschi resulta sumamente interesante porque en el aspecto sexual es equiparado al trabajo de las prostitutas. Chaucato menciona que sus “huevas” y sus billetes “engordan las cantinas y las putas de la Rosada”, de tal modo que las prostitutas y Braschi comparten la función de “comer las huevas”; en cambio, el patrón de lancha “hace-comer sus huevas” a las meretrices, lo que demuestra una cualidad viril que parte de una posición activa, y que coloca a la mujer y al “extraño” en el rol pasivo. Sin embargo, el hecho de que las prostitutas “coman las huevas” es una acción moderada en comparación con las ansias vorazmente excesivas del tragón Braschi, quien absorbe al otro sexualmente, y también todo lo que le rodea (“comer en la mar”). Ya no se trata solo de consumir algún órgano sexual, sino de incorporar los componentes benéficos (peces) como los contaminantes (desechos de las fábricas), lo que convierte al hombre del capital en un actante abrumador, que acapara todo y a todos.



### 2.5.2. Bailes antagónicos: la armonía acuática de Maxwell y el caos silencioso de la “diosa hipopótamo”

Posteriormente a la descripción del espacio chimbotano, después de un vacío narrativo, se narra el baile de Maxwell con la China en el burdel de la ciudad. Los movimientos del extranjero son fuente de atracción para todos los asistentes: “El baile del norteamericano tenía pendientes a todos los contertulios del salón rosado del prostíbulo. [...] Como el agua que salta y corre, canalizada por su propia velocidad en las pendientes escarpadas e irregulares [...]” (34). Dicho baile se asocia con el agua, lo que remite a las cascadas andinas, signo de pureza, musicalidad y armonía. Incluso, las propias prostitutas —mujeres serranas que han migrado a la costa— perciben a Maxwell como la avispa San Jorge, oriunda de la sierra.

Pese a la atracción inicial que suscita Maxwell en su primer baile, cuando saca a bailar a la “diosa hipopótamo”, una vieja gorda prostituta del pabellón blanco del burdel, la atención de todos se centra en el cuerpo de esta mujer: “[...] cada aleteo de sus brazos y de su cuello y la tembladera de su barriga y de sus nalgas trasmitían a putas y clientes el ansia de estar en silencio, oyendo, recibiendo, ¿qué? el aire, lleno de fuerza de la podredumbre que llegaba del humo, de los basurales, de la boca agonizante de los alcatraces chimbotanos” (36).

En el primer baile de Maxwell, sus movimientos rápidos aluden a la fuerza sobrecogedora de las cascadas, que a su vez rememora la sonora y melodiosa música andina; en cambio, en el segundo baile, el cuerpo de la prostituta gorda genera silencio, la anulación de la armoniosa melodía, y por tanto una falta de pureza que se asocia con el carácter grotesco de la ciudad, símbolo de lo artificial, producto de la contaminación de los basurales. En este sentido, estamos ante dos imágenes opuestas de la realidad



chimbotana, dos situaciones posibles a partir de dos presencias sobrecogedoras, una positiva y otra negativa.

El baile de la prostituta gorda demuestra que la contaminación cultural y social de Chimbote está representada en su “zorra”, como ya había sido anticipado en el diálogo de los zorros míticos. Las prostitutas, además, son capaces de cambiar la identidad de los asistentes al burdel, a través de sus diferentes espacios, establecidos jerárquicamente: el salón rosado con las prostitutas más cotizadas, el pabellón blanco de menor rango, y el “corral” con mujeres que cobran precios ínfimos. Por tanto, la Argentina, proveniente del salón rosado, “bautiza” a Asto, quien pese a su condición de indígena marginado, accede a un estatus superior a través del dinero, con lo cual se “acultura” o se asume como un personaje criollo.

### 2.5.3. La “concha” marina chimbotana

La imagen de la “zorra” de las prostitutas posee una relación con la “zorra” de la mar, a través del olor hediondo que tienen en común; pero también existe una diferenciación fundamental. Mientras la mar establece una relación de reciprocidad con los pescadores, ofreciendo un bien a cambio de la penetración; las prostitutas ofrecen placer a cambio de dinero, lo que destaca el carácter mercantil de la mujer. El mar es una presencia femenina concebida como una manifestación ciertamente sobrenatural —similar a las deidades andinas que reciben algo para dar un bien—; sin embargo, esta entidad posee tanto una cualidad fecundadora como una función contaminante: el mar también recoge los desperdicios de las fábricas. Esta última característica del mar también lo asocia con la imagen del miembro sexual femenino de las prostitutas (carácter mercantil), puesto que ambas instancias comparten una cualidad negativa. De este modo, los pescadores



penetran el mar de dos maneras simultáneamente: a) a través de una reciprocidad, donde el mar es una presencia benefactora que ofrece materia prima para el trabajo; y b) a través de una relación mercantil, donde el mar contamina a los pescadores, incorporándolos a la lógica capitalista que los impulsa a derrochar sus ingresos con prostitutas, que vienen a ser la representación individual de la zorra marina. Además, si bien el mar se presenta como una enorme presencia dadora de vida, también desde su propia presencia se origina el olor pestilente de la ciudad, similar al olor de la zorra de las prostitutas.

La imagen de la zorra marina se explica mejor durante el diálogo entre Zavala, pescador sindicalista, y su amigo el Tartamudo: “Poeta tartamudo [reflexiona Zavala], avaro; señor del pueblo que era, ese solo fornicaba a la gran ‘zorra’ que es la bahía [...] Antes espejo, ahora sexo millonario de la gran puta, cabroneada por cabrones extranjereados, mafiosos” (43). El Tarta asume una relación más tradicional y artesanal con la pesca y la mar; por eso no accede a la relación mercantil con las prostitutas. No obstante, no se puede negar que la imagen divina del mar ha sido sustraída en el régimen capitalista, que explota una entidad natural para favorecer a los líderes empresariales. La reflexión de Zavala, entonces, revela que el mar se ha vuelto una “virgen-ramera” —como lo señalan los zorros hacia el final de este capítulo de la novela, respecto a la dispersión de Tutaykire—, que si bien tiene un origen sagrado, a la vez se ha vuelto fuente de mercancías, prostituyendo su producción.

La imagen ambigua del mar en relación con las prostitutas muestra un quiebre respecto al pensamiento andino tradicional; por eso discrepamos con la visión de Lienhard, quien concibe la cosmogonía chimbotana bajo un modelo andino basado en la oposición:



ARRIBA	Sol	Sol	sierra	fuego	día	sexo masculino
ABAJO	Luna	Wiraqocha	costa	agua	noche	sexo femenino
	Pachakamaq					

Este esquema lo propone Lienhard en su análisis del espacio chimbotano (*Cultura popular...* 89). El problema radica en que el sexo femenino en la ciudad no busca su complementación en el sexo masculino, sino su aprovechamiento, se lo apropia para producir más dinero en el prostíbulo y evitar la formación de pequeños capitalistas, gracias al derroche de los pescadores. Sin embargo, no podemos negar que en cierta medida se cumple el recorrido de arriba (los médanos de la ciudad) hacia abajo (la bahía), la contraposición del día y la noche en el tiempo novelesco, etc.

#### 2.5.4. Segunda aparición de los zorros míticos: la dislocación del autor

Antes del final del capítulo, es insertado otro diálogo entre los zorros, donde se reflexiona sobre la dificultad del lenguaje — que sería la escritura occidental (castellano) — para transmitir la materia de las cosas o la totalidad del mundo, a diferencia del canto de los patos, asociado a la armonía de la música quechua. Dicho diálogo supone una amplia reflexión en torno a la relación escritura-oralidad; sin embargo, no optamos por entenderla como una simple dicotomía<sup>34</sup>, debido a que tal opción supone negar la posibilidad de que las sociedades andinas hayan desarrollado sistemas o tecnologías equiparables a la escritura, lo que consolida en cierto modo la supremacía de Occidente respecto a la otra. Además, no se trata solo de un carácter oral en el caso de la lengua quechua, sino de la musicalidad que encierra el idioma, ya que los cantos andinos son

<sup>34</sup> La crítica a este dualismo ha sido acertadamente señalado por William Rowe en “Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*” (2003); y partimos de esta perspectiva para nuestro análisis. Por su parte, Fernando Rivera reformula este dualismo por medio de la oposición “canto andino / escritura occidental”



usados como mecanismo textual en la composición de la novela. Por lo tanto, discrepamos con la postura de Lienhard que concibe la reflexión de los zorros sobre la “palabra” bajo la oposición canto/ palabra, quechua/ castellano, oralidad/ escritura, pensamiento salvaje/ racionalidad<sup>35</sup>.

Otro de los temas fundamentales presente en el diálogo de los zorros es la diferencia espacial y cultural entre Arriba y Abajo, lo que hace evocar a los héroes míticos Huatyacuri y Tutaykire. Este último mantiene una fuerte relación con el escritor, por cuanto ambos quedaron “dispersos” tras el encuentro sexual, sea el caso de la virgen ramera o Fidela.

Respecto a la presencia de Tutaykire y la virgen ramera, William Rowe señala lo siguiente: “Se equipara la seducción con la dispersión, lo que se puede interpretar como pérdida de identidad tanto como pérdida de cultura, porque hay una similitud entre la dispersión de Tutaykire y la fragmentación de la cultura quechua en la costa” (*Mito e ideología...* 201).

Es evidente que la perspectiva de análisis está marcada por los conceptos de identidad y cultura, de acuerdo con una mirada más cercana a la crítica antropológica. Esta postura es entendible debido a la antigüedad del libro de Rowe, quien posteriormente ha señalado muchas rectificaciones respecto a la hipótesis general de este texto. Sin embargo, la idea de dispersión es muy acertada porque explica la crisis que afrontan el escritor y los personajes migrantes, más allá de la cuestión cultural. En otro lugar, Rowe interpreta el mismo pasaje de Tutaykire en relación con la novela, lo que mostraría la “[...] disgregación de una economía y su reemplazo por otra. Aquí estamos utilizando el término economía para referirnos al modo de producción como a la economía del deseo” (“Deseo, escritura...” 336). El personaje mítico alude a la

<sup>35</sup> Esta última oposición es la más polémica, porque Lévi-Strauss (modelo ejemplar para Lienhard) no asume una dualidad sino una misma concepción cognoscitiva en el ámbito mítico y en el científico.



transformación de las relaciones económicas en la costa, y al rol ambiguo de la sexualidad en la “zona de abajo” (Chimbote) y durante la propia adultez del autor.

Fernando Rivera sostiene una interpretación muy interesante sobre la figura de Tutaykire (relato de la seducción), en relación con el insecto andino *huayronqo* y la flor *ayaq zapatillan* (relato del envenenamiento); así, la flor y la virgen-ramera intercambiarían significados:

[...] el *huayronqo* es presentado en un rol activo, y su historia sugiere la sensualidad de la muerte. Por otro lado, en el relato de la seducción, la historia es contada desde el punto de vista de Tutaykire, como el guerrero que va a conquistar un lugar, pero que es detenido y vencido en su empresa por el deseo de una «virgen-ramera» que lo «dispersa» y detiene. Así, Tutaykire pasa de un rol activo a uno pasivo, la virgen ramera asume finalmente el rol activo, y la historia sugiere la erotización de lo político y lo social con un sesgo dominante de lo femenino (274)

Por otro lado, volviendo a la novela, en su última intervención, el zorro de arriba señala: “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? [...]” (*Obras Completas* V 49). Se revela que pese a que ambos zorros transitan por sus lugares originarios, ellos reconocen que existen espacios quizá más allá que los que ellos conocen, y donde la lógica está articulada a partir de otros principios, como puede ser el caso de Chimbote, a través de las presencias sobrecogedoras que no tienen un origen y aparición previstos. Asimismo, llama la atención la referencia al autor, que evidencia su cualidad de “forastero”, al pasar de arriba hacia abajo, con miedo ante el nuevo espacio y también temor por la muerte.

En la cita, al final se muestra una pregunta que no tiene respuesta, porque finalmente el autor ya no es de arriba ni de abajo, sino que está en un punto intermedio, dislocado tanto por la muerte que lo ronda, como por su dificultad de comprensión del universo chimbotano. Ya no solo se trata del lugar sino también de su constitución



como sujeto (¿de qué es ahora?) porque el paso de arriba hacia abajo también supone una recomposición de los valores y símbolos andinos.

Es sintomático que tras la presencia de los zorros míticos, el capítulo culmine con la asociación entre Chaucato y un lobo marino. Pareciera que la intervención de los zorros hubiese afectado el escenario novelesco, con lo cual se produce la transformación de Chaucato. Bajo esta perspectiva, la experiencia del patrón de lancha matando lobos lo convertiría en uno de ellos, situación que establece una continuación entre el hombre y la naturaleza, a través de una especie de ritual (matar al animal para reencarnar en él); eso podría explicar la gran competencia de Chaucato como pescador y su posición como patrón de lancha.

## 2.6. El discurso o “evento” de Moncada

El segundo capítulo de la novela está centrado en la figura del loco Moncada, aunque también hay otros dos ejes temáticos centrales: la marcha de las cruces de los habitantes de las barriadas hacia el nuevo cementerio de San Pedro, y la transformación de Tinoco, gracias a Antolín Crispín. Sobre estos puntos, realizaremos un análisis general que nos sirva como imagen de lo acontecido en esta parte de la novela.

El inicio del capítulo en cuestión señala que “En la primera esquina de la plaza del mercado, de la Modelo, [...] Moncada sentó la cruz que llevaba al hombro” (51). Sin ninguna explicación, el denominado “loco” irrumpe en la escena novelesca con una cruz para relatar sus prédicas, pero su aparición no tiene una lógica causal o cronológica, sino que se da a través de una “concesión” o “evento”<sup>36</sup>. La presencia de Moncada en la realidad chimbotana es extraña y sobrecogedora, pero evidentemente él

<sup>36</sup> Esta categoría semiótica propuesta por Claude Zilberberg ha sido explicado en el apartado 2.2



no posee un discurso inconexo o incoherente, sino cargado de una lógica diferente a la estrictamente racional, donde cada elemento presentado a través de sus “performances” o representaciones teatrales, se articula en una cadena de significantes de poder.

El discurso de Moncada es fuente de atracción de los diversos transeúntes del mercado, cuyo número aumenta paulatinamente; así como el baile de Maxwell en el burdel también es blanco de la mira de los asistentes. Evidentemente, hay una clara fascinación por lo extraño, representado en ambos personajes. Sin embargo, el discurso de Moncada es más singular porque es la única voz —quizá también lo sea hasta cierto punto Esteban de la Cruz— que cuestiona el régimen de poder vigente en Chimbote, y en el Perú en general, a partir de la referencia a presidentes y otros personajes de poder.

Durante una de sus prédicas en el mercado de La Línea —partido en dos por la línea del ferrocarril—, uno de los vagones de la locomotora “[...] trituró una jaula de cuyes y un gallo de piernas peladas [...] Moncada puso su cruz sobre la mescolanza de sangre, tablas y plumas que quedó pegada en los durmientes y la superficie del riel” (55). El objeto tecnológico es la viva imagen de la Modernidad, que arrasa con todo lo que se le atraviesa, debido a su tempo rápido y a la brevedad de sus acciones. Los animales del mercado son una analogía de los migrantes víctimas de los procesos de modernización, que buscan el avance de la “técnica” y perjudican el bienestar de los habitantes de las barriadas. Por ello, los animales triturados simbolizan a los habitantes afectados por los cambios sociales e industriales que atentan contra su propia integridad y los ubican en la posición de víctimas, sometidos por el régimen capitalista. Ante esta situación, la acción de Moncada se presenta como la posibilidad de redención de la sangre sacrificada durante el tránsito de la locomotora. La cruz está cargada de la sangre de los marginales, de los afectados, lo que produce que este símbolo cristiano pase a convertirse en una figura representativa de la resistencia social del hombre. En relación



con ello, Moncada alude con ironía a los curas evangélicos de Chimbote: “¡Oh, ah, padre Cardozo, padre Tadeo, buenos amigos, vengan a resucitar este gallo!” (56).

Se demuestra que esta religión no satisface espiritualmente a los habitantes de las barriadas, puesto que no combate directamente la explotación del capitalismo. En cambio, las prédicas de Moncada sí se presentan como cuestionamientos al régimen imperante, a través del delirio del personaje, quien con sus acciones construye metáforas liberadoras: “Hociqueo el aire pestoso, el limpio cielo también. Una nariz, otra nariz. La pestilencia es siempre más fuerte. ¡Os bendigo en La Línea nublado, feria, del ferrocarril Huallanca-Chimbote, mata gallo pelao! Yo era el gallo, cansao, amigos, ¡Kikiriki! Ya resucité. ¡Ja, ja, ja! Otro poquito y ¡adiós!” (56).

Moncada asume la confusa combinación entre lo puro y lo impuro, condensando ambas dimensiones (el aire apestoso y el cielo), y demostrando que en lo marginal (la pestilencia) reside una posibilidad de confrontación (“la pestilencia es siempre más fuerte”). Así, el Loco se identifica con el gallo y produce una resurrección simbólica que demuestra el poder de una religiosidad más intensa que la de los evangélicos.

Por otro lado, la carga simbólica de la cruz de Moncada se plasma cuando el guardián-sacristán del cementerio de San Pedro coge el objeto —arrojado previamente por el loco— para bendecir la hondonada. Luego, cuando habla con otros personajes, el sacristán se entera de que esa cruz le pertenece a Moncada, y de modo insólito aquél asume una decisión contundente: “La voy a clavar [la cruz] en lo más alto del médano del cementerio. Ha sufrido esta cruz; que quede en el médano. No es de nadie” (65). Su mujer le responde: “De ti será, hereje hombre. ¿Así, así se trae una cruz? ¿En el sobaco?”.

En un momento anterior, el sacristán había revelado su desdén hacia los serranos, en una conversación con una mujer. Solo la cruz de Moncada produce en él



una transformación. Pareciera que el objeto estuviese cargado de la religiosidad particular que predica el Loco, razón por la cual la cruz sería un símbolo del sufrimiento y la tenacidad de los migrantes. Entonces, la acción del sacristán al final del pasaje continúa la intencionalidad del propio Moncada, quien es solo un mediador, pues la cruz es de él, y de nadie a la vez; vale decir, le pertenece a todos.

De igual modo, la respuesta de la mujer del sacristán muestra la desacralización de la cruz (“traerla en el sobaco”) porque ésta ahora es entendida no como un elemento cristiano, sino como un símbolo de solidaridad entre los migrantes más pobres.

La tercera parte de este capítulo de la novela cuenta la transformación de Tinoco, miembro de la mafia de Braschi, tras su ascenso a las barriadas (hacia arriba) y la acción purificadora producto de la música de la guitarra de Antolín Crispín. Es sorprendente cómo Tinoco pasa de una posición autoritaria en el espacio del prostíbulo, a una actitud inofensiva y patética en la casa de Florinda, la hermana de Asto. Aquí, Antolín conversa con Tinoco y lo insulta por su trabajo corrupto; pero a la vez, el propio músico señala los cambios en la actitud del moreno:

Has mariconeado en la hondonada; no has cumplido orden de la mafia. No has podido corretear a los pobres, golpeando en su cabeza, en su cuerpo, con las cruces que llevabas en tu hombro; no has podido alborotar para que la gente digan en Chimbote: “Pescador maleante, anticristo”. A tus ayudantes no has podido ordenar, ¿no? Has clavado más bien cruces sin dueño, asustado (66)

Tinoco pierde su virilidad excesivamente ofensiva que consiste en el sometimiento y el abuso hacia los demás; y por el contrario, se “mariconea”, deja de lado la violencia y expone una sensibilidad que lo lleva a identificarse con los otros. En el espacio de arriba, la virilidad propia de la bahía (espacio de abajo) es anulada por los valores propios de las barriadas.

La transformación de Tinoco llega a su punto máximo con la música y el canto de Crispín, cuando este provoca indirectamente el llanto del otro: “[Tinoco dice:] Yo,



hermano, voy a llorar por ostí. Última vez, con guitarra, por todos las cruces de la hondonada voy gritar” (67). Además, se pone en evidencia un hecho singular de este capítulo de la novela: el poder fulgurante de la guitarra de Antolín Crispín:

El humo de las fábricas, el griterío de los vendedores de fruta, comidas, sándwiches, maní, que tenían sus puestos en las aceras de las calles o al pie de los muros que cercaban las fábricas; el flujo de los colectivos y triciclos que pasaban y volvían bajo los remolinos de humo; el desfile, en grupos o a solas, de los pescadores que se iban del muelle y montaban en los colectivos o se detenían a devorar anticuchos [...]; el ladrido de los perros en las barriadas, todo eso se *constreñía*, también como relampagueando, en la guitarra de Crispín, que seguía cantando en su casa de la Esperanza Baja [...] (70, énfasis nuestro)

Esta larga cita muestra que el universo chimbotano se condensa en la música, de modo similar a lo que sucederá posteriormente en el capítulo III de la novela, cuando don Diego y don Ángel “Llegaron a esa puerta y entraron a una galería que trepidaba con la fuerza que *constreñían* ocho aparatos [...]” (103, énfasis nuestro)<sup>37</sup>. El canto de Antolín y su guitarra “templan” la corriente que recorre la heterogénea ciudad de Chimbote, a través de la armonía que solo posibilita la música. A su vez, esta produce una asociación metonímica de diversos escenarios de la ciudad, como si se tratara de un montaje de escenas. Se visibiliza todo aquello que bajo la lógica del progreso queda obnubilado, en vista de que la música alude a los “restos”, lo “excedente” de la ciudad (la *lloqlla* urbana, como veremos más adelante). En este sentido, la música de Antolín aún mantiene una filiación clara con los símbolos andinos, muy similar a los cantos de los patos de altura o al sonido de las cascadas que refiere el autor en los Diarios.

La sucesión intempestiva de imágenes de la ciudad “relampaguea” gracias al sonido de la guitarra: todo se condensa en la música, lo que permite un encuentro entre el presente (imágenes de la ciudad) y el pasado (armonía musical andina y sus valores tradicionales). Aquí no se presenta —como veremos más adelante (capítulo II de este

<sup>37</sup> El análisis detallado de la singularidad de esta escena se presenta en el siguiente capítulo de nuestra tesis.



trabajo) — el caso concreto de un encuentro radical entre el pasado y el presente. Ante todo, en esta escena descrita, el pasado es una fuerza que se asume todavía como una totalidad trascendente en el presente de Antolín, lo que se correlaciona con la estructura “arriba (espacio aún regido por principios andinos) / abajo (espacio urbano marcado por el auge del capitalismo)”, propia de la visión andina tradicional insertada en la novela, a través del personaje referido. Sin embargo, en el siguiente capítulo, observaremos que dicha visión tradicional va siendo dejada de lado de modo paulatino.



### CAPÍTULO III

## ANÁLISIS DE LA “PURIFICACIÓN” EN *EL ZORRO DE ARRIBA* Y *EL ZORRO DE ABAJO*: LA DANZA “MAQUINAL” DE DON DIEGO Y LA ESPERANZA DE ESTEBAN DE LA CRUZ

En el capítulo anterior de nuestro trabajo, señalamos la importancia de los símbolos andinos en el Primer Diario —con mayor relevancia—, los Capítulos I y II; a su vez, explicamos su relación con la lógica novelesca. A continuación, veremos que si bien la obra alude a ciertas figuras míticas andinas, la propuesta novelesca redirige su enfoque hacia los nuevos elementos sobrecogedores de la ciudad: la máquina trituradora de pescado, el humo de la Fundición, la esperanza del sujeto migrante, etc.

A diferencia de los capítulos anteriores de la novela, donde vimos la configuración de Chimbote y ciertos elementos cuestionadores del dominio capitalista, en el análisis de los Capítulos III y IV mostraremos las imágenes de transformación del orden imperante en la ciudad. Se trata de la presencia de la máquina en sí y el “baile maquinal” de don Diego (capítulo III), y de la lucha personal de Esteban de la Cruz para no dejarse vencer por la neumoconiosis (capítulo IV). En ambos encontramos la presencia de un discurso que “suspende” la linealidad histórica y la lógica capitalista a través del sacrificio de ciertos símbolos andinos, lo que anuncia el paso hacia una nueva dimensión que no llega a plasmarse de modo certero, pero que sí supone una ruptura radical con el pensamiento andino tradicional y con la Modernidad criollo neoliberal. A esta situación la hemos denominado “purificación”, en la medida que se desvincula de

la estructura mítica y renueva sus principios, lo que construye un ámbito diferente para la readaptación radical del individuo en el ámbito urbano.

Una de las acepciones, según el DRAE, de la palabra “purificar” es “Limpiar de toda imperfección algo no material”; en este sentido, nuestro análisis explicará cómo la novela de Arguedas se aleja de las imperfecciones del discurso criollo neoliberal, y del discurso andino tradicional. Pero también nuestra idea de “purificación” tiene su sustento en la filosofía de Walter Benjamin, respecto a su concepción del “tiempo mesiánico”. Finalmente, en este capítulo seguimos guiándonos de los principios semióticos de análisis, sobre todo en el caso de la enfermedad de Esteban de la Cruz, donde haremos mayor uso de los aportes de la semiótica tensiva de Claude Zilberberg.

### 3.1. El tiempo mesiánico, según Walter Benjamin

Poco tiempo antes de su suicidio, Walter Benjamin escribe una serie de reflexiones a las que él denominó “Sobre el concepto de historia”, aunque posteriormente los editores hayan cambiado el título de su obra. Dichas reflexiones se escribieron con el fin de construir un armazón teórico que sustente su gran proyecto de análisis sobre la sociedad moderna: el texto inacabado de *El libro de los Pasajes*. Su filosofía evidencia la condición judía del autor, debido a su interés por reconectar dos líneas hasta entonces opuestas en el pensamiento europeo: el mesianismo judío y el utopismo socialista; en esta conexión se posibilitaría la verdadera labor del “materialista histórico”. Por esta razón, el texto desarrolla una serie de amplias discusiones que suponen la presencia ineludible del discurso teológico.

El mesianismo judío, en el cual se basa Benjamin, concibe el tiempo y la historia como una época marcada por el dominio del mal, pero que espera el momento oportuno



para la redención a través del sacrificio mesiánico, hecho necesario para la reintegración del orden del mundo. A lo largo de sus “tesis”, Benjamin reconfigura esta idea mesiánica junto con su propia percepción del materialismo histórico. Desde otro modo de racionalidad, el utopismo socialista asume que la realidad es imperfecta, pero a la vez reconoce que hay un estadio de perfección posible de ser alcanzado<sup>38</sup>.

Las tesis de Benjamin resaltan la importancia del pasado como el ámbito que reclama justicia en el presente en el que nosotros nos situamos, ya que cada nueva generación resguarda una fuerza mesiánica capaz de redimirnos. Sin embargo, no se trata de un regreso al pasado, pues este solo se actualiza en el presente a través de una imagen instantánea o fugaz, un relampagueo que desestructura el orden del presente, y que puede desaparecer si la demanda de justicia y reconocimiento no se efectúa. En este sentido, el materialista histórico que anhela Benjamin debe apoderarse del recuerdo, establecer una intervención radical sobre el presente en un “instante de peligro”, porque la imagen del recuerdo solo se vuelve realmente oportuna en los momentos decisivos del presente (en la época de Benjamin, el peligro reside en los avances de la razón instrumental que promueven los países occidentales guiados por el nazismo). En esta articulación entre la imagen del pasado y el presente, aparece la esperanza para la humanidad, su camino a la redención.

Una de las partes centrales de las tesis de Benjamin es el análisis del *Angelus*

*Novus* (tesis IX):

Se ve en él [en el cuadro de Klee] un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava su mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruinas sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde

<sup>38</sup> Para desarrollar esta explicación, nos apoyamos en la introducción de Bolívar Echevarría a las *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*.



el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas (*Tesis sobre la historia...* 44)

A diferencia de una visión convencional de la historia, entendida como una serie de hechos acumulativos, o por relaciones de causa-efecto, el ángel observa una “catástrofe”, imagen que reúne los restos, las ruinas de todo aquello que no toma en cuenta la historia universal (los vencidos); por eso, su mirada está puesta en el pasado. El ángel vendría a ser aquel ser encargado de rescatar del pasado los restos, pese a que el huracán (el progreso) se lo impide.

Para Benjamin, la verdadera historia corresponde a la que está conformada por el “tiempo del ahora”, es decir, por las imágenes fugaces del pasado que se presentan como experiencias únicas —debido a su condición de singularidad— en el presente, y que posibilitarían el momento de la emancipación o revolución respecto del progreso. Pero la idea de experiencia que asume Benjamin está cargada de un fuerte contenido religioso, como bien lo señala Pablo Oyarzún en su introducción a *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, donde precisa que se trataría de: “[...] el ser asaltado por la alteridad radical como aquello que me ha determinado infaltablemente, sustrayéndose, sin embargo, al capital de mi saber presente. La convicción benjaminiana acerca de este ritmo debate toda posibilidad de traer lo experimentado a la estabilidad de un marco categorial, de un orden trascendental” (*La dialéctica...* 18).

En este sentido, es necesaria no solo la inclusión de una serie de hechos en la construcción de la historia, sino también saber en qué momento se debe producir su “detención”, así como la del orden simbólico, para el surgimiento de la imagen del pasado. Esta situación genera el *shock* que cristaliza dicha imagen o hecho histórico singular en una mónada (sustancia indivisible). Además, la detención es



indefectiblemente de índole mesiánica, lo que equivale a una oportunidad revolucionaria de redención.

La cristalización del objeto histórico en mónada ocurre cuando se da el encuentro con el presente, lo que permite observar la relación indisoluble entre la obra, la vida, la época y la historia. Como afirma Reyes Mate en sus comentarios a las tesis sobre la historia: “A esta capacidad universalizadora de lo particular es lo que Benjamin llama mónada, que es la modesta forma de universalidad del materialismo histórico [...]” (Reyes Mate, 263). En este sentido, la aparición del “tiempo mesiánico” marca la suspensión del tiempo histórico convencional y de su orden simbólico inherente, lo que puede dar paso a una voluntad emancipadora de un nuevo orden respecto de la realidad.

La confluencia de elementos teológicos y marxistas en la obra de Benjamin muestran la posición fracturada de su origen cultural —atravesado por dos tradiciones fundamentales—, así como su alejamiento del pensamiento logocéntrico y de la razón instrumental. En este sentido, tiene una perspectiva similar a Arguedas, quien también posee una visión compleja debido a su vinculación con el universo andino y por su posición de intelectual que busca el desarrollo más efectivo de la sociedad peruana.

Nuestro análisis demuestra cómo la preocupación de Benjamin sobre el pasado es parecida al interés de Arguedas respecto de la simbología mítica andina. Con esta formulación teórica realizamos nuestro análisis de *EZAEZA* sobre la posibilidad de “purificación” que se registra en el complejo diálogo de don Diego y don Ángel; así como en el padecimiento particular de Esteban de la Cruz, producto de su enfermedad. Sin embargo, antes de analizar los singulares capítulos que sustentan nuestra hipótesis sobre la ruptura del tiempo histórico y de la lógica mítica andina, nos remitiremos brevemente al Segundo Diario, ya que lo entendemos como el momento previo que inaugura la actitud crítica y radical de los siguientes capítulos novelescos.

### 3.2. La preparación de los zorros

En el Segundo Diario, el autor evidencia una vez más la disminución de sus ganas de vivir. Arguedas recuerda el proyecto de su novela anterior *Todas las sangres*:

Y esa pelea [la de los indios frente a los hacendados] aparece en la novela como ganada por el yawar mayu, el río sangriento, que así llamamos en quechua al primer repunte de los ríos que cargan los jugos, formados en las cumbres y abismos por los insectos, el sol, la luna y la música. Allí, en esa novela, vence el yawar mayu andino, y vence bien. Es mi propia victoria. Pero ahora no puedo empalmar el capítulo III de la nueva novela, porque me enardece pero no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo” (*Obras Completas* V 71)

En su penúltima obra, el *yawar mayu* supone la idea de sacrificio, a través de mecanismos estrictamente textuales, que producen la presencia de una manifestación mágica de la naturaleza. Se trata de la victoria personal del escritor, debido a su historia personal —relatada en el Primer Diario— sobre su identificación con los indígenas. Por lo tanto, la victoria del *yawar mayu* es el triunfo del pueblo indígena, por medio de un gran sacrificio (la muerte del extraño representante de los indígenas: Rendón Willka). En cambio, en el caso de *EZAEZA*, ya no se presenta un *yawar mayu* como el de *Todas las sangres*, sino de otro más radical. El autor es consciente de que la comprensión del espacio urbano es un gran reto para él, por cuanto es una realidad donde se han trastocado los valores de los indígenas y de los hacendados.

El deseo de continuar la novela no está en duda, pues el “ardor” está presente como una fuerza vital determinante en el escritor. Así, hacia el final de este Diario, el autor asume los riesgos necesarios para la escritura de la novela; sobre todo, resalta una pregunta desconcertante: “¿a qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?” (74). El dominio pleno del autor sobre su creación es cuestionado por la presencia de los zorros míticos, lo que ocasiona que Arguedas no pueda prever lo que pasará con ellos.



Un gran ejemplo al respecto lo observamos en la presencia dominante de Don Diego en el capítulo III de la novela.

### **3.3. La singular aparición de Don Diego y la transformación de los símbolos andinos**

Como habíamos afirmado previamente, Arguedas ya no entiende a cabalidad el por qué de la presencia de los zorros en la novela, sin embargo, parece que poco a poco el autor logra encontrar una respuesta a este problema (¿o es que los zorros mismos se “entrometen” voluntariamente en la novela?). Nos referimos a la extraña y sobrecogedora aparición de don Diego, a quien consideramos la encarnación del zorro mítico de abajo<sup>39</sup>, cuya voluntad para “contar” lo que sucede en Chimbote durante su diálogo con el zorro de arriba (parte final del Capítulo I), se correlaciona con el amplio “conocimiento” que posee don Diego sobre los hechos y acciones importantes ocurridos en Chimbote. También destaca su figura por la capacidad para saber lo que está pensando don Ángel durante el diálogo que sostienen ambos.

Es oportuno recordar que en el capítulo anterior de este trabajo mencionamos la relación entre el baile de Maxwell y la aparición de Moncada en el mercado, a partir de la gran intensidad que generan ambas situaciones. En el caso de Moncada, nos remitimos a la noción de “evento”, que explica el surgimiento repentino del loco en la escena novelesca. De modo similar al baile de Maxwell y la aparición de Moncada, la presencia de don Diego también obedece a un criterio “concesivo”, que no tiene una relación causal; el personaje simplemente aparece en el despacho, con lo que despierta “[...] una curiosidad irresistible y risueña” (75). Además, a pesar de que don Diego le

<sup>39</sup> Vale recordar que la crítica ha discutido arduamente la procedencia de Don Diego (zorro de arriba o de abajo).



menciona a don Ángel, durante el diálogo, que le trae un sobre, este hecho es solo un pretexto para su aparición, porque no tiene mayor relevancia a lo largo de la conversación.

Paulatinamente, la presencia de don Diego afecta la interioridad de don Ángel. En un principio, aquel despierta “[...] agradables cosquillas en toda el alma del señor Rincón” (75). Curiosamente, el encuentro entre ambos personajes se produce en la medianoche, momento propicio para los encuentros mágicos o singulares, a diferencia de la mañana, que corresponde al tiempo del trabajo, como en el caso de los pescadores.

Entre las características destacables de don Diego se encuentra la luminosidad, presente en diversas formas; en un primer momento, como fuente de atracción que genera confianza en su interlocutor:

[...] y sus ojos se cerraron tanto que a don Ángel le entusiasmó hasta el cogote esa luz angostísima, inteligente como una aguja, que brotaba de los ojos así cerrados del joven, sin que se formaran muchas arrugas en la cara, como sí solía ocurrir, y en forma chocante, cuando el Characato Pretel se refería con el mismo gesto a la guapa Lucinda (76)

La luz es un componente fundamental en la obra arguediana, y se presenta de distintas maneras e intensidades. En el caso de don Diego, la luz resalta la pureza juvenil de su figura, a diferencia —por ejemplo— del Characato, cuyas arrugas resultan grotescas. Es un primer sintoma que anuncia la procedencia extraña y ajena del zorro.

### 3.3.1. Resemantización de la simbología andina

A lo largo de la conversación entre los diversos y peculiares personajes, se mencionan diferentes elementos vinculados a la cosmovisión andina, pero que de acuerdo a su “adaptación” al universo chimbotano pasan por procesos de resemanización o



transformación respecto de su lógica original. Por eso, a continuación, mencionamos algunas figuras andinas relevantes que pasan por el cambio referido:

### 3.3.1.1. La *lloqlla* urbana

Si en la mentalidad andina, la *lloqlla* es —como lo indica el propio don Ángel— “La avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas” (77); la “*lloqlla* urbana” viene a ser el cúmulo de personas migrantes que llegan a Chimbote, y no pueden encontrar un puesto laboral que les permita subsistir; por lo tanto, conforman el espacio residual de la ciudad, lo excedente, como lo había mencionado antes el propio don Ángel: “Y métodos hay para manejar pero no para amoldar a tantos de diferentes naturalezas que vienen al puerto. Usted es amigo de los grandes y ellos vuelan alto y no ven las naturalezas. Se han hecho muchos moldes y todos han reventado. ¿Quién, carajo, mete en un molde a una *lloqlla*?” (77).

El jefe de planta de la Nautilus Fishing explica que no hay moldes suficientes para la *lloqlla* que migra a Chimbote porque se trata de una cantidad inmensa, a la cual no se puede controlar. Esta situación puede explicarse desde la filosofía de Alain Badiou sobre la lógica del ser, a partir de la teoría del múltiple puro; como ya lo hicimos en el capítulo anterior de este trabajo, sobre la identificación de Arguedas con los indígenas. De modo similar, bajo los criterios de presentación y representación, vemos que el conjunto que contiene todos los elementos de Chimbote, presenta a todos los que viven en la ciudad, pero no los representa. En efecto, la constante presencia de migrantes satura al conjunto, lo que hace imposible que en la “recuenta estatal” se tome en consideración a todos estos elementos, que generalmente son los serranos que visitan



a sus familias, o sea, habitantes de las barriadas chimbotanas. De manera que los elementos que rebasan la estructura estatal conforman la *lloqlla* urbana; es decir, lo excedente, lo que a su vez es considerado como “excesivo”, una cualidad que recorre toda la novela positiva y negativamente.

Entonces, debido a que la *lloqlla* está presentada pero no representada, estaría al borde del vacío —quizá dispuesta a que en el momento oportuno de la decisión, surja el acontecimiento, según la filosofía de Badiou—, así como el niño protagonista del Primer Diario, quien se sitúa en el borde del vacío ante la humillación que le produce su hermanastro. Este es un signo más que muestra la relación entre Arguedas y los indígenas<sup>40</sup>. Lo excesivo es una cualidad determinante en la novela, y en este caso es un “exceso” perjudicial para los intereses de los líderes capitalistas.

### 3.3.1.2. El *huayronqo* alegórico

En otro momento de la conversación, Don Diego describe la condición de los migrantes serranos, a partir de la figura del insecto que vuela sobre el vidrio de la lámpara del despacho. Para ello, recurre a la muerte del animal como hecho significativo; el narrador cuenta: “[...] lo pescó como rayo en la fría luna, lo mordió y puso el cadáver sobre el escritorio de don Ángel” (77). A continuación, Don Diego hace uso de una alegoría para ejemplificar la imagen de los migrantes: “Y así, asicito como este bicho, los serranos de todos los pueblos de las montañas andinas, ¿no es cierto?, siguen bajando a buscar trabajo a Chimbote” (76). Esta cita trae a colación la figura del *huayronqo* y su atracción por el *ayaq zapatillan*, ya que el bicho acorazado del despacho “se agolpaba a muerte contra el vidrio”, como el insecto andino que siente

<sup>40</sup> Es oportuno aquí recordar que el propio autor señalaba su carácter “forastero” o migrante en el Primer Diario.



atracción por la flor de muerte. Del mismo modo, los serranos, atraídos por los deseos de superación y mejoramiento económico, migran a Chimbote para conseguir trabajo, pero muchas veces solo encuentran la pérdida de su identidad (muerte simbólica) y progresivamente su muerte fáctica.

La idea de alegoría a la que nos referimos está fundamentada en la explicación de William Rowe sobre la contraposición entre símbolo y alegoría en *EZAEZA*. Para el crítico inglés, Don Diego muestra al *huayronqo* como una alegoría, pues esta establece una distancia entre el “objeto” (el insecto) y la “imagen” (simbolismo andino), lo que permite la inserción de una serie de elementos o interrupciones en la relación convencional del símbolo, para una nueva reflexión (“No hay mensajero...”, 83)

La relación entre objeto e imagen que menciona Rowe se sostiene en los postulados de Benjamin en *El origen del Trauerspiel alemán* (o *El origen del drama barroco alemán*). Sobre este libro, Idelber Avelar realizó una importante clase, como parte de su curso “Duelo y literatura” en la UNAM, en noviembre de 2011. Allí explica cómo lo particular o lo concreto mantiene una relación marcada por cortes y traumas con lo general o universal, puesto que de por medio se presenta la gran presencia de la muerte o de un carácter agónico.

En el caso de *EZAEZA*, el objeto particular sería el *huayronqo* agónico que menciona don Diego, mientras que la imagen corresponde al sentido trascendental del simbolismo mítico andino (concepto universal). Entonces, el insecto se desliga de sus valores trascendentes —gracias a su agonía— para ser utilizado como un objeto representante de nuevos valores o asociado a otros significados, debido a la condición alegórica que resalta su materialidad y su función concreta en el tiempo del ahora, lejos de un tiempo pasado.



Además, a diferencia de la estructura cíclica del símbolo mítico trascendente, la alegoría se enfoca en lo concreto de la materia, en sus rasgos mortales; más allá de lo aparente, hace aparecer de modo contundente la línea de demarcación entre la naturaleza (insecto material específico) y el significado (valores míticos andinos). En este sentido, la alegoría sería la antítesis del mito (“No hay mensajero..., 83”), hecho que —siguiendo con Benjamin—, se fundamenta en una operación dialéctica que contrapone una actitud moderna diferente a la visión romántica, la cual siempre observa una correspondencia incuestionable entre los objetos particulares y sus valores universales (trascendentes, incuestionables y eternos).

Volviendo a la cita de la novela que menciona al insecto del despacho, es importante asociar tres elementos fundamentales: el erotismo del *huayronqo*, la luz que persigue el insecto acorazado, y el trabajo que desean los migrantes. Así como el *huayronqo* es atraído por el *ayaq zapatillan*, el insecto del despacho “desea a muerte” la luz de la lámpara, la cual se relaciona con la luminosidad de los ojos del zorro don Diego. La erotización de la muerte, que supone la sexualización de las relaciones sociales, se asocia esta vez con el deseo de los migrantes, para quienes el trabajo vendría a ser metaforizada por la luz, una fuerza que irrumpe en escena para augurar una mejor calidad de vida y una inserción en el nuevo régimen económico.

La sabiduría de don Diego es vasta respecto de los hechos paradigmáticos que acontecen en la ciudad, según lo que narra la novela. A la vez, el visitante hace continuas asociaciones entre diversos elementos, lo que produce muchas reacciones en don Ángel. En el caso del bicho acorazado, el zorro cuenta el origen sagrado del insecto, después de haberlo matado (hecho que implica una imagen de sacrificio):

Oiga usted, don Ángel, aunque no lo crea ¡ese zumbido es la queja de una laguna que está en lo más dentro del médano San Pedro, [...]!. Este bichito se llama “Onquray onquray”, que quiere decir en lengua antigua ‘Enfermedad de enfermedad y ha brotado de esa laguna cristalina que hay en la entrada del cerro



de arena. De allí viene a curiosear, a conocer, con la luz se emborracha (*Obras Completas V 78*)

En primera instancia, el insecto encarna el poder sagrado de la laguna, lo que evidencia su carácter hierofánico (manifestación de lo sagrado); sin embargo, la acción de don Diego explica la ruptura con este tipo de pensamiento, porque hace que la simbología andina pase por la agonía a través del insecto, para poder reapropiarse del objeto y explicar la situación de los migrantes.

William Rowe señala sobre el carácter alegórico del *huayronqo* que este insecto no anula la lógica de lo concreto que caracteriza el pensamiento mítico, “[...] sino la va separando de la amazón mítica” (83). Además, la agonía del insecto acorazado del despacho produce una transformación en don Ángel: “Este [el insecto] dio una vuelta lenta sobre el barniz del escritorio y mientras giraba salió de su cuerpo un gemido que don Ángel sintió que le entraba por la oreja y se le alojaba en lo más íntimo de sus intimidades” (*Obras Completas V 78*). ¿Ese gemido es la queja del insecto —y por ende de la laguna— o la queja de los migrantes? ¿Es la laguna también símbolo de los migrantes? Sabemos que estos ya no poseen los valores andinos tradicionales que pueden simbolizarse en la figura de la laguna (transparencia y pureza). Se trata en realidad de la sustitución de un lugar sagrado (huaca) por la condición de pobreza de los migrantes, hecho que a lo largo del capítulo se volverá más determinante. Y debido a que los migrantes son personajes atravesados por diferentes pensamientos, más allá de los valores míticos andinos, asumimos que la laguna deja de ser un símbolo religioso y pasa a ser la figura que encarna la condición crítica de los provincianos.



### 3.3.1.3. El *yawar mayu* chimbotano

En el comienzo del Segundo Diario, el autor menciona cómo triunfa el *yawar mayu* en su novela anterior. En el capítulo III, por el contrario, se menciona un *yawar mayu* adaptado a la situación del mundo costeño, en palabras de los propios migrantes: “‘De ellos vivimos [los pescadores], ellos son la sangre de Chimbote’, decían las placeras. ‘El aguay uno, el yawar mayu’, llegaron a proclamar algunas verduleras serranas, olvidando su vergüenza por el quechua” (89). Aquí se produce una sustitución del *yawar mayu* andino (la corriente del río) por un elemento netamente humano, simbolizado en los pescadores. Si el símbolo andino es una deidad que produce vida, encargada de ofrecer bienes para la comunidad; en Chimbote, son los propios pescadores los que poseen la facultad de generar ingresos, y no solo para los migrantes, sino también para los líderes capitalistas. En realidad, estaríamos ante la “sangre” (la inversión) de las fuerzas de producción, lo que evidencia el intento de Arguedas por reconfigurar la simbología andina en las nuevas relaciones sociales capitalistas, que es a lo que finalmente apunta este capítulo de la novela.

### 3.3.2. Las relaciones económicas desde la perspectiva de don Ángel

En el capítulo anterior habíamos explicado cómo a partir del discurso de Chaucato se traza una imagen total de las relaciones entre los hombres del capital y los trabajadores. También destacamos la excesiva y abominable sexualidad de los líderes capitalistas, así como su hambre voraz por la acumulación de poder y bienes.

A diferencia de dicho cuestionamiento, en el capítulo III, don Ángel presenta un discurso que rebaja y menosprecia la lógica de los pescadores:



Con los apuros y hambres que causaron las huelgas y las vedas, se avivaron los pescadores. Las borracheras y putas, etc., etc., que les metíamos por las narices, por la lengua, por todos los orificios donde el gusto entra pero a cambio de gastos y endiablamientos, los manteníamos con la bolsa al ajuste. Oiga: los funcionarios de planta de las empresas grandes creemos saber más en muchos términos que los grandes industriales (80)

Para el funcionario, los pescadores son seres desbordados por el deseo, que de modo semejante a los hombres del capital —especialmente Braschi—, no poseen límites en sus placeres. El cuerpo del pescador es percibido como un objeto al cual se le debe introducir todo lo necesario para someterlo, e impedir que a través de algún “orificio” pueda “escaparse” alguna intención que atente contra el sistema industrial, como en la época en que se produjeron constantes huelgas. Esta imagen trazada sobre los pescadores está asociada con el placer de los capitalistas a través del “hueco” (ano) y el “pincho”, puesto que tanto en ellos como en los pescadores se presenta la condena a lo “excesivo”, según la perspectiva del observador. Para don Ángel, el excesivo deseo sexual de los pescadores permite más beneficios para el sistema económico; además, vale aclarar que el funcionario no cuestiona el tipo de sexualidad —que se asume heterosexual— porque busca solo la despersonalización del sujeto, lo que lo vuelve un simple objeto necesario para la eficacia del círculo económico.

Por otro lado, en el caso de los pescadores, el cuestionamiento a la sexualidad de los capitalistas se basa en principios sociales asociados a la virilidad, un aspecto considerado como modelo de moralidad para los demás. Entonces, salta a la luz una preocupación ética que se halla ausente en el caso del puro interés mercantil de los capitalistas.



### 3.3.3. La transformación de don Ángel o el recuerdo de Cajabamba

Durante la conversación entre los dos personajes más relevantes de este capítulo de la novela (don Diego y don Ángel), hay un momento en el que se produce una transformación sorprendente en don Ángel. Al comienzo de este proceso, el narrador describe una escena que hace recordar el gemido del insecto acorazado que mata don Diego, y cómo dicho bicho “entra a la oreja” de don Ángel, lo que genera una serie de efectos, propios del simbolismo andino. Se trata del momento en el cual el jefe del despacho cuenta el final de la huelga de los pescadores: “Don Ángel se reía imitando ya a don Diego y algo, algo, el zumbido premortal del coleóptero” (91). La evidencia de la “contaminación” del primero por la voz del segundo se observa en las constantes anticipaciones del zorro en el discurso del otro; sin embargo, la transformación de don Ángel se vuelve radical tras la exposición del “mapa cósmico del poder”, donde se presentan todas las fuerzas que controlan la situación económica de la bahía, del país y del mundo. El diagnóstico de la situación histórica para Ángel se plantea como una linealidad constante y eterna: “Y este mapa no va a variar en jamás de los jamases en contra del capital sino a favor” (93); pero para don Diego este mapa es subvertido a través de un complejo proceso de liberación: “Hay que reírse, don Ángel Rincón, hay que reírse fuerte. Que salga del pulmón el aire guardado; como de un cuerpo alumbrado que salga, como la liendre de la pancita del piojo, como el huevo de sapo que de ser oqollo negro con rabo de cometa... ¡Que salga, que salga!” (93).

La risa es un instrumento de liberación ante el control que ejerce el sistema capitalista sobre los trabajadores y funcionarios, pero evidentemente, es una risa profunda, que es desencadenada por el saber y el poder de don Diego. En la cita, observamos una vez más la presencia de la luz (“cuerpo alumbrado”) como una fuerza



que pretende romper el esquema histórico impuesto en el mapa del poder; por eso, se presenta una anticipación del posterior baile de don Diego con las máquinas. A la vez, las imágenes de fecundación de los animales intensifican el carácter (re)productivo de la risa, que también guarda una fuerte relación con la cultura popular, a través de su índole grotesca. Esta particularidad se incrementará en el canto de don Ángel, a través de las transformaciones corporales.

La danza inicial de don Diego —antes del baile con la máquina— actualiza la presencia del insecto acorazado, al cual había matado momentos atrás: “[...] se puso a bailar [don Diego] dando vueltas en el mismo sitio, como si en las manos sostuviera algo invisible que zumbara con ritmo de melancolía y acero” (93). Una vez más se trata de la reapropiación del símbolo andino para su materialización en el propio ejercicio singular del baile (sin mayor asociación semántica con un pensamiento andino tradicional<sup>41</sup>), lo que supone una liberación ante el sistema capitalista, representado en el mapa de poder de don Ángel. Luego de unos momentos se da paso a una serie de reacciones corporales en el funcionario:

Sintió al poco rato [don Ángel], mientras seguía la danza, sintió en lo que él llamaba “su oído de oír, no de silbar ni de cantar”, en ese oído, escuchó un sonido melancólico de alas de zancudo, acompañado de campanillas de aurora y fuego; un ritmo muy marcado que pugnaba por aparecer en el pleno, en el lúcido recuerdo. [...] Y la apariencia de huevos duros que tenían esos ojos [de don Ángel] empezó a cambiar de afuera hacia adentro, a tornarse como en vidrios de colores densos y en movimiento. Don Ángel sintió, en lo que él llamaba su “oído de recordar y no de cantar ni de silbar”, porque era desorejado para expresarse, en ese oído escuchó, por fin, un canto que nacía vacilando, muy parecido, de veras, al zumbido de las alas de los zancudos cuando rondan muchos, al unísono, en la noche cerrada; el canto fue aclarándose a golpe de cascabeles que marcaban un ritmo tierno que se fundía con la melodía en una corriente algo como la de la sangre que brota a ondas de una vena de animal grande cortado a tajo limpio. Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos (93)

<sup>41</sup> Esta afirmación es consecuencia de lo ya sostenido en el punto 3.3.1.2. El *huayronqo* alegórico.



La percepción del sonido está liberada de su carga semántica, pues se centra en distinguir lo que se oye (función fonética); es decir, el protagonista sigue un modelo andino de percepción de la realidad, diferente al criterio occidental que asocia indefectiblemente un sonido con una definición precisa. La actitud de don Ángel también es parte de esta última perspectiva debido al baile de don Diego, que lo lleva a explorar involuntariamente en su memoria.

Por otra parte, el sonido de las alas del zancudo es interpretado como un sentimiento de melancolía gracias a los modos de percepción andinos, que asocian la sonoridad con un estado anímico; asimismo, la carga sentimental del sonido invade la memoria del oyente, como un modo alternativo para recobrar un recuerdo o pensamiento revelador. Durante este proceso ocurre la “distensión” de don Ángel: sus ojos pasan del estado inmóvil a uno de constante movilidad, lo que destaca la oposición entre la “impureza” del espacio urbano y la “pureza” de la naturaleza (armonía-musicalidad-melodía); evidentemente, se trata de un cambio a nivel ético e ideológico, y no solo a nivel físico, ya que la danza afecta su subjetividad.

El acto de escucha supone, además, un acto de interpretación, un proceso cognitivo que distingue ya no solo el sonido, sino su procedencia —como si la percepción del elemento auditivo penetrara toda la profundidad del cuerpo del receptor, hasta sus zonas más interiores, donde reside la memoria involuntaria (“ritmo y baile le encendieron la memoria”)—. Las acciones que desencadena el baile activan la memoria como el resplandor de una luz íntima, en plena asociación con las reacciones de la carne, la cual desea las melodías. En otras palabras, se observa una relación de intercambio recíproco: primero, la melodía que produce la danza a través de sus movimientos afecta el cuerpo sensible, luego este desea conectarse con la melodía, para hacer efectiva la evocación del recuerdo.



La percepción de la melodía y el baile de don Diego no es un procedimiento novedoso en la obra arguediana, por cuanto guarda una plena relación con el canto del zumbayllu en *Los ríos profundos* y las reacciones que este objeto desencadena en el protagonista Ernesto. Allí, el niño se ve afectado por los zumbidos del trompo —como el objeto “invisible que zumbara con ritmo de melancolía y acero” que parece tener en las manos el zorro don Diego—, que le producen cambios en la carne, en su percepción del mundo, y le hacen evocar involuntariamente recuerdos de los “tankayllus” antiguos, u otros objetos que producen sonidos similares al trompo, y que son generalmente utilizados como instrumentos para el canto y la danza en los pueblos serranos.

Algo muy similar ocurre en el caso de don Ángel, aunque aquí el ambiente mágico se evoca a través de la influencia de don Diego, porque en el mundo adulto se ha perdido la capacidad singular de la percepción infantil, producida sin alguna intervención externa. Por eso, es sintomático que don Ángel, luego de meditar sobre el origen de la melodía escuchada, reconozca el canto de la yunsa de una hacienda de Cajabamba.

Luego, ante los extraños movimientos de don Ángel causados por la melodía evocada, él opta finalmente por el canto: “[...] pero no movía los pies, no los podía mover; estaba como clavado en el sitio, entonces empezó a hablar, a recitar” (94). Se establece una relación metonímica entre la danza y el canto, como vehículos andinos de comunicación que se complementan, para generar un todo armónico. En este sentido, el carácter grotesco de los movimientos corporales de don Ángel y la complementariedad de la danza/canto posibilitan la emergencia de una cultura popular andina, tal como lo señalara Martín Lienhard en su célebre libro sobre *EZAEZA*. Sobre todo el canto que se introduce en la narración en voz de don Ángel constituye un “discurso grotesco”,



categoría que Mikhail Bajtín elabora a partir de la cultura popular europea de la Edad Media y/o el Renacimiento:

En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo «alto» y lo «bajo» poseen allí un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo «alto» es el cielo; lo «bajo» es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz *corporal* que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales (Bajtín 25)

Desde la invocación de don Diego (señalada más arriba) ya se observa un enfoque hacia las imágenes de fecundación. Los movimientos de don Ángel son grotescos en sí mismos; por eso, se produce el ambiente carnavalesco —propio del discurso grotesco— en el canto que él mismo realiza, donde reina el ambiente cósmico unido a lo terrenal, al excremento en el que son sumergidos muchos personajes de la novela. Y en este acto de liberación que produce el recuerdo de un hecho tan significativo como el canto de la “yunsa”<sup>42</sup>, se asume un ambiente que parece sugerir una nueva actitud en don Ángel, un renacimiento producto de la influencia de don Diego. Sin embargo, la novela evidenciará posteriormente una problemática aún mayor.

Respecto de la carnavalización, es importante diferenciar los criterios universales que establece Bajtín —a partir del modelo europeo— de la propia singularidad de la realidad andina. Esto lo realiza de formidable manera Martín Lienhard, al explicarnos ciertas tradiciones de pueblos andinos, donde se realizan

<sup>42</sup> Danza que se baila en muchas regiones del país en época de carnavales. En círculo, alrededor de un árbol expresamente colocado en un sitio amplio, las parejas danzan y van hachándolo paulatinamente hasta que éste, que está profusamente adornado, cae. Quienes botan el árbol lo vuelven a parar al año siguiente (*Obras Completas* V 214)



festividades que cuestionan el orden de las cosas: “[...] estos personajes [los de la fiesta de los *Wa-qones*], con la cara cubierta de máscaras grotescas [...] establecen durante algunos días un ‘nuevo orden’ en el pueblo, asumiendo en tanto que *Wa-qones* la autoridad judicial” (*Cultura popular...* 134). Si bien existe una clara correlación entre estas fiestas y el canto de don Ángel, Lienhard asume que el discurso grotesco aborda gran parte del capítulo III de la novela, estableciendo citas donde se hace uso de un lenguaje soez y en el que se “destrona” la figura de Braschi. No obstante, nosotros vemos que esta visión generalizadora del “destronamiento” es errada porque aquí solo se presenta el lenguaje burdo como un recurso común de la mayoría de pescadores debido a su lenguaje y convenciones sociales. Entonces, el rebajamiento de Braschi no guarda relación con el carácter utópico de la cultura popular tradicional, o del lenguaje grotesco y carnavalesco que sí se presenta en el canto de don Ángel.

Como parte del propio principio carnavalesco, que supone una abertura efímera a la temporalidad histórica, el tiempo se vuelve fugaz para la linealidad novelesca; por esta razón, cuando termina el canto, la atmósfera del despacho vuelve a la normalidad. Por otro lado, asumimos el rebajamiento de Braschi como un mecanismo común empleado por muchos personajes —sobre todo por Chaucato—, debido a la “sexualidad abominable” que posee el líder capitalista y que lo califica como abyecto. En síntesis, esta cualidad está muy lejos de asemejarse al criterio liberador del rebajamiento carnavalesco.

#### **3.3.4. Un nuevo acercamiento a la singular significación del humo de la fundición**

Durante el paseo que realizan don Diego y don Ángel por las fábricas de harina de pescado, el primero se siente atraído por el humo de la fábrica siderúrgica, que posee



una complejísima significación por su origen extraño, ajeno a la lógica sagrada, pero también impredecible por su carácter excesivo:

Ese humo parece la lengua del puerto, su verdadera lengua —dijo el visitante—; tiene y no tiene luz, tiene y no tiene bordes, no se apaga jamás. Se levanta de esas galerías largas, de todo ese laberinto de torres, minerales, sudores y luz eléctrica, de las tripas más escondidas de tanta maquinaria; le cuesta levantarse pero parece que nadie, ni las manos de los dioses que existen y no existen podrían atajarlo [...] (*Obras Completas* V 97)

La ciudad está representada por ese humo omnipresente, casi invisible, que sobrepasa lo moderado, pues se extiende más que el humo de las fábricas de harina de pescado; se trata de una presencia extraña que reúne mezclas, así como la ciudad conjuga diferentes presencias. Pese a ello, en ese humo también puede percibirse una esperanza de cambio, una alternativa ante el orden vigente: “¡Ese humo parece, sin embargo, como que saliera del pecho de usted, don Ángel! Del pecho de todos nosotros. Es rosado, se eleva contra todo, como si tuviera sangrecita en su incierta forma” (98).

Si esta presencia excesiva causa extrañeza e incompreensión, también es capaz de presentarse como un símbolo benéfico, debido a su poder autónomo. Don Diego percibe ese humo como una presencia interior que le pertenece a todos los hombres, o como la capacidad liberadora que reside en el individuo, y que el zorro ayuda a expulsar. Así, él quizá podría canalizar o dominar la presencia del humo de la Fundición, pero esto no llega a suceder en la novela; a diferencia de lo que acontece en las fábricas de harina de pescado, donde Diego sí logra “canalizar” la lógica de la máquina.

La extrañeza del humo de la Fundición parece relacionarse con la figura de Braschi, a partir del carácter aéreo en el que ambas se ubican. Se tratarían de las dos presencias más extensas que se presentan en la novela, marcadas por el carácter excesivo; no obstante, sabemos que Braschi, como representante del capital, es una presencia negativa, mientras que el humo rosado de la Fundición deja una incertidumbre



en el lector, por su ambigua presencia, similar al doble rol de la “zorra” marina (productora de bienes y lugar contaminante).

En este punto, retomamos lo que mencionáramos en el capítulo anterior de nuestra tesis respecto a la relación entre el Amaru y el humo rosado. Este último no es una “reencarnación” del dios Amaru porque, en realidad, solo incluye algunos rasgos de la deidad, que se manifiestan de acuerdo con la lógica chimbotana. Por lo tanto, el poder fertilizador del amaru —asociado al ardor del testículo por la intensidad del órgano sexual en relación con la fecundación (parte final del Primer Diario) — aludiría a las posibilidades de transformación a través de la industria siderúrgica, a diferencia de la corrupción y el capitalismo explotador que dominan de modo descarado en las fábricas de harina de pescado.

El poder fertilizador del amaru, reapropiado por el humo de la Fundición, viene a ser la imagen del dominio sexual, que supone a la vez el dominio económico, que se traduce como una fuerza necesaria para la reestructuración del orden económico. Una prueba de ello lo vemos en la importancia de la virilidad para la labor pesquera, que en un inicio generó una prosperidad económica para muchas personas, pero que ante las pretensiones de los capitalistas, dicha sexualidad masculina desbordante fue controlada a través de los burdeles. A diferencia de este caso, la metáfora de la virilidad que genera el humo de la Fundición implica la posibilidad de rearticulación de las fuerzas de producción, a través de un nuevo “dominio” capaz de desestructurar la lógica capitalista.

Por otra parte, Arguedas no solo muestra imágenes ambiguas sobre las posibilidades de cambio en la realidad social y económica, sino también evidencia riesgos y dudas al respecto. Por ello, debido a la condición particular en la que escribe la novela, así como por la nueva realidad urbana a la cual se enfrenta —y que él afirma



constantemente que le resulta incomprendible—, el autor no llega a configurar sistemáticamente una nueva realidad que pueda contrarrestar el auge del capitalismo. Al respecto, creemos que Arguedas es muy cuidadoso en no dejarse atrapar fácilmente por una estructura simbólica determinante como vía de escape, que evidentemente implicaría la aceptación de ciertas determinaciones sin una mayor reflexión. Además, si hoy en día sabemos que es difícil encontrar salidas claras a los problemas del capitalismo, hacia fines de los años sesenta la situación era aún más compleja<sup>43</sup>.

La asociación del Amaru con los excesos y los placeres desordenados da cuenta de los peligros que pueden afectar al orden del presente, debido a la falta de control y moderación. En el caso concreto de *EZAEZA*, la mayoría de situaciones y relaciones son excesivas, desbordantes, e insólitas, tanto en sentido negativo como positivo. Por lo tanto, los excesos del Amaru aluden, por un lado, a la negatividad del humo de la Fundición: una presencia sobrecogedora que desconcierta a muchos personajes, y que nadie parece controlar, pues encarna la misma imagen del sistema capitalista, el cual se retroalimenta a partir de los numerosos elementos excesivos presentes en la novela. Sin embargo, la figura de la serpiente divina también se asocia—como ya mencionamos anteriormente— a los “excesos” necesarios para la destitución del orden presente, concretamente del orden económico impuesto en Chimbote. En este caso, no se trataría de un *pacha cuti*, o el paso hacia otra humanidad —como en los mitos que analiza Ortiz Rescaniere donde ocurre sustituciones de roles, pero que no atentan contra la estructura mítica de base—; por el contrario, en *EZAEZA* el enfrentamiento con el régimen capitalista se desarrolla por medio de mecanismos alejados de la simbología mítica andina tradicional, la cual es solo asumida como un punto anterior para la transformación del pensamiento andino. Esta singularidad se presenta en múltiples

<sup>43</sup> Ampliaremos este punto más adelante cuando analicemos el “baile maquinal” de Don Diego, y la esperanza de Esteban de la Cruz.



aspectos, como en el caso de los símbolos azules ya analizados, así como en la propia percepción de la presencia de la máquina.

### 3.3.5. La muerte como máquina trituradora

Durante una conversación que sostiene don Diego con un obrero y un patrón de lancha, se observa un ambiente de familiaridad que rompe los criterios jerárquicos, pese a la reprobación por parte de don Ángel; por esta razón, el zorro afirma: “[...] yo soy ejecutor oyente, no ejecutivo” (102). Si bien el ejecutor como el ejecutivo son los que hacen determinadas acciones, el segundo está más relacionado con un ambiente burocrático, mientras que el ejecutor cumple un rol general, que se aplica en don Diego tanto para “ejecutar un baile” como para “ejecutar órdenes” provenientes de Braschi — esto último según la impresión de don Ángel—. El ejecutor, a diferencia del ejecutivo, tiene un trato más fraternal con los trabajadores y establece una relación de reciprocidad; de ahí proviene su función como ejecutor (emisor) y oyente. Gracias a esa doble cualidad, don Diego impulsa y motiva transformaciones en sus interlocutores. Al respecto, ya hemos visto previamente cómo don Diego le pide a don Ángel cierta información, y mientras lo escucha (oyente), anticipa algunas de sus respuestas (ejecutor), hasta producirle reflexiones singulares.

Luego de la mención del “ejecutor-oyente”, el narrador da una primera apreciación de la máquina: “[...] dos gusacos enormes, de acero, giraban, dirigiendo hacia la compuerta sus tornillos sin fin. Bajo la luz de un foco bastante lejano y alto que alumbraba las ocho pozas, en el eje de ese embudo de cemento opaco, cuadrado, los dos tornillos brillaban comiéndose el aire. Don Diego se apoyó en un brazo del jefe” (102). El narrador percibe la máquina como un animal que despidе una luz extraña que



absorbe la vida (el aire), hecho que alude a la presencia de la muerte; así, se explicaría el temor que siente don Diego.

En otro momento, los dos protagonistas de esta parte de la novela dialogan sobre el funcionamiento de la máquina; don Ángel menciona que: “La anchoveta no pierde todo su brillo en los tubos que la succionan y destrozan, ni en las cucharas ni rastras; no lo pierde hasta que entra a las prensas” (102). Ante esto, responde don Diego:

¡Eso, don Ángel! Parece mercurio. No. Tampoco plata. Sólo la vida produce un brillo como ése que está viendo mi ojo. Y en esta poca luz, el mar nos manda su resplandor que nosotros apagamos y convertimos en otra vida; pero la muerte es como ese gusano que está en el vacío de cemento. Alguien lo dirige y él come aire; el aire que le dan para comer, ¿no es cierto? (102)

El brillo de las anchovetas es similar al brillo de la vida porque se trata del rasgo vital que poseen los peces, debido a su relación con el mar (gran fuente de vida). Asimismo, a través de los procesos industriales se da paso a “otra vida”, pero esta requiere del paso por la muerte (los gusanos) para apagar el brillo de las anchovetas y producir finalmente la harina de pescado.

A partir del procesamiento de la materia prima, establecemos un intervalo:

Vitalidad intensa y extensa (La mar o la vida misma)	Vitalidad concentrada (Anchovetas)	Muerte (gusanos de acero)	Transformación (“otra vida”: harina de pescado)
------------------------------------------------------	------------------------------------	---------------------------	-------------------------------------------------

La vitalidad de la mar y de las anchovetas corresponde al régimen de la “naturaleza”, mientras que la muerte representada en la acción de los gusanos de acero, y la “transformación” final, pertenecen al régimen del “proceso industrial”. En el caso de la naturaleza, la mar tiene un alto valor sagrado, debido a su capacidad fecundadora; a su vez, posee una intensidad fuerte y una extensión amplia (resplandor), lo que la convierte en la presencia con mayor carga vital. En el caso de las anchovetas, estas



poseen una luz menor y restringida, ya que son elementos o productos de la mar; y pese a ello, aún mantienen sinecdóticamente (parte por el todo) una carga sagrada.

En el caso del proceso industrial, los gusanos constituyen el paso por la muerte, en vista de que “apagan” el brillo de las anchovetas. Se trata de una acción con una intensidad moderada y restringida, que anula la luz de la vida natural y su indole sagrada. Por otro lado, luego de que los gusanos terminan de apagar toda la luz de las anchovetas, ocurre una transformación en la que se intensifica el proceso de muerte para producir otra vida; vale decir, de la muerte de la simbología mítica, surge una nueva vida, generada por el proceso industrial, con lo cual se realiza la “purificación” de la materia prima, de las fuerzas de producción, y del cosmos andino.

La acción de los gusanos es controlada por una presencia desconocida que la novela no precisa, pero queda claro que un actante posibilita la muerte de la vida trascendental de la cosmovisión andina, para su transformación en una nueva vida. Para don Ángel, serían los líderes capitalistas quienes ejercen dicho control, pero para don Diego no hay certeza de quién se trata. Al respecto, descartamos que sea un representante de la llamada “cultura popular andina” —como lo afirmaría Lienhard—, porque ni el mismo zorro puede controlar el accionar de los gusanos. Sin embargo, consideramos que se trata de una presencia radicalmente distinta a los hombres del capital, una instancia capacitada para liberar el proceso de producción industrial.

### 3.3.6. El baile “maquinal” de don Diego

Posteriormente a los hechos analizados, se presenta una danza muy diferente, que no es un baile en sentido estricto, a causa de los peculiares movimientos del personaje. Se



trata de una danza “maquinal” donde la movilidad guarda una estrecha relación con los movimientos de las máquinas centrífugas de la fábrica de harina de pescado:

Llegaron a esa puerta y entraron a una galería que trepidaba con la fuerza que constreñían ocho aparatos raros, como de cobre, fierro, láminas, cucharas, alambres, aire feroz comprimido, todo bajo un techo no muy alto. El visitante quedó detenido a pocos pasos de haber entrado. Respiraba no con su pecho sino con el de las ocho máquinas; el ambiente estaba muy iluminado. Don Diego se puso a girar con los brazos extendidos; de su nariz empezó a salir una especie de vaho algo azulado; el brillo de sus zapatos peludos reflejaba todas las luces y compresiones que había en ese interior. Una alegría musical, algo como la de las olas más encrespadas que ruedan en las playas no defendidas por islas, sin amenazar a nadie, desarrollándose solas, cayendo a la arena en cascadas más poderosas y felices que las cataratas de los ríos y torrenteras andinas, de esas torrenteras a cuyas orillas delgados penachos de paja florida tiemblan; una alegría así giraba en el cuerpo del visitante, giraba en silencio y por eso mismo, don Ángel, y los muchos obreros que estaban sentados allí, tomando caldo de anchoveta, apoyados en los muros de la galería, sintieron que la fuerza del mundo, tan centrada en la danza y en esas ocho máquinas, les alcanzaba, los hacía transparentes (103-104).

La escena descrita se presta a un rico análisis, sobre todo a partir de la filosofía benjaminiana, como bien lo ha desarrollado Alexandra Hibbet a través de la noción de “imagen dialéctica”, en “Bailar la máquina: historia e imagen dialéctica en el capítulo 3 de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, ponencia presentada en el Congreso “Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales” (2011)<sup>44</sup>. Además, el baile de Diego “con la máquina” desencadena una serie de efectos percibidos a lo largo del capítulo en cuestión; no obstante, nos remitiremos básicamente al encuentro entre la danza y la máquina para sustentar el proceso de “purificación”, ya anticipado en el accionar de los “gusanos de acero”.

Desde el inicio de la cita, vemos el efecto que desencadenan las máquinas a través de la “trepidación” (temblor); es el primer síntoma de la singularidad de la escena, que por primera vez produce una “suspensión” de la linealidad histórica y discursiva, hecho confirmado en el momento en el que Diego es detenido —

<sup>44</sup> Una versión muy similar de lo sostenido en este trabajo, se encuentra en su ensayo que fue ganador del primer puesto del concurso “Arguedas, el Perú y las ciencias sociales”, organizado por el IEP en el 2012. Este y los demás ensayos ganadores serán publicados próximamente.



coincidentalmente, a propósito de la “suspensión”—, por un evento que lo sobrecoge y lo desliga de su cuerpo para que tome control de lo que sería el “pecho de las máquinas”. Esta relación entre el cuerpo humano y el de la máquina no implica la idea de un “cuerpo mecanizado”, sino un momento singular de separación en el cual el personaje se desvincula de su dimensión mítica andina —por lo tanto, de su identidad simbólica— y aprehende el ritmo vital de la máquina. Al respecto, es sintomático que el ambiente esté iluminado, pues se trata de un momento paroxístico necesario para la aparición del “tiempo mesiánico” (Benjamin), del “tiempo del ahora” en el cual el pasado se presenta a través de la “imagen” del baile de don Diego —de claro origen andino tradicional— para cristalizarse como mónada con la presencia de la máquina. Solamente por medio de este proceso ocurre el “salto dialéctico” del pasado, puesto que es necesario el despojo del cosmos andino tradicional para la instauración del recuerdo como experiencia única, fuera de un simbolismo que ya resulta intrascendente<sup>45</sup>.

La “alegría musical”, producto del encuentro con la máquina, confirma la reestructuración de la simbología andina, porque ahora es otro tipo de objeto —también ligado a la música y la danza— el que desencadena una liberación; a diferencia de momentos anteriores de la novela y de la obra arguediana en general, donde solo ciertos elementos muy marcados por una simbología andina determinante propiciaban bienestar. La alegría referida es comparable a las olas más encrespadas de las playas, cuya “poderosa felicidad” supera la de las cataratas andinas; con ello, se constata la insuficiencia de la visión animista de la naturaleza, en vista de que la fascinación por la máquina ha ocasionado una experiencia totalmente nueva y única.

<sup>45</sup> Otros aspectos que confirman que el cuerpo de don Diego asume aspectos “maquinales” son la semejanza entre el movimiento del personaje y el vaho azulado de su nariz, con el funcionamiento propio de la máquina.

La alegría musical, asumida como una sustancia, gira en el “cuerpo-máquina” de don Diego, el cual no está atrapado por el dominio de la técnica, por cuanto esto significaría la continuidad de la lógica capitalista; por el contrario, estamos en realidad ante el control de la técnica por parte de la fuerza andina desmitologizada de don Diego. En la obra, no se asume un modelo simbólico mítico, sino un encuentro singular originado por la detención de la continuidad histórica, entendida aquí como la continuidad capitalista que normalmente controla “la máquina”. Finalmente, ocurre una situación de redención en esta apertura de lo mesiánico (recuperación de lo perdido como imagen de salvación), pues los obreros sienten que “la fuerza del mundo, tan centrada en la danza y en esas ocho máquinas, les alcanzaba, los hacía transparentes”. Conviene aquí citar una de las tesis de la historia de Benjamin:

La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de ‘tiempo del ahora’ [...] La moda es un salto de tigre al pasado. Solo que tiene lugar en una arena donde manda la clase dominante. El mismo salto bajo el cielo libre de la historia, es ese salto dialéctico que es la revolución como lo comprendía Marx (*Tesis sobre la historia...* 51-52)

Gracias a la unión —sin síntesis— entre la danza y la máquina, se condensa la imagen del pasado y el presente, lo que produce la abertura de la historia, para la entrada de lo mesiánico como aquello que redime a los obreros, al hacerlos transparentes; se trata, evidentemente, de una “experiencia única” o fugaz, que ocurre en el “instante de peligro” que supone el encuentro entre el representante del pensamiento andino y el objeto que encarna a la técnica industrial. En este sentido, el autor construye una escena donde el zorro don Diego “atrapa” la imagen del pasado —situación ya anticipada en la resemantización de los símbolos andinos—, por medio de la danza que sacrifica el cosmos andino, al ubicarlo como recuerdo de una “pérdida” o “caída de los semblantes”, ya que solo así se puede “[...] encender en el pasado la chispa de la esperanza [...]” (40). Esta es la mejor manera de visibilizar y hacer hablar a



la tradición, a los silenciados, a la *lloglla* urbana no reconocida por el capitalismo industrial que lidera Braschi y su mafia; por eso, el encuentro singular instaura un duelo decisivo —demostración radical que manifiesta el sentimiento ante la muerte del cosmos andino—, que recobra la “posibilidad caída”.

El largo pasaje citado evidencia la suspensión de la linealidad histórica como un momento de “purificación” de la simbología andina —al pasar por la muerte necesaria—, del propio don Diego en su encuentro con la máquina (muerte de la identidad simbólica tradicional del personaje); y sobre todo, de los obreros, quienes solo en esa relampagueo singular pueden festejar su trabajo, sin la presión de fuerzas enajenantes.

### 3.4. La esperanza de Esteban de la Cruz

A continuación, desarrollaremos un análisis semiótico tensivo exhaustivo sobre el caso de don Esteban de la Cruz; y también, haremos uso de las “tesis” sobre la historia de Benjamin para señalar la presencia del “tiempo mesiánico”, a través de la posible “purificación” del personaje referido.

#### 3.4.1. La aparición de la enfermedad

En el capítulo IV de la novela se expone la historia personal de Don Esteban de la Cruz. Básicamente, al comienzo del capítulo se relatan las peripecias de Esteban y el mecanismo de “cura” que utiliza para sanarse. Sin embargo, en las siguientes páginas se explica el surgimiento de la enfermedad a partir de los recuerdos del propio personaje, quien cuenta el tiempo vivido en plena relación con el espacio transitado. Es decir, el



personaje posee una historia que alude constantemente a los movimientos migratorios que emprendió para subsistir. Así, antes de contar cómo y dónde adquirió la enfermedad, Esteban describe la constitución del espacio alrededor de la mina donde trabajó hace algún tiempo: “Al hondo del quebrada, peligrándose, bullando fuerte, corría el río, que dicen mayu, pues, en quichua. Gracioso ¡caray! Del lengua carbón que estiraba el mina al mayu, pa’arriba, agua cristalino, claro como el espejo era; del mayu pa’abajo, carbón salta saltando, negreando las piedras” (*Obras Completas* V 116).

El espacio de arriba se representa por medio de lo cristalino, mientras que el espacio de abajo, mediante lo oscuro. Arriba triunfa lo cristalino, es decir, se hace vigente la lógica de la naturaleza gracias al río<sup>46</sup>; en el espacio de abajo, lo cristalino se corrompe debido al carbón que salta y lo ennegrece. A partir de esta consideración, trazamos un primer esquema, el cual opone lo PURO a lo IMPURO<sup>47</sup>:

**PURO (NATURALEZA) ← SELECCIÓN: TRANSPARENCIA-BRILLANTE-  
UNIFICACIÓN**

**IMPUREZA (ARTIFICIALEZA) ← MEZCLA: OSCURIDAD-OPACIDAD-  
DESINTEGRACIÓN**

La “artificialeza” es producto de la contaminación de la naturaleza por un elemento que perjudica su carácter transparente y sagrado, de ahí el paso de lo selectivo a lo mezclado. El rasgo cristalino resalta la brillantez del río como una presencia que se impone, mientras que el dominio del carbón lo vuelve oscuro. Finalmente, la unificación es una cualidad del río debido a su semejanza con un espejo. De la misma manera que su transparencia, la unificación resalta el poder del “reflejo”. Todo lo que se ve en el río es reflejo del sí mismo: prima entonces la identidad. En cambio, los rasgos

<sup>46</sup> Esta imagen es similar a la valoración que se da en la novela a las cascadas, elementos que generan placer y otorgan vitalidad.

<sup>47</sup> El esquema que prosigue ha sido desarrollado por Santiago López Maguifía en sus clases del Seminario de Literaturas andinas.



del carbón hacen que este elemento simbolice, por medio de su oscuridad, la desintegración. El río contaminado ya no refleja nada.

Las imágenes expuestas adquieren pleno sentido cuando se las articula con los valores atribuidos a cada uno. En el último caso mencionado se asocia al “carbón” con el lugar de donde procede, es decir la mina (por relación metafórica), un terreno donde se trabaja intensamente. Aquí también se evidencia el abuso de los jefes a través de la plusvalía, en un ambiente donde reina la mezcla porque los obreros son migrantes que provienen de diversas partes; así, mediante el régimen de trabajo impuesto se dan relaciones mercantiles, en las que las personas solo valen por su fuerza de trabajo. Este utilitarismo produce una alienación que impide establecer una identificación entre los individuos; ante esta situación, los sujetos andinos se enfrentan a un nuevo orden que desintegra la relación armoniosa entre el hombre y la naturaleza, con lo cual se produce una pérdida de la subjetividad andina.

En la historia relatada por Esteban, primero se mencionan las relaciones de poder: “Un gringo polaco, era, caracho, el capitán del mina, el ingeniero era trojillano, cojo de so pierna izquierdo. ¿Cuánto paga?, preguntamos. ‘Cinco soles diario, domingo no se trabaja, pero se paga’ Está bueno, está bueno, hablamos todos, los veinte. A galpón nos llevaron; cancha grande, largo; petates había para dormir. Juerte calor” (116).

Luego, se expone la aparición de la enfermedad durante su trabajo en la mina:

Luz eléctrico había. Mediodía descansábamos on rato socavón adentro. Obreros dormían. Polvo carbón hacía dormir. [...] Al maestro le dije: caracho, nu’está bien ese armazón grande, maestro. Su eje tronco nu’está firme. ‘Tú no sabes indio parobambino’ me contestó aburrido. Nu’está firme, maestro, le’y hablado, rogando. [...] ¡Pandangán! el armazón al suelo. Polvo juerte. Hemos sacado afuera el cuerpo del maestro. So aliento poco namás salía por el nariz. Hemos estirado el cuerpo sobre la mesa del taller carpintería... Y ahí namás, al ratito, *río de carbón ha salido de su boca*, de su nariz; ha bajado al viruta que había en el suelo, por el madera del pie de la mesa ha chorreado... ¡Tanto, tanto agua hay en cuerpo del cristiano! Al ratito sangre ha borbojeado de su boca del maestro; negro era, pero estaba claro el colorado en su dentro y en su encima del carbón (116-117, cursivas nuestras)



En primer lugar, se resalta la amplitud del carbón (“río de carbón”) como versión negativa del “mayu” purificador. Desde un punto de vista mítico, el río cristalino se conecta plenamente con el hombre, lo que da lugar a la unificación entre la naturaleza y este, pues son presencias que se complementan armónicamente; por su parte, el río de carbón penetra, pero más que eso, atraviesa al individuo para contaminarlo. Por ello, en vez de que el cuerpo sea recorrido por la sangre (vida), el carbón se transforma en un fluido que circula por el cuerpo y lo destruye paulatinamente.

A partir de esta descripción, establecemos una relación entre lo excesivo y lo moderado. El poder de la naturaleza a través de la fuerza cristalina del río es una constante en la obra de Arguedas; y como en muchos casos, aquí también se presenta con un poder purificador, característica que es resaltada gracias a la supervivencia del ámbito cristalino. Es decir, si bien el carbón está cobrando terreno (domina el espacio inferior de la geografía), el río aún se mantiene dominante en la parte de arriba.

La fuerza de la naturaleza corresponde a la dimensión sagrada, un ámbito que mantiene su nivel excesivo por los rasgos armónicos que aluden a una intensidad definida e inquebrantable. Gracias a su particularidad, lo sagrado afecta al individuo, y lo hace un “sujeto del padecer”, lo que es parte de la lógica del “evento” (lo inesperado). En otras palabras, el individuo se ve afectado por epifanías o hierofanías que lo privan de sus cualidades para ser captado por una fuerza sobrehumana. Esta entidad que se presenta excesivamente (lo sagrado) es percibida o reconocida por el sujeto como un exceso benéfico y necesario (algo que indirectamente se espera) o un exceso moderado (moderadamente excesivo). Es decir, si bien el “evento” surge como algo súbito, dentro de la lógica mítica, se reconoce esta dimensión como algo que debe estar presente, aunque el individuo no comprenda a cabalidad el modo de aparición de lo sagrado.



El río de carbón también se presenta de forma excesiva, ya que en esa desproporción está la causa de la muerte. Sin embargo, el sujeto juzga este exceso como un “exceso excesivo”, o demasiado excesivo (valorado como algo negativo).

Por otra parte, lo que más interesa en la descripción de la enfermedad es su modo de aparición. De acuerdo con las citas, el trabajo forzado y las malas condiciones laborales generan el deterioro de los individuos, y la consecuente aparición de la neumoconiosis, cuya procedencia es previsible, es decir, se da por implicación (un camino que supone un “llegar a”); en contraste, la posible “cura” de Esteban se presenta de un modo peculiar, pues la solución se anuncia en una conversación con un pariente:

Barrio por barrio, don Esteban fue comprobando que todos los ‘cocaloneros’ ya habían sido enterrados, todos los ‘cuenteados’, menos uno, un primo de su mujer. Vivía en el barrio Acero, no lejos del Totoral [...] El brujo qui’habla con espíritu del montaña, aukillu, ha sentenciado: si el cuerpo retruca el carbón en el esputo, el cuerpo libre queda. Yo seis onzas valía. Despacio, pagando su obligación hey hablado con brujo. Tú, chiquito eres. Yo voy a decir: botarás cinco onzas y ¡yastá, hermano! ¡Libre quedas! Pagas precio tu vida qui’has dado al capitán polaco mina Cocalón. ¡Libre Cocalón también quedará! El aukillu sabe. Don Esteban se quedó como chanco pensativo, oyendo, mirando la frazada. El primo le explicó cómo debía toser en hojas de periódicos, y cada mes pesar hojas con esputos y sin esputos. Si llegaba a cinco onzas podía cantar victoria. Así le había instruido el brujo (132)

A pesar de las recomendaciones de su primo, no se puede afirmar que la posibilidad de la cura sea a través de un “llegar a”, de un proceso o de una actividad previsible, puesto que no hay condiciones infalibles que garanticen la expulsión de los restos de carbón en el esputo. En ese sentido, la “purificación” del cuerpo y del alma solo es posible mediante apariciones que “sobrevienen”, o sea, iluminaciones singulares que anuncian la posibilidad de sobrevivir a través de esputos que contienen restos de carbón. Esta idea se hace más sostenible cuando observamos la tenacidad y resistencia de Esteban para no dejarse vencer por la muerte, a través de un proceso concesivo, según el cual, a pesar de que no hay condiciones para que siga vivo, él se resiste a la



muerte. Desgraciadamente para sus intereses, esta lucha solo prolonga la victoria de la muerte.

Si bien se producen las “iluminaciones” anunciadoras de una salvación para Esteban, él también reacciona de acuerdo con las indicaciones del brujo. Evidentemente, su purificación requiere de una cooperación por parte de él y de un apropiado control ante la vivencia experimentada, lo que indica el propósito que tiene Esteban de convertir el “evento” en un “estado” pertinente. Como refiere Zilberberg: “La tarea del sujeto de las vivencias no es pequeña: a partir de las exigencias del espacio tensivo, [...] tiene que acomodar la complejidad tensiva del *aparecer* y ‘poner orden en ella’” (Zilberberg 176).

De acuerdo con lo explicado, se entiende que frente a la enfermedad, marcada por el estilo tensivo de la ascendencia, la purificación se presenta a través de la decadencia, cuyo recorrido supone un momento de sumación (la presencia súbita), seguido por la resolución:

estilos tensivos categorías ↓	→	decadencia: PURIFICACIÓN [1 → 0]	ascendencia: ENFERMEDAD [0 → 1]
tiempo inicial	→	Instantaneidad ↓	lentitud ↓
complejidad modal	→	Padecer ↓ Variable	Actuar ↓ llegar a
Cognición	→	Captación	Mira



Si con la adquisición de la enfermedad se da un proceso progresivo, que supone un tempo lento ligado a la muerte; en el caso de las posibilidades de purificación se producen momentos instantáneos, caracterizados por un tempo rápido. El sujeto privado de sus cualidades modales se convierte en un sujeto del padecer, ya que el evento lo capta o lo abrumba; a diferencia de la lógica implicativa que apunta a las concordancias, “los enunciados concesivos son enunciados de ruptura, ruptura de las concordancias admitidas” (Zilberberg 113). En este sentido, tanto la lógica profana (o moderna), como la mítica operan bajo lógicas coherentes, sea por concordancia o por dualidad. Pese a que en algún sentido la Modernidad parece ser concesiva, el enfrentamiento con la muerte por parte de Esteban es realmente concesivo, pues plantea la posibilidad de lo insólito. A causa de ello, en su purificación hace falta “algo más” que la lógica andina, o sea, el paso hacia una nueva dimensión, en la que se supere el pensamiento hermético y trascendente del sistema mítico<sup>48</sup>.

### 3.4.2. Lo retenido y lo expulsado

Un análisis profundo de la lógica de la enfermedad y la purificación toma en cuenta cómo se presenta cada instancia según el tempo, la tonicidad, la temporalidad y la especialidad. Básicamente se producen dos estadios distintos según el dominio de lo “retenido” o de lo “expulsado”, como se explica en la descripción inicial del capítulo IV de la novela:

Don Esteban se puso a toser [...] se arrodilló calmadamente, empezó a toser y arrojó un esputo casi completamente negro. En la superficie de la flema el polvo de carbón intensificaba a la luz su aciago color, parecía como aprisionado, se movía, pretendía desprenderse de la flema en que estaba fundido. *Don Esteban tosía casi a ritmo.* [...] (Obras Completas V 111, cursivas nuestras)

<sup>48</sup> Más adelante aclararemos a profundidad este aspecto.



La presencia de la enfermedad se caracteriza por lo “retenido”, en vista de que el carbón permanece en el cuerpo, atrofiándolo y destruyéndolo. El tempo es lentificado, a causa de la prolongación de la espera de la muerte. No hay una anticipación por parte del sujeto, que sería la alternativa del suicidio para evitar sufrir más la agonía —según una lógica implicativa—; en vez de ello, surge la posibilidad de purificación a través de la tos, y la consecuente expulsión del carbón por medio del esputo. El propio acto de toser se propicia con un tempo acelerado, que apunta a la resolución de la espera. La reacción de Esteban no busca retrasar el acto, sino esperar que se produzca otra vez, pues en la repetición está la posibilidad de sobrevivir. No consiste en un acto único, sino en las posibilidades reiteradas de expulsión.

Además, la propia imagen del polvo de carbón aprisionado en la flema muestra cómo la enfermedad corrompe el cuerpo y el polvo por medio de la “retención”. En cambio, el hecho de que el carbón pretenda desprenderse supone una posibilidad de “expulsión”, liberación y purificación, a través del propio carbón, que es imagen de vida (fuera del cuerpo) y muerte (dentro del cuerpo) al mismo tiempo. Asimismo, notamos una cierta correspondencia entre el carbón aprisionado y la figura del *huayronqo* que se embute de muerte en el *ayaq zapatillan* y queda atrapado (retenido). El color negro es propio del insecto como del carbón y en ambos se presenta el vínculo con la muerte, pero también una ligera posibilidad de purificación.

Siguiendo con la perspectiva semiótica, en el caso de la tonicidad los síntomas de la enfermedad no parecen darse de forma manifiesta, a excepción de la tos, que se percibe como acentuada en los momentos insólitos donde Esteban expulsa restos de carbón. Por ello, a diferencia de esa tos “rítmica” referida en la cita, la enfermedad que concentra el carbón en el cuerpo —o sea, lo “retenido” —, se caracteriza por la atonización (falta de tonicidad); en consecuencia, la enfermedad pronostica una muerte



silenciosa. En oposición a la lógica de lo retenido, en el acto de toser se produce una tonalización (acentuación del sentido): la intensidad del sonido generado por la “tos salvadora” supone la intensificación de la posibilidad de sobrevivir finalmente a la enfermedad a través de un proceso que debe irrumpir en el accionar del sujeto.

Sin embargo, lo más resaltante en las lógicas mencionadas radica en las subdimensiones de temporalidad y espacialidad, que enriquecen notablemente la significación de la novela.

### **3.4.3. Duratividad y detención-suspensión: la oscilación de la enfermedad de Esteban**

En lo que respecta a la temporalidad, el tiempo de lo retenido posee un impulso de longevidad, ya que la duración de la enfermedad se extiende demasiado en el caso de Esteban; en oposición se encuentra la posibilidad de cura por medio de un proceso que va desde la expulsión del carbón, hasta la posible purificación. La lógica de lo expulsado posee un impulso breve, como se ejemplifica en las ocasiones que Esteban tiene ataques de tos y expulsa restos de carbón de forma rápida e imprevista. En estas situaciones hay concordancia entre un tiempo breve y un tiempo rápido (veloz).

Asimismo, observamos que el tiempo de lo retenido se caracteriza por la duratividad, que apunta a la expansión temporal de la enfermedad, o sea a la prolongación del tiempo que requiere la infección para matar a Esteban. Esta situación genera una interrupción por parte del sujeto, pues según los esquemas de Zilberberg, la duratividad o la detención aluden a una variación externa de la temporalidad, lo que amerita una respuesta del sujeto, que serían la interrupción o la continuación, respectivamente (Zilberberg 148).



En la situación de Esteban, todo indica que la duratividad de la enfermedad es seguida por la detención que origina la “tos salvadora”; en otras palabras, hay una secuencia entre el tiempo de lo retenido y el tiempo de lo expulsado. Sin embargo, sabemos bien que este último no llegará a plasmarse totalmente porque al final de la novela se produce la muerte del personaje mencionado, con lo cual la interrupción de la duratividad de la enfermedad fracasa y por el contrario, el tiempo lento desemboca finalmente en la muerte del sujeto, según la información del “Último diario”.

Entonces, ante la duratividad de la retención, se presenta la interrupción — propia de la expulsión— que genera el paso del estado al evento. En efecto, el evento aparece como una detención, que origina que el sujeto intente la continuación de dicha detención a través de su prolongación. Justamente en esa interrupción brindada al sujeto se ofrecen “espacios de intervención, que agrupamos bajo el término conocido de ‘suspensión’” (Zilberberg 148, cursivas del autor). Esto nos permite destacar las similitudes entre la posibilidad de la suspensión —y su presencia a través de la abreviación— con la lógica particular de la suspensión del tiempo histórico propuesta por Walter Benjamin en sus “tesis” de historia. El filósofo destaca la idea del tiempo mesiánico como imagen dialéctica, destellante y fugaz, que quiebra la historicidad:

La historia universal carece de una armazón teórica. Su procedimiento es aditivo: suministra la masa de hechos que se necesita para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En el fundamento de la historiografía materialista hay en cambio un principio constructivo. Propio del pensar no es solo el movimiento de las ideas, sino igualmente su *detención*. [...] El materialista histórico aborda un objeto histórico única y solamente allí donde este se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido (*Tesis sobre la historia...* 54-55, cursivas nuestras)

La suspensión del tiempo ocurre claramente en el “sobrevénir” que capta al sujeto Esteban, puesto que sugiere un quiebre de la dimensión de la historicidad, marcada por un concepto de muerte inherente a un proyecto dominante y explotador



como lo es el de la Modernidad, a través del auge del capitalismo en Chimbote. En efecto, la luz destellante de la suspensión, que obnubila a Esteban y le ofrece la oportunidad de salvarse, aparece de un modo singular y produce en él una respuesta que busca la continuación de una dimensión temporal ajena a la lógica durativa, lentificada y desacelerada, propia del tiempo histórico, de una Modernidad unilateral.

La condensación del pasado por medio de una imagen, según lo que apunta Benjamin, se presenta a lo largo del capítulo de la novela a través de diversas figuras, como la mariposa amarilla que se ha vuelto “mensajero de nada” para el loco Moncada; y al parecer también para Esteban, en vista de que duda y cuestiona ciertas creencias andinas tradicionales durante su conversación con el brujo, quien le sugiere cómo sanarse. Otra figura que condensa la imagen del simbolismo andino es el lirio blanco (representante de la armonía de la naturaleza), el cual se convierte en un “lirio negro” — figura alegórica del pulmón, y por ende, de la enfermedad de Esteban—. Es decir, el carácter simbólico del lirio andino es reconfigurado por una nueva imagen que alude claramente a la muerte y sacrificio del pensamiento andino tradicional.

Nuestra perspectiva de análisis, una vez más, sigue los postulados de William Rowe sobre la modernidad andina en *Los zorros* (“No hay mensajero de nada’...”<sup>74</sup>). Para el crítico inglés, en la novela póstuma de Arguedas se presentan intelectuales de la oralidad como Don Diego, Esteban de la Cruz, Moncada, etc.; por ello, afirma que “[...] hablar en *El zorro...*, no es sólo expresarse, en el sentido de expresar un contenido social e histórico (aunque fuera subversión), sino, en los casos límite, decisivos, el hablar pasar por una transformación mesiánica” (“No hay mensajero...” 74). Siguiendo con esta propuesta, consideramos que en el caso concreto de Esteban también se evidencia una transformación mesiánica en su hablar, ya que su discurso se ve atravesado por un nivel cristiano profético, a causa de la influencia del profeta Isaías:



Don Esteban no había sido aún completamente convertido al evangelismo entonces. [...] Empezaba a inquietarle el lenguaje ‘de ese Esaías’. No le entendía bien, pero la ira, la fuerza que tenía él, el mismo Esteban, contra la muerte, muy claramente contra la muerte, su juramento de vencerla, se alimentaba mejor del tono, la ‘teniebla-lumbre’ como él decía, de las predicaciones del profeta” (*Obras Completas* V 120)

Resalta la ruptura del personaje con la religiosidad protestante porque la considera como una fuerza incapaz de sanarlo. En este sentido, así como la lógica de lo retenido se corresponde con los síntomas “átonos” de la enfermedad, por su parte, la religión evangélica carece de la fuerza necesaria, o la tonicidad requerida para romper la duratividad de la enfermedad. Por eso, Esteban no comprende la interpretación protestante de la figura de Isaías, pero inexplicablemente se siente poseído por el profeta, un hecho más que se realiza por medio de un evento, gracias a una lógica concesiva: la interrelación entre ambos personajes es súbita y fugaz.

La detención del tiempo histórico, propia del evento que irrumpe en la duratividad, no se rige bajo una mentalidad mítica. La ideología de Esteban entrecruza ciertos valores andinos con una mentalidad moderna que incorpora elementos protestantes, pero que supone en realidad una superación de todas estas instancias; en este sentido es que se anuncia la posibilidad, a través de la suspensión, de un refulgir instantáneo pero certero: “Esaías –ha dicho, Hermano, como hereje, el Estebán-. Sapo Esaías; chicharras, [...] Esta hominidad va desaparecer, otro va nacer del garganta del Esaías. Vamos empujar cerros; [...] Este totoral namás va quedar para recuerdo del tiempo del sangre del Jesusa, del predicación de mi compadrito” (131)

La transformación radical no supone una vuelta al pasado; por el contrario, con Esteban y su pestaña brillante resistente a la muerte, se ejemplifica la alternativa destellante y rápida que abre paso a una dimensión aún no clara, no direccionada totalmente, pero que es una evidencia crucial de la modernidad propuesta en la novela, pues como explica Rowe: “[Esta novela] no está caracterizada por la fe en los símbolos



trascendentes, sino por la confianza en los símbolos parciales y temporalizantes, como la de Esteban de la Cruz en el carbón que escupe o de Moncada en la pestaña de Esteban [...]” (“No hay mensajero...”<sup>63</sup>). Asimismo, hacia el final de su importante artículo, el crítico menciona que:

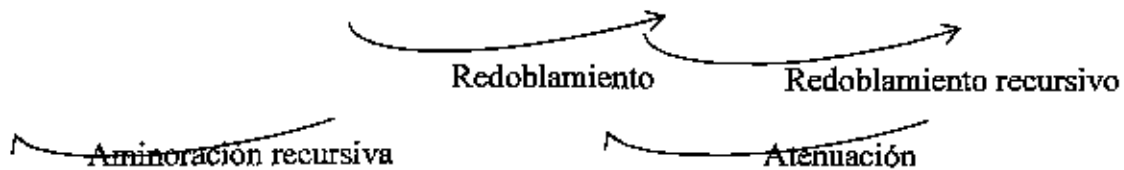
[...] pasar de un orden epocal a otro constituye una ruptura revolucionaria, y de ahí que una ‘modernidad andina’ implicaría eso y no meramente la ‘modernización’, el ‘progreso’. [...] [Además], al pasar de un periodo histórico a otro, el orden antiguo se destroza; su ley, sus mitos, sus órdenes narrativos, su Otro-trascendente (94)

Entonces, la lógica que opera en la posesión sufrida por Esteban se correlaciona con su resistencia a la muerte a través del esputo con restos de carbón; en otras palabras, la “salida concesiva” a través de lo expulsado, preámbulo para la purificación, se fundamenta en la suspensión-posesión que sufre el personaje.

Por otra parte, en el régimen de lo concesivo percibimos una graduación, variable según la extensión del tiempo. El capítulo mencionado plantea más posibilidades de concesión si pensamos en que más allá de la decadencia (surgimiento del “evento” y su paso hacia un “estado”), se presenta una ascendencia (paso de un “evento 1” a un “evento 2”, un momento paroxístico). De este modo, se hace entendible que el destello de lucha no sea buscado con la finalidad de una muerte fáctica, sino con la intención de conllevar dicha presencia concesiva hacia una instancia mayor. Así, se efectúa un “redoblamiento recursivo” del tiempo, que indica la entrada a una dimensión de incertidumbre, correspondiente a los momentos de la novela en los que no se sabe con certeza la finalidad de Esteban dentro de la estructura novelesca, ni el por qué de su contante esperanza por vivir. Para fines prácticos, organizamos los términos en un esquema:



Super-contrario	Sub-contrario	Sub-contrario	Super-contrario
Muerte (eternidad)	Retención (duratividad)	Expulsión (tos: suspensión)	Purificación (¿incertidumbre?)



El redoblamiento simple se presenta en el recorrido de una valencia nula hacia otra con cierta intensidad. En el caso de la “expulsión” se alude al tránsito de la duratividad hacia el estado de suspensión. Sin embargo, estas dos instancias corresponden a la dimensión de sub-contrarios, por cuanto a pesar de no ser términos graduales o ciertamente moderados, se encuentran en un punto intermedio respecto a los dos grandes extremos: la “muerte”, que corresponde a un tiempo eterno, marcado por la aminorcación recursiva de la intensidad, y la “purificación” que concierne al tiempo posterior a la suspensión del tiempo y de la realidad, solo sugerida como un anuncio utópico a través de la expulsión, pues Esteban no se salva finalmente de la muerte.

Respecto al tiempo de la “purificación”, aquí se produce un redoblamiento recursivo (pase de un sub-contrario a un super-contrario). Esta se manifiesta en el discurso como posibilidad futura, un anuncio de lo que podría ser, pero que siempre es anulado por la fuerza de la enfermedad y del tiempo de lo retenido, el cual marca el regreso al “estado”.



### 3.4.4. Un nuevo tiempo o esperanza para Esteban de la Cruz

Siguiendo con los aportes Zilberberg, el semiótico esquematiza la temporalidad a partir de tres criterios: volitivo (dirección), demarcativo (posición) y fórico (impulso). A través de un esquema, hacemos uso de dichos criterios para la organización del discurso novelesco, donde cada categoría representa un personaje o ideología de la novela:

dirección →	mira ↓	captación ↓
posición ↓		
Antes →	Pensamiento andino tradicional [nostalgia]	Esteban [recuerdo]
Después →	Cardozo y la religión protestante [espera]	Modernidad-Braschi [proyecto]

Resulta muy pertinente la ubicación de los personajes por las posibilidades de análisis que nos plantea. Por un lado, está la *nostalgia* producto de la mira concesiva sobre el “antes”. Lo más lógico es que la mira se proyecte sobre el después, de acuerdo con la lógica historicista del progreso que plantea al sujeto de la acción frente al después, o sea a lo que se avecina. De modo contraproducente, la mira apunta hacia el pasado, lo que genera una nostalgia como (re)acción (o vuelta al pasado); dicho sentimiento se representaría en el pensamiento andino tradicional, manifestado en ciertos momentos de la novela, sobre todo como una imagen que es desmitificada y subvertida, pese a que en los diálogos entre el zorro de arriba y el zorro de abajo, haya un fuerte componente mítico.



La *espera* es producto de una mira implicativa sobre el después, ya que el sujeto se proyecta a un tiempo en el que previsiblemente puede actuar según el criterio más lógico. En ese sentido, la *espera* se ve representada en la teología de Cardozo, sacerdote que busca cambiar el orden social a través de la revolución. En otras palabras, él construye un discurso que emparenta una figura revolucionaria como el Che con un discurso religioso. Por ello, busca adeptos para su doctrina y construye la idea de un futuro mejor, sin hacer ninguna revisión sobre el pasado de los otros personajes. Indirectamente anula la subjetividad andina.

Dentro de la lógica novelística se percibe la inconsistencia del discurso de Cardozo, puesto que la mayoría de habitantes no creen en él ni en su prédica. La alusión al Che supone una manipulación del discurso para hacer explícito un proyecto que se revela como mito en sí mismo. Cardozo apela al cuadro con la fotografía del Che como un objeto fetiche que legitima sus intenciones, pero el sacerdote no reconoce la problemática personal que afecta a los diferentes personajes chimbotanos.

Por otro lado, el *recuerdo* se presenta a través de la captación del tiempo anterior, que se da bajo una lógica implicativa, porque es el recuerdo en sí el que capta al sujeto para privarlo de sus cualidades y transformarlo. Esta característica se articula con la serie de categorías determinadas para el caso de Esteban de la Cruz.

A pesar de tratarse de un evento producto de la captación, hay cierta espera por parte del sujeto, de acuerdo con el modelo mítico que sirve de base. Cabe recordar que la esfera sagrada es algo que hace padecer al sujeto, pero este aguarda hasta cierto punto la presencia de lo sagrado; sin embargo, la lógica del *recuerdo* supone un exceso del cual carece el mito. Aquí radica la oposición con la nostalgia, la cual plantea un simple deseo del “antes”. En oposición, el *recuerdo* invade al sujeto como parte de un tiempo pasado que no emerge voluntariamente ni debido a fuerzas míticas que validan cierto



orden. En vez de eso, el *recuerdo* se presenta como un hecho plenamente actualizado, de modo involuntario. Si bien Esteban conoce el “método” para curarse, la tos purificadora que anuncia su salvación solo se presenta en momentos imprevistos. La misma lógica ocurre cuando parece ser poseído por el profeta Isaías, o cuando su pestaña brilla como señal de resistencia a la muerte (su cuerpo puede contener a la muerte, dice la propia novela). Todo sucede debido a la evocación del *recuerdo*, pero en esta situación se resalta la instantaneidad y la transformación radical hacia otra instancia, donde el propio mito debe ser sacrificado, como una fase necesaria para la instauración de un nuevo orden (“No hay mensajero...” 76).

Por lo tanto, es evidente que a pesar del dominio de una lógica implicativa en el caso del *recuerdo*, la temporalidad mítica pasa por una muerte. Se trata de una situación muy diferente al *proyecto*. Este supone una captación concesiva del “después”, el cual es el caso paradigmático de la Modernidad —como proyecto en sí—. Inesperadamente, sin que los sujetos actúen de forma autónoma, el modelo económico capitalista los capta para orientarlos hacia un después (futuro), con lo cual se opera una lógica donde los individuos son sujetos del padecer, pasivos dentro de la lógica del progreso, en vista de que solo están allí para dar su fuerza de trabajo y producir más capital que beneficia exclusivamente a otros (los funcionarios y los hombres del capital, concretamente). Entonces, vemos que el proyecto de la Modernidad se presenta como un gran discurso o entidad que engloba a los sujetos bajo una mentalidad unidireccional: el futuro o el presente, que también es parte del futuro. Se trata del gran Otro que domina y restringe los modos de interacción bajo el concepto de la historia oficial. El personaje paradigmático de dicho “proyecto” es Braschi: él encarna el capital como fuerza omnipresente que controla el régimen económico en Chimbote y que es indiferente al accionar de cada personaje, específicamente de los pescadores.



### 3.4.5. Lo profano sacralizado y lo sagrado profanado

Un punto importante respecto a la situación del mito en la historia personal de Esteban de la Cruz, es el rol de la espacialidad. Respecto a esta categoría, Zilberberg se guía de esta sub-dimensión para su distinción entre lo sagrado y lo profano. En la visión más dualista, las dos presencias se presentan como opuestas, con lo cual se establecen asociaciones que involucran también a la temporalidad, según los propios esquemas de Zilberberg:

DENTRO : SANTUARIO :: FUERA : SEPARACIÓN (espacialidad)

Según lo expuesto, lo “dentro” se corresponde con lo sagrado y lo selectivo, mientras que lo “fuera” se asocia con lo separado, lo disgregado. En este aspecto, lo que ocurre con Esteban tiene una variación fundamental. Si bien lo dentro corresponde a una dimensión sagrada, esta presencia supone una situación particular que podríamos denominar “lo profano sacralizado”, correspondiente al concepto de la Ilustración como mito inconsistente, según Adorno y Horkheimer:

[...] la Ilustración recae en la mitología, de la que nunca supo escapar. Pues la mitología había reproducido en sus figuras la esencia de lo existente: ciclo, destino, dominio del mundo, como la verdad, y con ello había renunciado a la esperanza. En la pregnancia de la imagen mítica, como en la claridad de la fórmula científica, se halla confirmada la *eternidad* de lo existente [...] (Adorno y Horkheimer 80, cursivas nuestras)

No cabe duda de que el terreno de lo profano se sacraliza según la dialéctica de la Ilustración, en un proceso que demuestra la inoperancia de una lógica totalitaria. Por ello, lo retenido se presenta en este ámbito, en el espacio de lo dentro o interior, ya que es la cualidad de una enfermedad producida en un ambiente cerrado (la mina), un mal que hace efecto en el cuerpo hasta inundarlo de muerte, y que condensa la infección a través de la retención en los terrenos más interiores (imagen metafórica de los pulmones). La presencia de lo retenido, entonces, es una representación de la



inoperancia del modelo ilustrado de Modernidad, o al menos en su sentido tradicional, por cuanto dicha expresión (lo dentro) revela un contenido profano que ha sido sacralizado (santuario), y que por ende se encierra en sí mismo.

Por otro lado, en el caso de lo “fuera” se prioriza el terreno de lo separado, correspondiente a “lo sagrado profanado”. Esta idea supone una concepción de lo sagrado que se profana de acuerdo con un espacio externo, es decir, no es un simple terreno profano, sino que parte de una dimensión sagrada para profanarse a través del sacrificio del mito, elemento necesario para la radicalización de la historia y el paso a un nuevo orden. Aquí interviene, entonces, la separación como posibilidad de superación de lo privativo, pues en el terreno de lo separativo, las mezclas abren paso a nuevos fenómenos. Así, el régimen de lo expulsado se rige en un espacio “fuera” (fuera del cuerpo) para producir la purificación anhelada. A diferencia de lo retenido, de la adquisición de la enfermedad en la mina, lo expulsado tiene posibilidad de efectucción en el terreno amplio de Chimbote, en el espacio incierto donde se ubican los diversos barrios de los migrantes. Esta situación corresponde al ámbito de lo externo, lo exterior al cuerpo como paso necesario para la transformación del orden imperante. En el acto de expulsión del esputo está la posibilidad de la disolución final de la infección, del paso de lo “dentro” hacia lo “fuera”, hacia la salvación anhelada. El cuerpo deja de ser un espacio cerrado rodeado por el mal, y pasa a ser un espacio abierto, marcado por la “liberación” de los pulmones, que conlleva a la vida más allá del régimen mítico, en busca de una adaptación al universo urbano de un modo totalmente radical. Por lo tanto, la esperanza de Esteban yace en su gran capacidad como sujeto migrante, un ser que



capitalista. De acuerdo con lo explicado, tendríamos una rearticulación del esquema planteado inicialmente.

DENTRO : PROFANO SACRALIZADO:: FUERA : SAGRADO PROFANADO

De igual modo, es necesario aclarar la relación de la espacialidad con la temporalidad. En el caso de esta última, según lo explicado anteriormente, se plantea una distinción:

DESPUÉS: “ETERNIZACIÓN” :: ANTES: ORIGEN (temporalidad)

Se presenta el “después” a través de la “eternización” (correspondiente a lo “profano sacralizado”). Aquí es interesante recordar una frase de nuestra referencia a Adorno y Horkheimer sobre el mito de la Ilustración: “la eternidad de lo existente”. En este sentido, la “eternización” se presenta en la temporalidad moderna, y en el tiempo de lo retenido, que supone una lentitud y atonía. He ahí la necesidad de la irrupción proveniente del orden de la detención-suspensión, con el paso hacia lo “expulsión” y la posible “purificación”. Por eso, en oposición, el “origen” pertenece al régimen de lo anterior (correspondiente a lo “sagrado profanado”), de lo imprevisible, de la atmósfera del recuerdo que irrumpe: la salvación de Esteban. Evidentemente, según lo sostenido hasta ahora, no estamos ante una vuelta al origen, sino ante la presencia del origen como imagen que suspende el tiempo histórico; en otras palabras, aludimos al tiempo de la “expulsión” como indicador de lo que irrumpe a través de la instantaneidad.

Asimismo, lo “sagrado profanado” se relacionaría con lo que Zilberberg alude



Variación externa de la espacialidad	destino de la variación	respuesta del sujeto	fórmula tensiva
↓	↓	↓	↓
cierre →	contracción	la localidad	aquí-mismo
abertura →	dilatación	la ubicuidad	por todas partes

La espacialidad cerrada apunta a la contracción, propia de la dimensión mítica, según Zilberberg. Siguiendo con lo postulado previamente, esta contracción se asocia con lo “dentro”, o sea con “lo profano sacralizado” que es la imagen develada de la Modernidad excluyente. Aquí, evidentemente, la respuesta del sujeto es la localidad, pues se define por un proyecto que lo sitúa indefectiblemente en un espacio limitado, marcado por lo retenido, como ocurre con la enfermedad que lo retiene y lo aleja del “acento de sentido” propio de la tonalización. Es sintomático que el recorrido de la enfermedad en el cuerpo esté marcado por la localidad: la destrucción de los pulmones, o sea la destrucción en el espacio del “aquí mismo”.

Por otro lado, la espacialidad abierta supone una dilatación que invoca la ubicuidad en el sujeto. Esta se relaciona con lo expulsado, gracias a la liberación que puede provocarse con la purificación de Esteban. Esta posibilidad surge en lo “sagrado profanado”, ya que implica la intención del continuo movimiento, producto de la migración. A diferencia de lo acontecido en la mina con la contracción de la enfermedad, y a su vez, con los síntomas que martirizan al sujeto (la contracción de la vida); en la expulsión y la disolución de la enfermedad se requiere de la dilatación de la vida-muerte (ambigüedad) como paso necesario para transformar la realidad. Ya no se cumple el régimen de lo retenido, que solo deja al sujeto la opción de la localidad; por el contrario, lo expulsado implica un espacio abierto, donde las mezclas puedan



producir beneficios a los migrantes y a las minorías en general. La migración es el camino abierto para que los personajes transformen su visión de mundo hacia una lógica distinta. En consecuencia, la posible curación es la viva imagen de los intentos por provocar el “sobrevénir” de esa alternativa. En este punto es interesante recordar lo que siente Esteban cuando tose: “Cuando en la hoja de periódico fueron lajados muchos escupitajos, los ijares de Esteban se habían *hundido* como los de los perros próximos a morir de hambre, pero se soplaban bruscamente, se *hinchaban* y volvían a *pegarse* hasta lo más dentro de las costillas y huesos de la cadera” (*Obras Completas* V 111, cursivas nuestras).

La hinchazón del cuerpo se asocia con la dilatación del espacio como parte de la lógica operante. Aquí reside la posibilidad de purificación para Esteban, por cuanto supone la presencia de un cuerpo que tiende a abrirse, a hincharse hasta el punto de abarcar múltiples espacios; y con ello, destruir el régimen de localidad que domina en Chimbote, según el cual la disposición geográfica de la ciudad predetermina la disposición social a través de jerarquías muy marcadas. Al respecto, es paradigmático el caso de Moncada, sujeto también marcado por el “sobrevénir”, quien en sus momentos de “iluminación” transita por distintos espacios sin respetar jerarquías u órdenes establecidos. En el caso de Esteban, luego de los momentos destellantes concesivos, la implicación retorna en “estado” con la contracción del cuerpo, producto de la enfermedad.

Estas últimas líneas demuestran que el cuerpo de Esteban deja de ser una entidad meramente orgánica, y se vuelve una imagen singular del Chimbote contaminado. Las nociones de lo retenido y de lo expulsado ya no aluden solamente a lo que acontece en el propio malestar de Esteban, sino que se correlacionan con la situación de la ciudad, con la distribución del orden socio-económico, de tal modo que Esteban se vuelve una



alegoría, a través de las diferentes capas socio-culturales que se condensan en su figura, marcada totalmente por la muerte (característico de la condición alegórica<sup>49</sup>). Su relación con el espacio y tiempo personales aluden de modo contundente a la geografía y a la temporalidad acelerada de la Modernidad en las fábricas industriales. Por eso, ya no estamos solo ante un sujeto concreto que simboliza la situación estable de una identidad, sino ante una figura que encarna el deterioro y los cuestionamientos a los símbolos andinos a través de su propio cuerpo (lirio negro, mariposa amarilla, carbón). Pero sobre todo, se trata del reconocimiento de todo aquello que ha marcado su vida tras los incesantes movimientos migratorios, como imágenes del pasado condensadas en su propio cuerpo, en el carbón que es anuncio de muerte y vida, capaz de augurarle una posible “purificación” ideológica.

Finalmente, el caso de Esteban es una imagen de la propia agonía y condena de los personajes explotados y dominados por el régimen capitalista, como si todos se ubicasen en “lo retenido” (la inmovilidad del sistema opresor en las fábricas) a través del carbón que les deja la marca de la mercancía y la anulación de su subjetividad. En oposición, está la posibilidad de purificación a través de lo “expulsado”, así como el baile transformador y fugaz de Don Diego, en donde todos pueden “curarse” de la infección que produce la explotación capitalista, y son capaces de encaminarse hacia la purificación transformadora, la cual requiere del sacrificio del mito y el paso a un nuevo orden, que se anuncia someramente en lo imaginario, pero que no se plasma simbólicamente en la novela.

<sup>49</sup> Una vez más, volver al punto 3.3.1.2. El *huayronqo* alegórico, donde se fundamenta la idea de la alegoría en oposición al símbolo, a partir de la importancia de la muerte como elemento característico.



## CONCLUSIONES

1) Establecemos ocho tipos de lecturas críticas que han definido las interpretaciones y los aportes de *EZAEZA*: a) Crítica exclusivamente estético-literaria (Westphalen, Mora, Castro Klarén, Barker y Cortez); b) Crítica antropológica-culturalista (Cornejo Polar, Lienhard, Barrenechea, Melis, Vokral, Zubizarreta, Columbus, Noriega, Montoya, Portugal y León); c) Análisis retórico y semiótico (Rowe, Escobar, Boschi y de Llano); d) Crítica biográfica y autobiográfica (Vargas Llosa, Forgues, Gómez, Oviedo, de Llano, Chirinos y Fernández); e) Crítica ético-política (Westphalen, Rowe, Columbus, Cornejo Polar, Cánovas, Bernal y Rivera); f) Crítica sobre el cristianismo (Rouillón); g) Crítica sobre la subjetividad y/o el afecto (Castro Klarén y Jon Beasley-Murray); y h) Crítica sobre la sexualidad y el género (Denegri y Silva-Santisteban).

2) Los primeros trabajos sobre *EZAEZA* fueron bastante negativos respecto a su valoración (Mora, Castro Klarén), debido a la complejidad que supone la novela. Posteriormente, hubo una época de extraordinario interés por parte de los críticos, gracias a los estudios de Lienhard; sin embargo, esto generó a la vez una posición centralizada en el nivel cultural. Tras el paso de las décadas, pocos trabajos profundizan en el nivel ético y político. Parece que determinadas posturas académicas e ideológicas buscan continuar con la gran cantidad de análisis repetitivos y poco innovadores respecto a *EZAEZA*; evidentemente, en estos se evade el alto nivel político que posee la obra.

3) La escritura de *EZAEZA*, sobre todo de los Diarios, está cargada de muerte porque se trata de una poética de la muerte, manifestada en diversos aspectos. No obstante, esto no anula la presencia de impulsos de vitalidad, como la idea de “reciprocidad andina” que se presenta entre Arguedas y los indígenas a través de una *demanda de amor*, más allá del intercambio económico, como bien lo plantea Fernando Rivera. Asimismo, habría una “reciprocidad poética” (categoría figurativa) entre Arguedas y escritores como Juan Rulfo, debido al reconocimiento que este le propicia, no por cuestiones formales y diplomáticas, sino por un vínculo personal y afectivo (*demanda de reconocimiento social*, en un nivel netamente humano).

4) En el Primer Diario hay dos imágenes fundamentales sobre la muerte: el insecto *huayronqo* que se empolva de amarillo en la flor *ayaq zapatillan*, y el encuentro sexual entre el joven narrador y Fidela. Ambas imágenes poseen dinámicas diferentes porque en el primero hay una atracción incontrolable por parte del insecto (erotización de la muerte), mientras que en el segundo, el muchacho es ultrajado por Fidela, en un encuentro donde la muerte es totalmente atormentadora.

5) En el capítulo I de la novela se muestra, a partir del discurso de Chaucato, la “exposición” del universo chimbotano, por medio de las relaciones sociales y económicas entre los pescadores (sector obrero) y los líderes capitalistas. En ambos, la economía guarda una estrecha relación con el tipo de sexualidad ejercida, lo que establece que la potencia económica sexual de los primeros esté determinada por aspectos “moderados” o “moderadamente excesivos”; mientras que los segundos se rigen por “excesos” contundentes. Para ello, se toma como parangones a Chaucato (alta



virilidad) y Braschi (mezcla aberrante de homosexualidad y heterosexualidad), respectivamente.

6) En el primer capítulo, el baile inicial de Maxwell con la prostituta llamada la China es una fuente de atracción para la mayoría de asistentes del lenocinio; y a través de la narración, la rapidez de la danza se asocia con la armonía musical de las cascadas andinas (imagen de la naturaleza). Sin embargo, en el segundo baile del extranjero, los movimientos de su pareja (la prostituta gorda concebida como una “diosa hipopótamo”) generan un ambiente de silencio —relacionado con una falta o pausa— que supone una ausencia de vitalidad y bienestar, a causa de la contaminación sexual y económica de la ciudad. Entonces, se trata de dos presencias sobrecogedoras determinantes, la primera positiva, y la otra negativa.

7) En el capítulo II de la obra, las irrupciones del loco Moncada en distintos mercados donde predica sus discursos, indican la lógica “concesiva” de sus acciones, ya que él se presenta como un “evento”, de modo imprevisto. Así, a través de sus performances y denuncias singulares, el Loco muestra una “confrontación” con el régimen capitalista y con los líderes que gobiernan la ciudad. Moncada, haciendo uso de un lenguaje escatológico y subversivo, se asume como parte de la contaminación y los basurales, sin negar la existencia de una dimensión de pureza, producto del acto de resistencia. Esta combinación peculiar y ambigua hace posible su voz de denuncia, y la manifestación de una religiosidad más intensa que la de los propios curas extranjeros protestantes.

8) En el segundo capítulo, la música y el canto de la guitarra de Antolín Crispín transforma al mafioso Tinoco, despertando en él valores y sentimientos ciertamente

nobles, ausentes en su labor habitual dentro del grupo de Braschi. De igual modo, dicha música, producto del poder fulgurante de la guitarra, establece una armonía entre los heterogéneos escenarios de la ciudad, debido a su fuerte ligazón con elementos y símbolos andinos. Estos son asumidos como una totalidad que armoniza el presente, similar a la naturaleza benefactora y liberadora mencionada en los Diarios.

9) En el capítulo III de la novela, se presentan símbolos andinos como la *lloqlla*, el *huayronqo*, el *yawar mayu*, etc., que son transformados y reconfigurados de acuerdo a la lógica socio-económica de la ciudad. Ya no conservan sus conceptos trascendentes y armoniosos, sino que muchas veces son asumidos como elementos que deben pasar por la muerte (sacrificio) para rearticular la situación del presente, como lo señala también Rowe. El caso emblemático es el del *huayronqo*, insecto que tiene su símil en el bicho que se golpea “a muerte” contra el vidrio de la lámpara en el despacho de don Ángel; con lo que se genera otra vez un erotismo hacia la muerte.

10) En el tercer capítulo, comprobamos que la imagen ambigua del humo rosado de la Fundición se debe a su condición “excesiva”, caracterizada por un exceso desbordante, que supera la lógica convencional e incluso la de las fábricas de harina de pescado. Por un lado, su asociación con la figura del Amaru en el Primer Diario permite reconocer en dicho humo un poder fertilizador y transformador (cualidad positiva). Por otro lado, es indudable que ante la extrañeza y temor que genera en la mayoría de personajes, el humo rosado se presenta como algo incontrolable e impredecible, por lo cual también podría encarnar la imagen del propio sistema capitalista que gobierna en Chimbote, a través de una retroalimentación de excesos sexuales y económicos (cualidad negativa).



11) En el capítulo III, se da una primera aproximación a la lógica de la máquina trituradora de pescado, a través de los “gusanos de acero”, los cuales convierten el brillo de la vida natural de las anchovetas en “otro brillo”, por medio de un trabajo mecánico intenso; en consecuencia, el resultado final es la materia prima industrial (lo que posteriormente será la harina de pescado). Dicha transformación supone, evidentemente, la muerte de la vida natural y de la dimensión sagrada a la cual se asocia el mar. Así, se confirma el paso por la muerte de los valores andinos tradicionales, ya que la lógica de la máquina opera de un modo diferente e insólito.

12) En el tercer capítulo, se produce el encuentro entre la danza de don Diego y los movimientos funcionales de las ocho máquinas centrífugas. Debido a la singularidad del encuentro, don Diego es “detenido” al percibir el accionar de las máquinas, y a continuación empieza a mover su cuerpo como si estuviera bailando, pero a la vez como si adoptara los movimientos de la propia máquina. Por eso, en el instante fugaz de la escena descrita, la máquina se desvincula del control capitalista y a través del baile y don Diego, se suscita una “purificación” del simbolismo andino, del personaje referido, de la técnica industrial, y sobre todo, de los obreros que operan la maquinaria, quienes sienten cómo la “alegría musical” que despierta la escena los hace “transparentes”.

13) En el capítulo IV de la obra, la enfermedad de Esteban de la Cruz permite establecer un análisis semiótico tensivo de dos instancias determinantes: el ámbito de lo “retenido” y el de lo “expulsado”. El primero se caracteriza por los síntomas y efectos de una enfermedad que paulatinamente estanca la salud del personaje, le impide movilizarse o trabajar como de costumbre, y sobre todo, lo conduce a la muerte de forma paulatina; el segundo corresponde a los momentos súbitos e impredecibles en los que Esteban arroja



esputo con restos de carbón, por cuanto si bien su mal se debe a la presencia de carbón en su cuerpo (aspecto negativo), él cree que si logra expulsar determinadas onzas, aún podrá salvarse. Es decir, su esperanza se condensa en la figura del carbón (aspecto positivo).

14) Para tener una imagen más completa del singular caso de Esteban de la Cruz, realizamos un análisis de la dimensión de temporalidad a partir de un esquema —según la semiótica tensiva de Zilberberg— que incluye a este y otros personajes de la novela, así como a determinados tipos de pensamiento o ideología. En el caso concreto de Esteban, se trata del dominio del *recuerdo* como mecanismo que permite el surgimiento del pasado a través de una experiencia que siempre se presenta de forma súbita; en cambio, la *nostalgia* corresponde al pensamiento andino tradicional, puesto que produce en la persona una tristeza que aspira a recobrar lo pasado como totalidad. Esto último no ocurre en el caso de Esteban, porque él subvierte el simbolismo mítico.

15) La peculiar situación de Esteban supone una reformulación de la habitual relación semiótico-cultural “dentro : santuario :: fuera : profanación”, en vista de que se produce una nueva transformación: “profano sacralizado” vs “sagrado profanado”. El primero correspondería a lo “dentro”, como la lógica de la enfermedad, caracterizada por la retención del mal en el cuerpo, específicamente en los pulmones. Estos condensan la imagen del capitalismo que rige en Chimbote, por cuanto este se caracteriza por la rigidez de los espacios. Por otro lado, el caso de lo “sagrado profanado” se relaciona con lo “fuera”, el terreno de las mezclas, de la liberación y quizá la “purificación” anhelada, pues remite a la expulsión de los restos de carbón (fuera del cuerpo).



16) Por todo lo mencionado previamente, nuestro análisis demuestra que en la novela se sostiene el paso hacia un nuevo orden, así como concretamente la posible cura de la enfermedad de Esteban. Este personaje deja de ser, por lo tanto, una simple entidad individual, y se convierte en una figura que representa a Chimbote, y que carga inherentemente a la muerte (personal y mítica andina); pues solo así podría presentarse la “purificación” del sujeto y de la ciudad.



## BIBLIOGRAFÍA

### PRIMARIA

ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971]. Ed. Crítica. Coord. Eve- Marie Fall. México: Colección Archivos, 1996.

—. “No soy un aculturado...”. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971]. Ed. Crítica. Coord. Eve- Marie Fall. México: Colección Archivos, 1996, 257-258.

—. “Dossier”. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971]. Ed. Crítica. Coord. Eve- Marie Fall. México: Colección Archivos, 1996, 369-443.

—. *Obras Completas*. 5 vols. Lima: Horizonte, 1983.

—. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. *Obras Completas II*. Lima: Horizonte, 1983, 193-198.

—. “Intervención de José María Arguedas”. *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima: Latinoamericana, 1969: 36-43.

ÁVILA, Francisco de. *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]*. Ed. bilingüe. Trad. José María Arguedas. Estudio introductorio Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda. Estudio bibliográfico Pierre Duviols. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2007, segunda edición.

### SECUNDARIA

BARKER, Jesse. “El espacio de la ciudad en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”. *Osa Mayor* 17, 2006: 31-42.

- BARRACLOUGH, Frances (translation). "Background Criticism". *The Fox from Up Above and the Fox from Down Below*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2000, 283-323.
- BARRENECHEA, Ana María. "Escritor, escritura y 'materia de las cosas' en los Zorros de Arguedas". *Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Ávila, 1978: 289-319.
- BEASLEY-MURRAY, John. "Arguedasmachine: Modernity and Affect in the Andes". *Iberoamericana*, VIII, 30, 2008: 113-128.
- BERNALES, Enrique. "¿Y cuándo haya la imprescindible urgencia de ganar plata?": Narrativas de la migración y la utopía en «los zorros» de Arguedas". *Intermezzo Tropical* V, 5, 2006: 38-45.
- BOSCHI, Liliana y Aymarà, de Llano. "El escritor y el hombre desde el narrador en *Los zorros...* de José María Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XI, 21-22, 2do semestre, 1985: 173-192.
- CÁNOVAS, Rodrigo. "Apuntes dislocados sobre los Zorros de José María Arguedas". *Revista Iberoamericana* LXVIII, 201 (Octubre-Diciembre 2002): 981-995.
- CASTRO KLARÉN, Sara. *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973.
- CHIRINOS, Eduardo. "La escritura como desenterramiento. En torno a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*" [2000]. Antonio Melis. *Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011, 247-264.
- COLUMBUS, Claudette. "Tricksters in the fishmeal Factory: Fragmentation in Arguedas' last novel". Ciro Sandoval y Boschetto-Sandoval. *José María Arguedas: Reconsiderations for Latin American Cultural Studies*. Athens: Ohio University, 1998, 167-184.
- . "Dos ejemplos del pensamiento andino no-lineal: los zorros de Arguedas y la *illa andina*". *Anthropológica* 15, 1997: 195-216.



CORNEJO POLAR, Antonio. "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXI N 42. 2do semestre, 1995: 101-109.

—. *Los universos narrativos de José María Arguedas* [1973]. Lima: Horizonte, 1997.

CORTEZ, Enrique. "Sobre el testimonio en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXVI, 72, 2do semestre, 2010: 331-340.

DE LLANO, Aymar. "El discurso autobiográfico: El 'borde' entre la escritura y la vida". *Itinerarios entre la ficción y la historia*. Buenos Aires: Grupo Latinoamericano, 1994: 27-51.

DENEGRI, Francesca y Rocío Silva-Santisteban "Lo que ansío es ser amado con pureza: sexo y horror en la obra de Arguedas". Carmen María Pinilla. *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: SUR, 2005, 307-324.

ESCOBAR, Alberto. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

FORGUES, Roland. *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico*. Lima: Horizonte, 1989.

GÓMEZ, "Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en «Los zorros» de Arguedas". *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Crítica. Coord. Eve- Marie Fall. México: Colección Archivos, 1996: 360-368.

LEÓN, Julio. "*El zorro de arriba y el zorro de abajo* y la nueva forma de novelar", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXVI, 72, 2do semestre, 2010: 317-329.

LIENHARD, Martín. "La andinización del vanguardismo urbano". *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Crítica. Coord. Eve- Marie Fall. México: Colección Archivos, 1996.

—. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* [1981]. Lima: Horizonte, 1990.



- , “La última novela de Arguedas: imagen de un lector futuro”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* VI, 12, 2do semestre, 1980: 177-196.
- , “Tradición oral y novela: los ‘zorros’ en la última novela de José María Arguedas”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* III, 6, 2do semestre, 1977: 81-92.
- LINDSTROM, Naomi. “El zorro de arriba y el zorro de abajo: una marginación al nivel del discurso”. *Revista Iberoamericana* XLIX, 122 (enero-marzo 1983): 211-218.
- MELIS, Antonio. *Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011.
- MONTOYA, Gustavo. “Las marcas del Zorro: tipos reales, saberes, religión, ideología y violencia en el ‘Zorro de arriba y el zorro de abajo’”. *Socialismo y participación* 92 (abril 2002): 129-147.
- MORA, Tulio. “Supuestos alrededor de los ‘Zorros’ de Arguedas”. *Textual* 1 (1971): 54-55.
- NORIEGA, Julio. “La utopía de una mito-literatura en el Perú”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXV, 50, 2do semestre, 1999: 247-259.
- OVIEDO, José Miguel. “José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Crítica. Coord. Eve-Marie Fall. México: Colección Archivos, 1990”. *Revista Iberoamericana* LIX, 164-165 (julio-diciembre 1993): 825-831.
- PORTUGAL, José Alberto. *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2007.
- RIVERA, Fernando. *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- ROWE, William. “El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura” [2005]. Antonio Melis. *Poética de un demonio feliz*, 2011, 303-317.



- . “‘No hay mensajero de nada’: la modernidad andina según los *Zorros* de Arguedas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXXVI, 72, 2do semestre, 2010: 61-96.
- . *Ensayos arguedianos*. Lima: UNMSM-DESCO, 1996.
- . “Deseo, escritura y fuerzas productivas”. Ed. Crítica. Coord. Eve- Marie Fall. México: Colección Archivos, 1996, 333-340.
- . *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Cuadernos del Instituto Nacional de Cultura, 1979.

VARGAS LLOSA, Mario. “Literatura y suicidio: el caso de Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”. *Revista Iberoamericana* XLVI, 110-111 (enero-junio 1980): 3-28.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo. “La última novela de Arguedas”. *Amaru* 11 (diciembre de 1969): 27-30.

ZUBIZARRETA, Armando. “José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Crítica. Coord. Eve- Marie Fall. México: Colección Archivos, 1990”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XX, 39 (1er semestre 1994): 322-324.

## COMPLEMENTARIA

ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 1998.

ALBERTI, Giorgio y Enrique MAYER. *Reciprocidad e intercambio en los andes peruanos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1974.

AVELAR, Idelber. “Duelo y literatura”. Curso impartido en la UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, México. 20, 21 y 22 de noviembre de 2012, 21:00 h, <<http://dueloyliteratura.podomatic.com>>



- BADIOU, Alain. *El ser y el acontecimiento* [1988]. Buenos Aires: Manantial, 2003.
- BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1987]. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Trad. Alicia Entel. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echevarría. México: Ítaca, 2008.
- . *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Trad., intr., notas e índices de Pablo Oyarzún. Santiago: Ed. LOM, 2009, segunda edición.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* [1993]. Lima, Berkeley: CELACP-Latinoamericana Editores, 2003.
- . *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.
- ECHEVARRÍA, Bolívar. "Benjamin, la condición judía y la política". *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Ítaca, 2008.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2000.
- FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG. *Tensión y significación*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2004.
- GODELIER, Maurice. "Mito e historia: reflexiones sobre los fundamentos del pensamiento salvaje". *Economía, fetichismo y religión*. México: Siglo XXI editores, 1976, 366-391.
- HIBBETT, Alexandra. "Bailar la máquina: historia e imagen dialéctica en el capítulo 3 de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". Ponencia presentada en el Congreso Internacional "Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales". Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. 23 de junio de 2011.



- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje* [1962]. México: 1964.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. "La carne de las piedras: Análisis de un fragmento de *Los ríos profundos*". *Hueso Húmero* 40 (febrero 2002): 47-59.
- MURRA, John. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro. *La pareja y el mito. Estudio sobre las concepciones de la persona y de la pareja en los Andes*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- . *Huarochirí, 400 años después*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1980.
- . "Los zorros devoradores". *Revista de la Universidad Católica* 2 (diciembre 1977): 85-93.
- . *De Adaneva a Inkarrí*. Lima: Retablo de Papel, 1973.
- OYARZÚN, Pablo. "Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad. A manera de introducción". *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Ed. LOM, 2009, segunda edición, 5-44.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina* [1982]. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- REYES MATE, Manuel. *Medianoche en la historia. Comentarios a la tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta, 2006.
- ROWE, William. "'La muerte le hace oír todo': sacrificio y representación en 'La agonía de Rasu Ñiti'". Ponencia presentada en el Congreso Internacional "Los universos literarios de José María Arguedas". Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. 8 de julio de 2011.
- . "Mito, sacrificio y fuerzas productivas: dialéctica peruana de la Ilustración". Ponencia presentada en el Congreso Internacional "Arguedas: La dinámica de los

encuentros culturales”. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. 24 de junio de 2011.

- . “Sobre la heterogeneidad de la letras en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura / oralidad”. James Higgins (comp.). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima: CELACP, 2005, 223-252.

ZILBERBERG, Claude. *Semiótica tensiva*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2006.

