



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

---

Jöerger, G. (1976). El zorro de arriba y el zorro de abajo: *reflejo artístico de la realidad* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller 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:**

El zorro de arriba y el zorro de abajo: reflejo artístico de la realidad

**Autor:**

Gisela Jöerger Wierauch

**Año:**

1976

**Lugar de  
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de  
tesis:**

Bachillerato

**Palabras  
claves:**

José María Arguedas, novela peruana del siglo XX, literatura indigenista, reflejo artístico de la realidad

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

Jöerger, G. (1976). El zorro de arriba y el zorro de abajo: *reflejo artístico de la realidad* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## Resumen

El trabajo analiza el reflejo artístico de la realidad que opera la novela "*El zorro de arriba y el zorro de abajo*" del escritor y antropólogo peruano José María Arguedas. En vista de que un autor literario es capaz de representar una parcela del universo dentro de su creación, Arguedas configura una mirada hacia la interacción socio-cultural entre la Costa y la Sierra. En virtud de ello, se contemplan las referencias al contexto histórico-social desde el cual se redactó "*El zorro de arriba y el zorro de abajo*", a través de una lectura crítica de su texto.

*Palabras Clave:* José María Arguedas, novela peruana del siglo XX, literatura indigenista, reflejo artístico de la realidad.

0043



NO SE PRESTA  
A DOMICILIO



NO SE PRESTA  
A DOMICILIO

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

PROGRAMA ACADÉMICO DE LITERATURAS HISPANICAS



**"EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO"**

**REFLEJO ARTISTICO DE LA REALIDAD**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO  
DE BACHILLER EN LETRAS**

**PRESENTADA POR**

**GISELA JÖRGER WEIRAUCH**

048

Lima - Perú

1976



215



048  
LT



I N D I C E

Pág.

INTRODUCCION ..... I

PRIMERA PARTE

"EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO", REFLEJO ARTISTICO DE LA REALIDAD EN SU DINAMICA

1. LA PRODUCCION ARTISTICA DE ARGUEDAS COMO UNIDAD EN DE  
SARROLLO DIALECTICO ..... 7

"El Zorro", instrumento infinito, 7. Lo singular y lo universal; la palabra precisa que se desarrolla, 8. El trabajo artístico de Arguedas como conjunto, 11. La concepción materialista dialéctica, 12.

2. LO INDIVIDUAL Y LO SOCIAL, DIARIOS Y CAPITULOS ..... 14

Los diarios, reproducción de lucha consciente para lograr la unidad entre el pensamiento y el sentimiento, 14. Los capítulos, "Hervores", 16.

3. LOS ZORROS, UNIDAD MULTIDIMENSIONAL ..... 17

Pregunta de animales y hombre, 17. Los zorros, síntesis de hombre animal, introducen el tema el "forasterismo", 18. Identidad y diferencia en dos mundos, 19. Una Etapa inferior del conocimiento, mito; una etapa superior en el proceso total de conocimiento, novela, 20. Los zorros, voz del pueblo y vínculo, 23. Actividad de Huatyacuri y Arguedas; naturaleza de palabra y canto, 24. El hombre y el hombre "civilizado" en el proceso histórico, 25.

4. MUROS Y VINCULOS EN LA SOCIEDAD DIVIDIDA EN CIASES ... 28

Primer cerco, inicio de la historia de las luchas de clases, 28. El autor, vínculo entre dos mundos, 28. Viejos y nuevos muros; nuevos y viejos vínculos, 30. "El Zorro", espejo de la pugna de la "mezcolanza" en

el país más diverso, 31. Diarios y capítulos como avance y retroceso para saltar mejor, 32. Muerte temida y muerte deseada, 33. El recuerdo como arma de lucha contra la "muerte" para establecer el vínculo, 35. La expresión "roto vínculo" y el derrumbamiento de muros mediante la lucha irreconciliable, 37.

- 5. PRIMER DIARIO, LOS ZORROS, PUENTE Y RAICES:
  - LAS ETAPAS DE CONOCIMIENTO ..... 39
  - Equivalencia entre partida, llegada a raíces y etapas de conocimiento, 39. Repetición de una "escena", 40. El recuerdo como arma de lucha; representación del "veneno" en una serie de imágenes; causa del "veneno", 40. "El forasterismo", miedo y confianza, producto del poder económico, 44.
- 6. EL MOVIMIENTO DINAMICO EN EL TITULO ..... 45
  - Los zorros, unidad y multiplicidad; abajo y arriba, unidad de contrarios, 45. Inmortalidad de los zorros, inmortalidad del pueblo, 46.

SEGUNDA PARTE

FORASTEROS Y EXTRANJEROS

- 1. EL TERMINO "FORASTERO" Y EL TERMINO "EXTRANJERO" ..... 49
  - "Forastero", movimiento interno; "extranjero", movimiento mecánico, 49. El hombre "extranjero", círculo y clase dominante; el hombre "forastero", solitario, gregario, parte del pueblo, 50.
- 2. BREVE MIRADA RETROSPECTIVA AL DESARROLLO HISTORICO DE EUROPA Y EL PERU ..... 51
  - Aparición de la propiedad privada en Europa, comienzo de la división en clases, 51. La propiedad colectiva en el Perú, 52. Corte en el desarrollo histórico autónomo del Perú, 53. Inicio de una larga historia de explotación, 53. La doble dependencia del explotador, 55.

3. MEZCOIANZA DEL MORIR. Y DEL AMANECER: LA SOCIEDAD PERUANA EN CHIMBOTE .....	56
Efervescencia entre dos "naciones", 56. "Morir" y "amanecer", proceso social, 57. Visión general de la contradicción antagónica en el proceso social,58	
4. VIDA Y MUERTE .....	60
La contradicción dialéctica Vida Muerte, expresión de la contradicción principal Trabajo Capital, 60. Dos representaciones para el pueblo "víctima"; insectos, lloqlla, 61. La oligarquía financiera y su "veneno", 64. Pestilencia y despatriación, los invasores "peruanos", 65. Indígenas de hacienda, indígenas de comunidad, 67. La muerte, procedente de los extranjeros, es transformada en vida, 69. El "amanecer", 70.	
5. LUZ Y OSCURIDAD .....	71
Luz es a vida lo que oscuridad es a muerte, 71. La realidad vista por el grueso lente de don Angel,72 . Don Angel no tiene remedio, 72.	

TERCERA PARTE

LA MAQUINA CIBERNETICA SOCIAL, LOS DIFERENTES ASPECTOS Y FORMAS DE LUCHA DEL PUEBLO Y LA ASCENSION A LA CUMBRE

1. LA LITERATURA DE ARGUEDAS, VINCULO CON EL PUEBLO .....	75
"El Zorro", cuadro vivo de la lucha inmortal del pueblo, 75 . Los capítulos, espejo de las contradicciones profundas en un país profundo, 76.	
2. OPOSICION ENTRE LA MAQUINA CIBERNETICA SOCIAL Y LOS DIFERENTES LUCHADORES .....	77
Círculo extranjero y diferentes formas de lucha, 77. Lucha individual, 77. Lucha colectiva, organizada,	

78. El "enano rojo", centro de la lucha, 79. Braschi, cabeza de la máquina, 82. Engranajes y funcionamiento de la máquina, 83.

REALIZACION DE LUCHAS EN LOS ESCENARIOS TIPIICOS EN UN SISTEMA MERCANTIL.

3. PRIMER ESCENARIO; EL PROSTITIBULO .....	84
Las tres secciones del prostíbulo, 85. Compra y venta en el prostíbulo, 86. Dos mujeres "mafia"; tres mujeres del pueblo, 87. El baile de Maxwell y la mafia, 89. La contramafia y la "Avispa San Jorge", 90.	
4. SEGUNDO ESCENARIO: LA FABRICA .....	91
Re-escenificación de una competencia antigua; don Diego, hombre infinito inmortal; don Angel, piloto intermediario, 91. Escena en la galería: don Diego y ocho máquinas, un solo pulso, 94. La fusión de don Diego, representante de la cultura indígena, con la máquina, 95. Máquina y hombre son como la alegría y la fuerza del mar, 97.	
5. TERCER ESCENARIO: LA RESIDENCIA DEL PADRE CARDOZO .....	98
Disposición de la residencia, 98. La residencia, dos cuadros, tres hombres, 98. Bazalar, pieza <u>chi</u> ca de la máquina cibernética; su punto de vista, 100. Cardozo, hábil pieza grande, 102. La historia de Maxwell define las líneas, 104. La lucha zigzagante de don Cecilio, pato, 106. Historia de la pelea entre el pato y el gallo, 107. El mensajero, 109. Cardozo pinta un cuadro de la realidad norteamericana y uno de su mente luz-tiniebla, 110. El baile de don Diego y la salida de los tres hombres, 110.	
6. CUARTO ESCENARIO: EL CEMENTERIO .....	111
Disposición del cementerio: mausoleo, nichos, <u>oru</u>	

ces, 112. El traslado de cruces, 113. "Aprovechamiento" del traslado, 114.	
7. QUINTO ESCENARIO: EL MERCADO .....	116
La lucha de Moncada como personaje dramático que refleja la realidad en tres dimensiones, 116. Moncada como Hamlet pone la trampa al "ratón", 117. Primera Imagen: Moncada, torea <del>o</del> de la "peste", 119. Imagen de Transición, 120. Segunda Imagen: Moncada comulga al "revés", 121. Moncada, conciencia, es la salud, 125.	
8. SEXTO ESCENARIO: UNA CASA EN EL FANGO DE UNA BARRIADA..	125
Historia de Esteban de la Cruz, "cristiano reventado", Esteban, criatura agobiada, 126. Pregunta de Moncada por las causas del sepultamiento de los indios en la sierra, 127. Imagen de los hombres en la mina, 128. Esteban sin miedo, fuerza de candela, 131. Esteban luchador contra la muerte, ve la vida en perspectiva, 133.	
9. SETIMO ESCENARIO: LA MONTAÑA CRUZ DE HUESO .....	134
Escalada y llegada a la cumbre jamás alcanzada, 134.	
EPILOGO .....	140
APENDICE .....	147
CONCLUSIONES .....	158
BIBLIOGRAFIA .....	161

## INTRODUCCION

La lucha de Arguedas por la palabra precisa que comuniquen la materia de las cosas, llega en El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo hasta un grado tal de precisión que puede confundir justamente por ser precisa.

"El Zorro" es lo mismo y no es lo mismo que las novelas anteriores del autor. Si bien se encuentran allí desarrollados y profundizados los temas que aparecen ya en sus obras anteriores, "El Zorro" representa un salto cualitativo, con lo cual no queremos decir que se trata de la disolución del universo anterior del autor. Los autores no tienen lo que se llama universo, y, si lo tienen, "su" universo no es "su" universo. Si se quiere hablar de universo, éste sería un reflejo del mundo objetivo, del universo, o, más exactamente, una parte de éste; es decir, reflejo artístico de una sociedad compleja pero concreta y limitada.

"El Zorro" es un reflejo artístico de la realidad y representa su desarrollo a través de contradicciones. Es una obra materialista dialéctica y el modo, la manera o el método que seguimos es también materialista dialéctico. Se trata en el "El Zorro" de "otra cosa" como dice el mismo autor. En efecto, si bien hay el elemento mágico y poético, presente en sus obras anteriores; si bien encontramos como protagonistas a los indios y asistimos a su lucha, hay por primera vez y realmente una interacción, una acción mutua entre la Sierra y la Costa debida a las leyes que rigen el desarrollo histórico. Si en las obras anteriores no se planteaba explícitamente la lucha entre indios y blancos, entre sierra y costa como parte de la lucha de clases, "El Zorro" muestra claramente que se trata de la lucha de dos clases antagónicas en una sociedad sujeta a la dominación impe-

rialista y Arguedas adopta en la novela la posición proletaria y revolucionaria (1).

"El Zorro" muestra el desplazamiento de los indios, de los campesinos a la ciudad debido a la destrucción de las comunidades, la falta de trabajo y de "esperanza" en la sierra. En "El Zorro" vemos cómo fluyen, cómo se desplazan los hombres, como un río, a Chimbote en busca de trabajo.

El autor nos muestra en detalle las diferentes modalidades de la lucha del pueblo; hombres solos, unidos, hombres de la sierra y hombres de la costa, para enfrentar el hambre, la miseria, la desocupación, la explotación y la muerte. Ellos son los forasteros, "extranjeros" en su propio país, patria de los extranjeros venidos de fuera o nacidos en el Perú, y que forman un círculo, un muro, una máquina cibernética social de retroalimentación y perpetuación que produce borrachos, tontos y locos, y, cuyo mecanismo muestra artística y profundamente Arguedas.

Arguedas presenta las cuestiones sociales más candentes y más malditas; las contradicciones fundamentales y secundarias; los fenómenos económicos y los fenómenos políticos e ideológicos, en forma viva, multidimensional, dialéctica y artística, como sólo pueden hacerlo los genios del arte. En "El Zorro" tenemos que pasar de la vida del autor a la vida de la novela; y, de la muerte del novelista, a la vida, a la realidad social de la cual es producto. Su vida y su muerte son par


---

(1) Al respecto podemos ver aquí la discusión de Maxwell y Cecilio con Cardozo y mencionar brevemente las palabras de Caullama cuando dice, en una asamblea de pescadores: "Estoy con el uso de las palabras en nombre del trabajo frente al capital" (p. 123) o cuando dice a su paisano "Doble Jeta", agente enviado para amenazar: "El capital se va a rendir, con el tiempo, paisanito, pobrecito" (p. 223).

tes integrantes de la obra.

Si hay una obra que se resiste al tratamiento estructuralista, esa es El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo. En efecto, a diferencia de las obras construídas lógicamente, estáticamente, metafísicamente<sup>(1)</sup>, estructuralmente, y, que parecen haber sido escritas para confirmar la validez científica del método estructural, "El Zorro" es una obra dialéctica y materialista y la aproximación es dialéctica materialista o materialista dialéctica<sup>(2)</sup>.

- (1) Empleamos el término "metafísica" en oposición a "dialéctica"; metafísicamente debe entenderse como antidialécticamente o no dialécticamente. Escribe Engels: "Para el metafísico, las cosas y sus imágenes en el pensamiento, los conceptos, son objetos de investigación aislados, fijos, rígidos, enfocados uno tras otro, cada cual de por sí, como algo dado y perenne. Piensa sólo en antítesis sin mediatividad posible; para él, una de dos: "sí, sí; no, no; porque lo que va más allá de esto, de mal procede". Para él, una cosa existe o no existe; un objeto no puede ser al mismo tiempo lo que es y otro distinto. Lo positivo y lo negativo se excluyen en absoluto. La causa y el efecto revisten asimismo, a sus ojos, la forma de una rígida antítesis. A primera vista, este método discursivo nos parece extraordinariamente razonable, porque es el del llamado sentido común. Pero el mismo sentido común, personaje muy respetable de puertas adentro, entre las cuatro paredes de su casa, vive peripecias verdaderamente maravillosas en cuanto se aventura por los anchos campos de la investigación". (F. Engels, Del Socialismo Utópico al Socialismo Científico, Ed. Progreso, Moscú, p. 47).
- (2) El método dialéctico se aplica a la naturaleza, la sociedad y el pensamiento; esto no significa que el pensamiento metafísico no tenga una validez dentro de ciertos límites, dependiendo de la naturaleza del objeto, como señala Engels: "y el método metafísico de pensar, por muy justificado y hasta por necesario que sea en muchas zonas del pensamiento, más o menos extensas según la naturaleza del objeto de que se trate, tropieza siempre, tarde o temprano, con una barrera franquada la cual se torna en un método unilateral, limitado, abstracto, y se pierde en insolubles contradicciones, pues, absorbido por los objetos concretos, no alcanza a ver su concepción; preocupado con su existencia, no para mientes en su génesis ni en su caducidad; concentrado en su estatismo, no advierte su dinámica; obsesionado por los árboles no alcanza a ver el bosque." (F. Engels, Del Socialismo Utópico al Socialismo Científico; Ed. Progreso, Moscú, p. 47).
- Ahora bien, como "El Zorro" es una obra materialista dialéctica, la naturaleza del objeto hace, que con mayor razón, se justifique la aproximación, la concepción y el método materialista dialéctico.



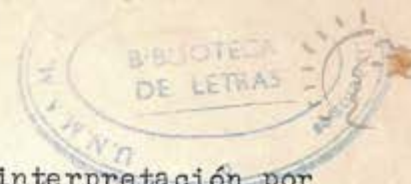
Los estructuralistas, pretendiendo ser científicos, preconizan una "lectura" inmanente del texto que ignore o excluya al autor y con lo cual esperan ~~alcanzar~~ la objetividad y escapar del subjetivismo. Ahora bien, "El Zorro" es justamente una novela en la cual el autor está no sólo presente con su ideología y su mundo interior como pasa en cualquier obra, sino excepcionalmente como parte integrante, esencial, indesligable de la novela, tanto en los diarios como en el epílogo.

Si nos atuviéramos al criterio estructuralista, deberíamos estudiar los diarios y el epílogo sin referencia al autor; sus intentos reales de suicidio y su muerte. Se debería tomar lo que dice sobre la inconclusión de la novela y sobre su muerte, como un recurso novelístico o de escritura <sup>(1)</sup>. Pero, si omitimos o ignoramos al autor y a la realidad de su vida y de su muerte, el análisis sería una ficción estéril, vacía y falsa.

Considerar "El Zorro" un reflejo artístico de la realidad exige, como es natural, una constante referencia a la sociedad de la cual es reflejo; un continuo salir del texto, del espejo a lo reflejado y de éste a aquél; una unidad dialéctica de lo "inmanente" y lo "trascendente", un tránsito y una interacción mutua entre ambos. No quiere decir que se abandone el texto para aplicar un esquema o hacer una interpretación o explicación sociológica o filosófica. No se trata de considerar metafísicamente que la comprensión sea lo inmanente al texto; y que la explicación apele a los factores exteriores, como dice Lucien Goldmann. Ni siquiera se trata de que un mismo análisis sea interpretativo o explicativo según el objeto al cual se relacio-

---

(1) Recurso al cual lejanamente recuerdan El Lobo Estepario de H. Hesse, y El Diario de un Loco de Lu Sin, en los cuales se trata efectivamente de un recurso literario.



ne<sup>(1)</sup>. No se puede separar la comprensión o interpretación por un lado, y por otro lado la explicación para luego tratar de nirlos ortopédicamente. La "comprensión" no es posible sin la "explicación", sin la referencia a los "factores exteriores", o sea sin referencia a la realidad. La explicación o interpretación es indesligable de la comprensión y viceversa.

Nuestro trabajo, dividido en tres partes, tratará pues, de analizar e interpretar la novela en su conjunto, como un reflejo artístico de la realidad, materialista dialéctico. La primera parte se ocupará principalmente de la obra de Arguedas en general; de la especificidad y significación de "El Zorro" como obra dialéctico materialista, reflejo artístico de la realidad que continúa, prolonga, desarrolla y supera dialécticamente sus obras anteriores. Se analizará en ella los diarios y la presencia de los zorros.

La segunda parte tratará uno de los temas principales de la obra, "lo forastero"; desarrollará la unidad de opuestos vida muerte y su variante luz y oscuridad, que reflejan la novela representativamente, y presentará una breve mirada retrospectiva del desarrollo histórico en Europa y en el Perú y la interinfluencia de ambas historias.

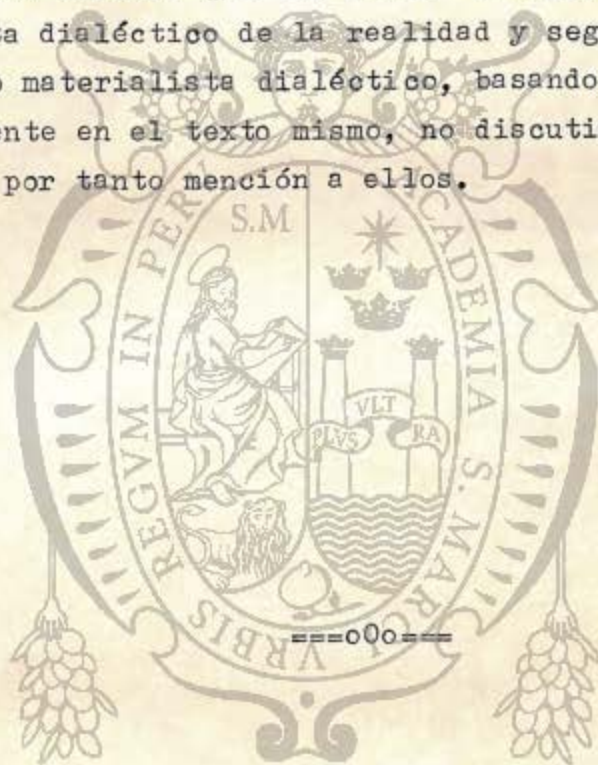
La tercera parte, presentará la descripción, el análisis y la interpretación de las diferentes escenas, en los diferentes escenarios de los capítulos, partes en las cuales se refleja especialmente lo universal y social, estrechamente vinculadas, sin embargo, con los diarios donde se refleja particular-

---

(1) Como en el caso del estructuralismo genético de Lucien Goldmann. cf. "Structuralisme génétique et création littéraire", en Sciences Humaines et Philosophie, Ed. Gonthier, Paris, 1966, pp. 157 - 158.

mente lo individual. Tratará de plasmar la lucha del pueblo contra el círculo de los extranjeros, explotadores, contra las tinieblas hostiles a su salud e integridad; lucha en que participa Arguedas activamente.

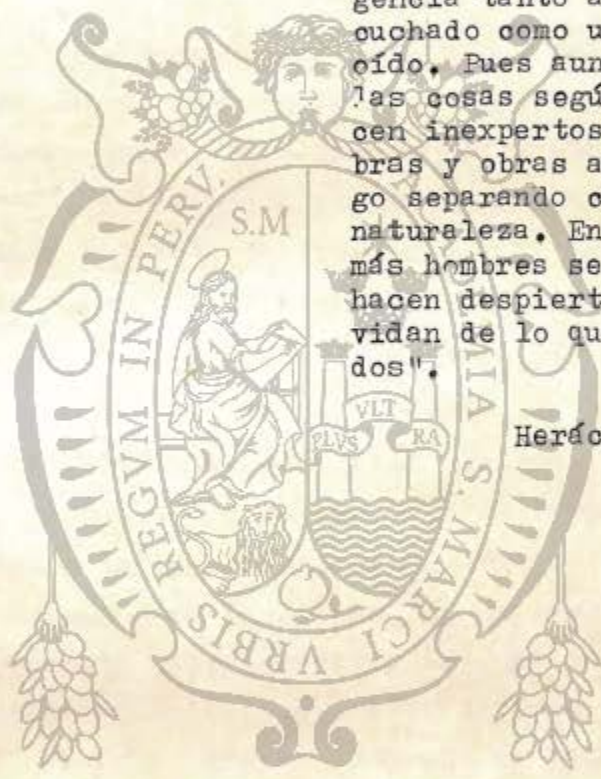
En el presente trabajo sobre "El Zorro", nos basamos en el texto para que la luz de "El Zorro", como el gorro multicolor de don Diego, ilumine la comprensión de esta obra, reflejo polícromo, artístico de la realidad, compleja y contradictoria. Como intentamos mostrar que "El Zorro" es un reflejo artístico, materialista dialéctico de la realidad y seguimos la concepción y el método materialista dialéctico, basando nuestro análisis, principalmente en el texto mismo, no discutimos otros trabajos ni hacemos por tanto mención a ellos.





"Más de este Logos que es siempre, los hombres resultan sin inteligencia tanto antes de haberlo escuchado como una vez que lo han oído. Pues aunque se hacen todas las cosas según este Logos parecen inexpertos y tantean en palabras y obras ahí donde yo expongo separando cada cosa según su naturaleza. En cuanto a los demás hombres se les oculta cuanto hacen despiertos así como se olvidan de lo que hicieron dormidos".

Heráclito, fragmento 2.



## PRIMERA PARTE

### "EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO", REFLEJO ARTISTICO DE LA REALIDAD EN SU DINAMICA


#### 1. LA PRODUCCION ARTISTICA DE ARGUEDAS COMO UNIDAD EN DESARROLLO DIALECTICO.

"El Zorro", instrumento infinito. - En la "Fenomenología del Espíritu" Hegel escribe que "El espíritu, ciertamente, no permanece nunca quieto sino que se halla siempre en movimiento progresivo"<sup>(1)</sup>. Ahora bien, si cambiamos el término espíritu por el de ~~la~~ palabra palabra, la frase dice: La palabra, ciertamente, no permanece nunca quieta sino que se halla siempre en movimiento progresivo. Una palabra así, de infinito movimiento, capaz de reflejar la realidad en su dinámica, la encontramos en la producción artística de José María Arguedas en general, y, en particular, en "El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo". "El Zorro", podemos decir, es comienzo y fin del trabajo de Arguedas, fin y comienzo de la novela<sup>(2)</sup>. Es como el retoño de una planta la negación determinada de la semilla, y la flor, la negación determinada del retoño, y la semilla, la negación determinada de la flor; es proceso captado en palabras, en imágenes, artísticamente.

---

(1) J.G. Hegel, Fenomenología del Espíritu, "Prólogo". Ed. Ciencias Sociales, Inst. Cubano del Libro, La Habana, 1972, p. 12.

(2) Desarrollaremos esta tesis en un futuro trabajo en que intentaremos mostrar que "El Zorro" es comienzo y fin de la novela; es decir, una revolución esencial en esta forma literaria.




Estas palabras son el instrumento con que el escritor establece un vínculo entre la realidad y el lector a quien quiere llegar. Instrumento traduce en términos generales equipaje, la provisión de todo lo necesario; en particular es herramienta, a quello que prolonga la mano; es órgano, que es parte del todo en la medida en que toda parte sólo existe indesligable del todo; parte que entonces concentra sobre y en sí la unidad.

Lo singular y lo universal; la palabra precisa que se desarrolla.- Un instrumento es lo que puede ser. Sólo es un instrumento verdadero al cumplir sus potencialidades. Estas están realizadas cuando hay identidad entre la existencia y la forma del instrumento, es decir cuando la palabra es precisa y reproduce la realidad; cuando lo singular contiene lo universal y lo universal lo singular. "El Zorro" es instrumento infinito opuesto a tal finito "negativo" que nunca es lo que puede ser.

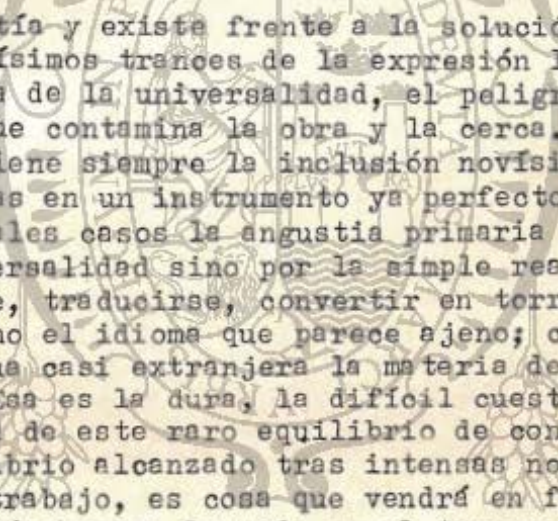
¿Por qué "El Zorro", siendo obra individual, es instrumento infinito? "El Zorro" es instrumento individual, finito, pero se relaciona, como veremos después, con el conjunto de la producción artística del autor. Más, no sólo esto: "El Zorro", siendo instrumento individual, es al mismo tiempo, en cuanto palabra precisa que refleja lo esencial, universal. Es un universal que contiene toda la riqueza de lo individual o singular. "El Zorro" es pues instrumento infinito que se opone al instrumento finito.

"El Zorro" es la palabra precisa que se desarrolla. Hay un movimiento en él, un movimiento de lo finito a lo infinito y de lo individual a lo universal. Lo individual, finito, se vincula con lo universal, infinito; se convierte en instrumento universal, infinito. Es el movimiento de la palabra que no permanece quieta en su singularidad y finitud. No es la quietud y el vacío de la palabra universal abstracta. Hay un movimiento y una



lucha por comunicar a la palabra universal, casi "extranjera", la riqueza de lo singular y así hacerla un universal que contenga lo esencial de lo singular; una lucha por comunicar a esta palabra universal, general, "la materia de nuestro espíritu", como dice Arguedas; una lucha por llenar esa forma universal con un contenido vital pero que no sea sólo singular, accidental, accesorio, regional o pintoresco, y cerco, sino un universal que contenga toda la riqueza de lo particular y de lo singular. Es pues la lucha por la palabra precisa. "El Zorro" es en este sentido la palabra precisa que se desarrolla en y tras intensa lucha.

El siguiente texto de Arguedas subraya que esta palabra precisa es justamente alcanzada sólo a través y mediante la lucha por ella, lucha que implica abolición, gestación, transición, transformación.



"Existía y existe frente a la solución de estos especialísimos trances de la expresión literaria, el problema de la universalidad, el peligro del regionalismo que contamina la obra y la cerca. ¡El peligro que contiene siempre la inclusión novísima de materias extrañas en un instrumento ya perfecto y límpido! Pero en tales casos la angustia primaria ya no es por la universalidad sino por la simple realización. Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. Esa es la dura, la difícil cuestión. La universalidad de este raro equilibrio de contenido y forma e equilibrio alcanzado tras intensas noches de increíble trabajo, es cosa que vendrá en función de la perfección humana lograda en el transcurso de tan extraño esfuerzo. ¿Existe en el fondo de esa obra el rostro verdadero del ser humano y de su morada? Si está pintado ese rostro con desusados colores no sólo no importa; puede tal suceso concederle mayor interés al cuadro. Que los colores no sean sólo una maraña, la grotesca huella del agitarse del ser impotente; eso es lo esencial. Pero si el lenguaje así cargado de extrañas esencias deja ver el profundo corazón humano, si nos trasmite la historia de su paso sobre la

tierra, la universalidad podrá tardar quizá mucho; sin embargo, vendrá, pues bien sabemos que el hombre debe su preeminencia y su reinado al hecho de ser uno y único" (1).

El texto reproduce la realidad de la palabra precisa en la expresión literaria. No brota naturalmente como el crepúsculo. La palabra precisa es rodeada y sepultada por muros, es decir el lenguaje heredado de regionalismos y de conceptos lógicos petrificados. La lucha por la palabra que capta y transmite las esencias de las cosas es por ello dura y larga. Queda siempre abierta la pregunta si la palabra en la obra ha traducido lo traducible, verdaderamente; si lo único se ha podido reflejar en lo múltiple a través de lo uno. La pregunta por la palabra, el instrumento que refleja la realidad, es contestada por la palabra, la obra que abre el camino a otra pregunta y ésta a otra contestación: una obra, otra obra hasta que se llega a aquella que incluye, excluye, retoma, afirma, niega, supera, transforma lo narrado por el autor anteriormente. Al respecto es revelante el siguiente texto de Arguedas:

"Parece que se me han acabado los temas que alimentan la infancia, cuando es tremenda y se extiende encarnizadamente hasta la vejez. Una infancia con milenios encima, milenios de historia de gente en tremezclada hasta la acidez y la dinamita. Ahora se trata de otra cosa" (2).

La otra cosa a la que el texto se refiere es una novela como "El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo", obra del infinito proceso de profundización del conocimiento de las cosas y de los fenómenos por el hombre, que va de la apariencia a la e-

- (1) J.M. Arguedas, "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", en Yawar Fiesta. Ed. Universitaria, Santiago, 1968, p. 15.
- (2) J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo. Ed. Losada S.A. Buenos Aires, 1971, p. 98.

sencia y de la esencia menos profunda a la más profunda (1).


El trabajo artístico de Arguedas como conjunto.- Antes de iniciar el análisis y la interpretación de "El Zorro" se hace necesario una mirada panorámica sobre el conjunto de la producción artística del autor. En el conjunto se inscriben como base los cuentos y las novelas de Arguedas que constituyen una unidad en la totalidad de un proceso en que cada obra comprende diferentes estadios y períodos. Podríamos afirmar que en el trabajo novelístico del autor se oponen y se integran, se afirman y se niegan dos núcleos: Yawar Fiesta, la primera novela de Arguedas, es base y germen de la tercera, Todas las Sangres. Los Ríos Profundos y El Sexto, segunda y tercera novela, son dos centros parciales, contradictorios, asimilados y resueltos en la quinta y última novela, "El Zorro".

En el primer núcleo las contradicciones histórico-sociales, incipientes en Yawar Fiesta, están desarrolladas en Todas las Sangres, donde, como dice Arguedas, "se trata de demostrar la descomposición que en ese momento estaba ocurriendo en la zona más atrasada del país, como consecuencia a la apertura de las carreteras de mayor circulación hacia regiones más industrializadas; las poblaciones de las comunidades y de las haciendas invaden las haciendas o se vienen a las ciudades" (2). Este hecho, la emigración de la población indígena a centros de trabajo industriales, debida a la destrucción de las comunidades, está plasmada en "El Zorro" en un grado mayor de desarrollo, por la penetración y el avance del capitalismo imperialismo.

---

(1) cf. V.I. Lenin, Cuadernos Filosóficos. Ed. Estudio, Buenos Aires, 1960, p. 214.

(2) J.M. Arguedas, "Prosa Contemporánea en el Perú", en Progreso. Revista de la Universidad Nacional del Centro del Perú. N° 1, Mayo, Junio, 1972, p. 2.



Cabe mencionar que la oposición y la integración de las novelas de Arguedas como dos núcleos no es la única proposición posible. A la oposición e integración de las novelas de Arguedas en dos núcleos, hay que agregar que cada novela es parte integral de la otra. Cada una continúa y amplía lo ya narrado. Los Ríos Profundos tiene posición particular en el conjunto del trabajo artístico del escritor. Su historia tiene lugar en la sierra peruana como Yawar Fiesta y Todas las Sangres. Refleja como esas novelas la lucha en el complejo andino, dividido en dos frentes: la gente de habla quechua, los explotados, la gente de habla español, los explotadores. Muestra la unión del pueblo, el aislamiento entre los señores. Presenta la sabiduría del pueblo cuando trata de encontrar una solución común que consiste en la lucha unida contra la opresión de los señores extranjeros, astutos pero desunidos; lucha que alcanza en "El Zorro" un punto culminante, provocando la disolución de la antigua entidad que es desplazada por una nueva. La sublevación del pueblo y la toma de la ciudad de Los Ríos Profundos, una lucha valiente y directa pero espontánea y ciega, lucha unilateral, se despliega en "El Zorro", intensa y multilateralmente, mostrando los diferentes aspectos y formas de lucha que se realiza en la totalidad de la sociedad, no sólo valiente y directamente como en Los Ríos Profundos, sino a través de un avance en zigzag, eso es, consciente y dialécticamente.

La concepción materialista dialéctica.- Lo que más se acercaría a la obra de Arguedas y lo que está más allá y más acá de los análisis formalistas y estructuralistas, es lo que Jean-Paul Sartre llama concepción y técnica<sup>(1)</sup>. Según Sartre hay que descubrir la concepción antes de juzgar la técnica. Escribe Sartre:

---

(1) Sartre al hablar de la metafísica de un autor, como veremos luego, emplea el término no en el sentido en que lo empleamos nosotros sino en el sentido de concepción.

"Una técnica novelesca nos remite siempre a la meta física del novelista. La tarea del crítico consiste en descubrir ésta antes de juzgar aquella" (1).

Si bien la concepción de Sartre es un avance pues invalida el mero análisis formal, el formalismo, señalando además la primacía de la concepción sobre la técnica, y la dependencia de ésta con respecto a la primera, nosotros preferimos la concepción materialista dialéctica, sobre todo en la obra de Arguedas, que es materialista dialéctica.

Lo específico en las obras de Arguedas es que son reflejo artístico de la realidad concreta, que muestran la estructura de la realidad en su multilateralidad dinámica, reproduciendo la esencia de los fenómenos en la naturaleza y en la sociedad, en movimiento y multirelacionalmente. La obra de Arguedas aparece como la más extraordinaria historia de la sociedad peruana en el ámbito de Sierra y Costa; obra que evoca a modo de novela y cuentos las costumbres y vivencias, las pugnas y luchas que imperaron en el período de los últimos cuarenta años y cuya culminación constituye "El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo"; obra que no sólo concreta la totalidad de la producción del autor sino reproduce el conjunto de la realidad peruana, artísticamente.

Cuando decimos reflejo artístico no se debe entender una copia simple, muerta, como un reflejo muerto en un espejo. Lo que dice Lenin con respecto al reflejo cognoscitivo se aplica con mayor razón al reflejo artístico. Escribe Lenin:

"La aproximación del espíritu (humano) a una cosa particular, el hecho de sacar una copia (= un concepto) de ella, no es un acto simple, inmediato, un reflejo muerto en un espejo, sino un acto com

---

(1) J.P. Sartre, El Hombre y las Cosas. Ed. Losada, Buenos Aires, 1960, p. 54.

plejo, dividido en dos, zigzagueante, que incluye en sí la posibilidad del vuelo de la fantasía fuera de la vida; más aún: la posibilidad de transformación (más todavía, una transformación imperceptible, de la cual el hombre no tiene conciencia) del concepto abstracto, de la idea, en una fantasía (in letzter Instanz - Dios).  
Porque incluso en la generalización más sencilla, en la idea general más elemental ("mesa" en general), hay cierta parte de F A N T A S I A.  
(Viceversa: sería estúpido negar el papel de la fantasía, incluso en las ciencias más estrictas: cf. Pisariev sobre los sueños útiles como un impulso para el trabajo, y sobre los ensueños vacíos)" (1).

Hemos afirmado que las obras de Arguedas desbordan el análisis y la interpretación literarios estrictamente formalistas y que preferimos la concepción materialista dialéctica pues lo específico en las obras de Arguedas es que son reflejo artístico de la realidad. Este reflejo artístico es materialista dialéctico y tiene su culminación en "El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo". El análisis e interpretación de "El Zorro", que iniciaremos a continuación, intentará ser pues materialista dialéctico y mostrará al mismo tiempo la tesis de que "El Zorro" es un reflejo artístico de la realidad materialista dialéctica.

## 2. LO INDIVIDUAL Y LO SOCIAL, DIARIOS Y CAPITULOS.

Los diarios, reproducción de lucha consciente para lograr la unidad entre el pensamiento y el sentimiento.- Como primera hipótesis sostenemos que la novela capta y reproduce la experiencia de un hombre, profundamente sentida y conocida, en una determinada sociedad. Mientras que este proceso está reflejado en términos de adolescencia parcial, principalmente en Los Ríos

(1) V.I. Lenin, Cuadernos Filosóficos. Ed. Estudio, Buenos Aires, 1963, p. 364.

Lenin se refiere al artículo "Desatinos del pensamiento inmaduro" de D.I. Pisariev, conocido escritor y crítico literario democrático.

Profundos, "El Zorro" es la imagen del conocimiento maduro del autor; su puesta en práctica consciente y consecuente.

En la parte de los diarios de la novela, parte individual que se inscribe en el conjunto que es universal, J.M. Arguedas se encuentra, como dice, de nuevo a las puertas de la muerte, el suicidio. La imagen que plasma del individuo a las puertas de la muerte, es reflejo de un hombre desesperado por momentos pero que decidida y conscientemente lucha contra la muerte que lo ha acaparado en vida. Sabe Arguedas que el individuo no se desliga de un determinado contexto social. Luchar contra su muerte conscientemente es como luchar contra la muerte en la so ciedad que la engendró.

El contexto social del que habla Arguedas es una socie - dad dividida en dos clases antagónicas: un mundo donde un puñ<sup>o</sup> do de superpotencias oprime y explota a los demás países y con vierte el mundo "civilizado", cada vez más, en un parásito que vive de los centenares de millones de hombres de los pueblos "no civilizados". En una tal sociedad el individuo no ha podi - do desarrollar gradual y naturalmente un conocimiento lógico y científico, único que a partir de la sensación y el pensamien - to descubre progresivamente las contradicciones internas de las cosas y de los fenómenos que existen objetivamente, y que per - mite explicarlos y comprenderlos.

Quien no conoce las leyes, la relación interna de los di - ferentes procesos de la naturaleza, la sociedad, la historia y el pensamiento, no ha podido desarrollar tampoco una concien - cia que sepa o pueda ordenar la división y el caos que causan confusión, mutilación; en última instancia, muerte en vida. El individuo vive y percibe entonces los efectos de lo universal, de una sociedad de dominación de una clase sobre otra, sin te - ner claridad sobre las causas que los han engendrado. Se produ

ce por ello fácilmente una división entre el pensamiento y el sentimiento.

Cuando tiene lugar la separación de sentimiento y pensamiento, o bien se da aquel en forma abstracta sin conexión con la base real, o bien se da éste, ciego, no iluminado por el pensamiento; cada uno va por su lado, cojeando en un solo pie sin apoyarse el uno en el otro, sin compenetrarse e integrarse mutuamente. Se produce entonces la inundación de sentimiento que hace impotente la razón, o, la razón trabaja sola en el aire como un motor en el vacío, sin resistencia alguna, realizando construcciones que están lejos de la realidad concreta. Pero cuando pensamiento y sentimiento trabajen juntos, unidos, no hay lugar para el sentimiento ciego, el pensar cojo. Ambos forman una unidad dialéctica como cabeza y corazón en que uno proporciona los ojos y el otro los pies. J.M. Arguedas reproduce en los diarios la lucha consciente para lograr esta unidad, única que posibilita el reflejo artístico auténtico de la realidad, que sirve verdaderamente al pueblo. En la lucha por la unidad a veces agobiante, a veces agónica, reproducida en los diarios, el autor ve y no ve, conoce y desconoce, lucha por ver y saber, para iluminar lo sentido con la razón; lo que hace posible una unidad entre la concepción y la técnica, entre el contenido y la forma, eso es un contenido altamente revolucionario y una forma artística en el más alto grado, como se muestra a lo largo del trabajo.

Los capítulos, "Hervores".- Los capítulos, podríamos decir, reflejan los "Hervores" de una ciudad porteña, Chimbote, ciudad principal de la Industria Pesquera en el Perú durante los años 1968 - 1969. Sabemos que el término hervor expresa la acción y el efecto contenidos en el verbo hervir que remite a la causa del proceso implicado en la palabra. El proceso de hervir se desarrolla de acuerdo a determinadas leyes como ha de-

mostrado la ciencia. El agua que calentamos aumenta de temperatura sin cambiar de estado hasta un límite, un punto crítico, en que se produce la ebullición. Una especie de ebullición o hervores, característicos del agua al llegar a un punto crítico, son, como podríamos decir, los capítulos de la novela que, como veremos, tienen su partida en los diarios que constituyen justo este punto crítico que apunta al hervor, los capítulos que a su vez forman el conjunto de "El Zorro" integrándolo; conjunto que es otro punto crítico que señala al hervor social, los cambios en la sociedad. Los cambios sociales son a la novela como la crisis personal del autor a los diarios y los diarios son a los capítulos como los capítulos son a "la mezcla del morir y del amanecer", expresión que explicaremos en detalle más adelante <sup>(1)</sup>. En la gestación que pugna hacia los cambios sociales, reflejada en "El Zorro", se puede, como veremos, observar que se operan los cambios por grados sensibles e insensibles, graduales y continuos, manifiestos y rápidos haciendo posible el cambio total en la sociedad peruana.

En la novela, Chimbote, micro-ciudad, átomo en el globo terráqueo, átomo en el mundo y en el Perú, es imagen artística de este proceso rítmico de evoluciones y transformaciones. Lo que a primera vista parece selva enmarañada se "desentraña" como un conjunto social complejo, intrincado, sujeto a leyes.

### 3. LOS ZORROS, UNIDAD MULTIDIMENSIONAL.

Pregunta de animales y hombre.- Pese a la diversidad de temas, de historias, de puntos críticos, hay en "El Zorro" una

(1) Arguedas dice sobre el conjunto de la novela: "Ha sido escrito a sobresaltos en una verdadera lucha a medias triunfal - contra la muerte". (p. 290). "El Zorro" representa, como intentaremos mostrar posteriormente, un triunfo no sólo a medias sino total sobre la muerte.

unidad. Para determinarla, es fundamental el análisis y la interpretación de la presencia de los zorros que aparecen en forma múltiple en el conjunto de la novela. Como punto de partida nos valemos de la pregunta del autor por la existencia de los zorros cuya contraparte es la pregunta de los zorros acerca del autor, preguntas que son a las respuestas como las llegadas a las partidas en el proceso de conocimiento, como veremos más tarde. Escribe Arguedas:

"-¿a qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?"(1).

Dicen los zorros del individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro:

"¿De dónde, de qué es ahora?" (2).

Intentaremos mostrar con nuestro trabajo que la novela en su totalidad proporciona la respuesta a ambas preguntas.

Los zorros, síntesis de hombre animal, introducen el tema el "forasterismo". - Dos zorros, uno de arriba, otro de abajo, aparecen multilateral y multidimensionalmente en el texto. Aparecen como animales humanos, hombres animales en un infinito proceso de transformaciones. Aparecen como síntesis del hombre animal, previsto de cinco sentidos y razón que elabora y ordena lo percibido del mundo exterior por aquellos (los sentidos). Los zorros son escuchados directamente dos veces cuando sus voces continúan y finalizan el primer diario, una parte de la historia del narrador; interrumpen y reinician el primer capítulo, una parte de la historia de Chimbote.

El zorro de arriba toma el hilo de la narración -primer

---

(1) J.M. Arguedas. El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo. p. 100.

(2) Op. cit., p. 62.

diario- comentando en diálogo con el zorro de abajo lo que dice el autor. Ambos cuentan y explican a su modo a partir de un conocimiento íntimo lo que ha pasado y pasa en general en la sociedad en la sierra y en la costa, y, en particular en el autor. Su diálogo directo conduce como un puente al primer capítulo, introduciendo uno de los temas principales de la novela, el "forasterismo".

La primera vez que los zorros intervienen en la novela dicen que tanto en el mundo de arriba como en el mundo de abajo hay confusión y trastocamiento cuya expresión es el "forasterismo" que se encuentra entre dos polos extremos de una misma línea. Se trata del miedo y de la confianza que nacen en el mundo de arriba; de la vírgen, la idealización, y del i m a s a p r a, la vegetalización de lo mismo, la mujer; o, en el mundo de abajo; de la prostituta, la comercialización de la mujer. Pero ni vírgen, ni i m a s a p r a, ni prostituta constituyen simplemente la idealización, la vegetalización y la comercialización de la mujer. Si bien la prostituta se explica a partir de lo económico y la vírgen a partir de la religión cristiana, ver a la mujer en oposición prostituta-vírgen constituye una deformación ideológica de la que parte el miedo y la confianza y cuyo origen es la fuerza que, como dice el zorro de arriba, "quiere mandar la salida y entrada de todo" (p. 32), es decir, se trata del capitalismo imperialista: los hombres de la "civilización" que todo quieren gobernar.

Identidad y diferencia en dos mundos.- La segunda vez cuando hablan los zorros, es el zorro de abajo quien retoma el hilo al final del primer capítulo interrumpiéndolo e iniciando otro diálogo con el zorro de arriba, centrado sobre unión y división entre el mundo de arriba y el mundo de abajo; diferencia e identidad entre palabra y canto que reproduce la realidad analítica

y sintéticamente.

Los mundos son unidos por el agua que corre por las montañas, por los zorros que siempre han subido y siempre han bajado, por el sonido en canto y palabra que resuena en historias. Los mundos son divididos por montañas y precipicios; por abismos profundos y llanos pequeños en el mundo de arriba; por la tierra cálida y valles yungas entre cerros escarpados, cerca del mar, en el mundo de abajo. No sólo son diferenciados los mundos en tanto la tierra abajo está pululando de animalitos; se abre como la luz al mar. No sólo se agudizan las diferencias por el distanciamiento mayor de tiempo, que ha tenido lugar en el espacio. Estado y condición de las cosas son diferentes ahora. Como dice el zorro de arriba: "Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo" (p. 62).

Una etapa inferior del conocimiento, mito; una etapa superior en el proceso total de conocimiento, novela.- En relación a mundos idénticos y diferentes; mejores y peores; más altos y más bajos, los zorros reproducen en síntesis las historias de dos hombres "héroes" distintos, de la realidad antigua, relatadas ya en los mitos de "Dioses y Hombres de Huarochirí"; héroes de los cuales uno padecía el "forasterismo" y el otro lo combatía.

Estas historias, -una de Huatyacuri, hijo artesano del dios Pariacaca, dormido en las montañas hace dos mil quinientos años, movido por las voces de los zorros que conversaban, trabajador, luchador y transformador colectivo en un mundo gobernado por un dios enfermo, Tamañameca; y otra, de Tutaykire, también hijo de Pariacaca, pero solitario, gran guerrero que con cada batalla conquistaba tan sólo una nueva muralla, detenido por una virgen ramera en su marcha sin pausa, sin aliento, sin pensamiento - constituyen en su forma mitológica en "Dioses

y Hombres de Huarochirí" una etapa inferior de conocimiento, infancia histórica del hombre y de la humanidad representada en los cuentos mitológicos. En su forma sintética plasmada en el diálogo de los zorros son ya una etapa superior de lo inferior y a su vez experimentan transformaciones en tanto son analizadas y de nuevo sintetizadas en el multidimensional proceso que constituye en su conjunto la novela "El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo".

En la mitología se habla de transformaciones pero estas transformaciones "no son cambios concretos que reflejan contradicciones concretas sino transformaciones ingenuas, imaginarias, fantásticas, inspiradas a los hombres por las innumerables y complejas transformaciones reales "como escribe Mao Tse Tung<sup>(1)</sup>. Estas transformaciones mitológicas describen imaginativamente la conquista de las fuerzas de la naturaleza por el hombre, escribe Mao<sup>(2)</sup>. Sobre la mitología dice Marx: "Toda mitología somete, domina y modela a las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y desaparece por lo tanto cuando esas fuerzas resultan realmente dominadas"<sup>(3)</sup>. Refiriéndose al arte griego dice Marx que tiene como suelo, seno materno, supuesto arsenal y tierra nutricia a la mitología<sup>(4)</sup>. Caracterizando a la mitología griega en la cual tiene su supuesto el arte griego, escribe Marx: "El arte griego tiene como supuesto la mitología es decir, la naturaleza y las formas sociales ya modeladas a través de la fantasía popular de una manera inconscientemente artística"<sup>(5)</sup>. Esto quiere decir que la mitología refleja la

---

(1) Mao Tse-Tung, Cinco Tesis Filosóficas, Ed. en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1974, p. 119.

(2) Op. cit. p. 119.

(3) C. Marx, Introducción General a la Crítica de la Economía Política, Ed. Fondo de Cult. Popular, Lima, p. 107.

(4) Op. cit., p. 106.

(5) Op. cit., p. 107.

naturaleza y las formas sociales de una manera inconscientemente artística, o sea no premeditada y sin intención artística. La mitología es una transformación inconscientemente artística de la naturaleza y la sociedad a través de la fantasía, con la ingenuidad de la infancia, sin presentar o reflejar las contradicciones concretas o las transformaciones reales pero esto no significa que no contengan una verdad. Como dice Marx: "Un hombre no puede volver a ser niño sin volverse infantil. Pero ¿no disfruta acaso de la ingenuidad de la infancia, y no debe aspirar a reproducir en un nivel más elevado, su verdad?"<sup>(1)</sup>. El arte debe pues aspirar a reproducir en un nivel más elevado, la verdad del mito que partiendo de una captación sensible de la naturaleza y de las formas sociales llega a moldearlas en la fantasía ingenuamente, imaginativamente, sin reflejar las transformaciones concretas. Según Marx el arte griego tiene como supuesto, arsenal y tierra nutricia a la mitología griega y no a cualquier mitología, de manera que la mitología egipcia no podría haber sido jamás el suelo, el seno materno del arte griego. Un desarrollo de la sociedad que excluye toda relación mitológica o toda referencia mitologizante a ella, requeriría según Marx del artista una fantasía independiente de la mitología.

Lo que escribe Marx del arte griego y su supuesto en la mitología griega y no en otra cualquiera, puede aplicarse a la novela y en este caso a la novela de Arguedas "El Zorro" en relación a la mitología peruana y en este caso concreto al relato mitológico que estamos considerando. Sobre la tierra nutricia, el suelo o el supuesto mitológico, producto de la fantasía popular que refleja las transformaciones ingenuas, imaginarias, fantásticas de la naturaleza y de las formas sociales, la novela "El Zorro" refleja en forma imaginativa y fantástica y a la vez

---

(1) Op. cit., p. 108.

concreta las transformaciones reales, reproduciendo la verdad del mito en un nivel más elevado, representando una etapa superior de conocimiento, el conocimiento racional a partir del conocimiento sensible, reproduciendo la fantasía popular del mito aunque ya no de manera inconscientemente artística.

Los zorros, voz del pueblo y vínculo.- Las historias en sus interrelaciones interdependientes y contradictorias en el proceso narrativo de "El Zorro", muestran que los zorros no sólo son lo mismo que eran sino que son esto mismo y no lo son en tanto son como el hombre que no puede volver a ser niño, y como el pueblo despierto a la conciencia que no puede volver a ser el pueblo que, como el hombre instintivo, se confundía en su primera etapa de conciencia con la naturaleza, mediante la imaginación.

Ahora los zorros son representantes de un pueblo que está despertando no a una conciencia imaginativa que se confunde con la naturaleza y que refleja la realidad en mitos sino a una conciencia que "olfatea" y ve, analiza y sintetiza todo y refleja las contradicciones de una sociedad de clases concretamente. Como los zorros cuentan las historias de héroes que han partido del seno del pueblo, cuentan las historias que el mismo pueblo ha contado, cuenta y contará, son voz y vínculo eternos, voz que habla de las masas para que los buenos oyentes escuchan, comprendan, resuman y concentren esas experiencias y las elaboren para volverlas a las masas y guiarlas en su avance.

En tanto buenos oyentes Arguedas y Huatyacuri son los buenos alumnos de buenos maestros. Prestan atención a la voz del pueblo que es vínculo, los zorros, y que proporciona la correcta comprensión de la situación y otorga el conocimiento que forma la base objetiva para que los hombres puedan desarrollar la

actividad que transforma el mundo, competencias en la antigüedad en el campo cultural, ahora luchas de diferente índole en el campo artístico cultural en el cual una novela como "El Zorro" muestra que Arguedas ha aprendido de las masas mirando hacia abajo y no hacia el cielo donde se encuentran las "grandes personalidades perspicaces y omniscientes".

Si bien los luchadores Arguedas y Huatyacuri son similares en tanto revolucionan -cada uno a su tiempo y su modo- sus mundos, poniendo en práctica un conocimiento que posee no sólo la cualidad de la universalidad sino también de la particularidad de la realidad inmediata, son sin embargo, diferentes de a cuerdo a la misma realidad de la cual son producto.

Mientras que Huatyacuri representaba al luchador de mirada del mundo imaginativa y objetiva, típica de los hombres primitivos, Arguedas es luchador de la conciencia concreta objetiva del hombre de mirada materialista dialéctica que saltando activamente y en espiral de la materia a la conciencia y de la conciencia a la materia produce "El Zorro", reflejo artístico de la realidad concreta.

Actividad de Huatyacuri y Arguedas; la naturaleza de palabra y canto. - Podemos decir que las luchas, eso es la realización de la actividad y del trabajo de Huatyacuri y de Arguedas corresponden a la diferencia que los zorros establecen entre el canto y la palabra; diferenciación que evidencia que los mismos zorros han cambiado en tanto eran transmisores de canto y ahora lo son de palabra y canto. En su segundo diálogo dicen los zorros que canto y palabra son de movimiento opuesto que se toca en los extremos. La palabra es precisa, razón por la cual puede confundir. El canto en cambio penetra y une los elementos como él de los patos negros de la altura reproduciendo el ánimo del mundo. Refleja la vida sensiblemente. La pala-

bra no reproduce el ánimo del mundo. Analiza<sup>(1)</sup>, examina, crítica, separa, juzga, y forma el concepto que establece la coincidencia entre el sujeto, el hombre, y la realidad concreta, sintetizándola. Refleja la vida racionalmente. Mientras que las voces de los zorros se reprodujeron antes en canto, se reflejan hoy en palabra y canto. Pero palabra y canto no se escuchan como se escuchó el canto en la antigüedad, puesto que cada realidad es, como hemos dicho, distinta y el vínculo del que habla Arguedas, no se establece entre el sujeto y la realidad naturalmente, como en la antigüedad.

El hombre y el hombre "civilizado" en el proceso histórico.- Los hombres no son ahora como era Huatyacuri. El hombre se ha desarrollado en un largo proceso que como Engels dice:

"...partiendo de los animales primarios se desarrollaron, principalmente por un proceso de ulterior diferenciación, las innumerables clases, órdenes, familias, géneros y especies, animales y, por último, la forma en que el sistema nervioso alcanza su grado más alto de desarrollo, la de los animales vertebrados y, entre éstos, finalmente, el animal vertebrado en el que la naturaleza cobra conciencia de sí mismo: el hombre" (2).

Pero si bien todos los hombres en tanto hombres han pasado por este proceso de desarrollo, no todos los hombres se han convertido, en el desarrollo posterior de la historia, en hombres "civilizados", hombres que no son como el hombre del que habla Engels ni son tampoco como aquel puesto de relieve por Nietzsche, eso es:

---

(1) Escribí Arguedas en "El Zorro": "La palabra, pues tiene que desmenuzar el mundo". Y "La palabra es más precisa y por eso puede confundir" (p. 60).

(2) Federico Engels, Dialéctica de la Naturaleza. Ed. Grijalbo, México, 1961, p. 15.

"...un hombre que constantemente vive, ve, oye, sospecha, espera y sueña ... cosas extraordinarias" (1).

Los hombres "civilizados" no son tampoco aquel hombre representado por Heráclito en el fragmento 26:

"El hombre en la (benévola) noche enciende (haptetai) una luz cuando cierra los ojos, viviente toca (haptetai) lo muerto cuando duerme, despierto toca lo que duerme".

No son los hombres de conciencias "puras", "originales" sin la "carga" de la materia y con un lenguaje individual, aislado, como ellos ilusoriamente creen, pues como explicita Marx, con relación a la conciencia y el lenguaje:

"... vemos que el hombre tiene "conciencia". Pero no es una conciencia original "pura". Desde el primer momento, pesa sobre el "espíritu" la "carga" de una materia que se presenta en este caso en forma de capas de aire removidas, de sonidos, es decir, el lenguaje. El lenguaje es tan antiguo como la conciencia; es la conciencia práctica, real, tal como existe para otros hombres y también para mí, por vez primera. Al igual que la conciencia, el lenguaje, sólo surge de la necesidad de relación con los demás hombres" (2).

Estos hombres "civilizados" no ven la realidad extraordinariamente como lo expresa Nietzsche del filósofo. No la consideran como fuente de la conciencia y del lenguaje que son las características que definen propiamente la conciencia del hombre como señala Marx. Estos hombres, a pesar de estar despiertos, actúan como si estuvieran dormidos, como dice Heráclito.

Muchos de estos hombres son ciegos como Tutaykire, o in-

---

(1) cit. Martin Heidegger, Introducción a la Metafísica. Ed. Nova, Buenos Aires, 1959, p. 51.

(2) Carlos Marx, Sociología y Filosofía Social. Ed. Península. Barcelona, 1968, pp. 91 - 92.

cluso, deformados por los siglos de los siglos de las "civilizaciones" que no han sido sino siglos de opresiones donde la conciencia del hombre, alejándose de lo que es, se ha convertido en un espejo turbio, aislado, que sólo refleja la imagen extrañada, forjada en la sociedad producida por el hombre de la cual es tanto producto como víctima. Pero como dice Marx:

"No es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia" (1).

Como el ser social determina la conciencia social, un hombre como Arguedas, después de siglos de "civilización", ya no puede establecer un vínculo directo, natural con las cosas como Huatyacuri. Para escuchar a los zorros, voces que representan el pueblo, este hombre tiene que establecer un vínculo que, como dice el autor, es roto. Este hombre no es como era Huatyacuri, unidad de hombre y realidad, por el vínculo que existía naturalmente. Este hombre es ahora conciencia sin contacto inmediato con la realidad y que ha de salir y buscar el movimiento de la vida, el pueblo, para romper los muros, los espejos aislantes -como veremos más tarde- y poder así establecer vínculos y revolucionar luego con su actividad la sociedad. Arguedas toma contacto consciente con el pueblo, río único de fuerzas inagotables que abre compuertas y conduce a la respuesta a la pregunta del autor por los zorros; conduce a la novela como reflejo artístico de la realidad que es representada en canto y palabra, sintética y analíticamente.

Estos muros, cercos y espejos aislantes que hay que romper, no han existido siempre aunque hay viejos y nuevos muros y también viejos y nuevos vínculos y una pugna por romperlos que comenzó con el primer muro.

---

(1) Carlos Marx, Federico Engels, La Ideología Alemana. Ed. Pueblos Unicos, Montevideo, 1968, p. 26.

#### 4. MUROS Y VINCULOS EN LA SOCIEDAD DIVIDIDA EN CLASES.

Primer cerco, inicio de la historia de las luchas de clases.- J.J. Rousseau afirma en "Origen de la Desigualdad entre los Hombres" que existen muros aislantes entre los hombres desde el momento en que un hombre construyó el primer cerco pretendiendo que era suyo. Este era el momento explosivo de la constante lucha entre los hombres, agrupándose en sociedades, momento que puso en movimiento los movimientos posteriores de la historia de todas las sociedades, historia de las luchas de clases, luchas entre opresores y oprimidos, explotadores y explotados, los primeros haciéndose más fuertes a costa de los segundos, debilitándolos. Esta lucha era constante a partir de la construcción del primer cerco, piedra de toque de la civilización, puesto que el hombre pretendió que esto y aquello es "mío solo". El cerco del primer cercador se extendía, se multiplicaba, se hacía más fuerte a través de los siglos, causando uniones, divisiones, "abrazando" unos hombres en grupos, eliminando otros, aislándolos. Los cercos extendidos, multiplicados, sistematizados, formados por, en, y para un determinado sistema social en una determinada época, generaban dentro y fuera de sí, su destrucción, como ha mostrado la historia. Eran derrumbados por aquellos hombres decididos a construir sus propios muros, más altos, más fuertes, más elaborados que aquellos. Pero como señala Arguedas en "El Zorro" el aislamiento por muros, cualesquiera que sea su naturaleza, ya sean castillos o fortalezas en el sistema feudal, o fábricas y oficinas en el sistema capitalista, no es total nunca. Arguedas dice al respecto:

"Y bien sabemos que los muros aislantes de las naciones no son nunca completamente aislantes. A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por



#### 4. MUROS Y VINCULOS EN LA SOCIEDAD DIVIDIDA EN CLASES.

Primer cerco, inicio de la historia de las luchas de clases.- J.J. Rousseau afirma en "Origen de la Desigualdad entre los Hombres" que existen muros aislantes entre los hombres desde el momento en que un hombre construyó el primer cerco pretendiendo que era suyo. Este era el momento explosivo de la constante lucha entre los hombres, agrupándose en sociedades, momento que puso en movimiento los movimientos posteriores de la historia de todas las sociedades, historia de las luchas de clases, luchas entre opresores y oprimidos, explotadores y explotados, los primeros haciéndose más fuertes a costa de los segundos, debilitándolos. Esta lucha era constante a partir de la construcción del primer cerco, piedra de toque de la civilización, puesto que el hombre pretendió que esto y aquello es "mío solo". El cerco del primer cercador se extendía, se multiplicaba, se hacía más fuerte a través de los siglos, causando uniones, divisiones, "abrazando" unos hombres en grupos, eliminando otros, aislándolos. Los cercos extendidos, multiplicados, sistematizados, formados por, en, y para un determinado sistema social en una determinada época, generaban dentro y fuera de sí, su destrucción, como ha mostrado la historia. Eran derrumbados por aquellos hombres decididos a construir sus propios muros, más altos, más fuertes, más elaborados que aquellos. Pero como señala Arguedas en "El Zorro" el aislamiento por muros, cualesquiera que sea su naturaleza, ya sean castillos o fortalezas en el sistema feudal, o fábricas y oficinas en el sistema capitalista, no es total nunca. Arguedas dice al respecto:

"Y bien sabemos que los muros aislantes de las naciones no son nunca completamente aislantes. A mi me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por



clases, como podemos apreciarlo en particular en la escena de la Residencia donde Cardozo pronuncia un conmovedor discurso yanki-bazalártico y en donde la posición de Arguedas al respecto es muy clara.

Viejos y nuevos muros; nuevos y viejos vínculos.- Arguedas quiere establecer principalmente un vínculo con las cosas -así como también Huatya-uri- y un vínculo o unión con y entre el pueblo, como veremos posteriormente. Sin embargo, tanto los muros como los vínculos en el tiempo moderno son diferentes a los del tiempo antiguo.

Huatya-uri, vínculo directo en el mundo pasado, se puso en movimiento como automovimiento que palpita, estalla, transmite, transforma, fuerza impulsadora desde dentro con el mundo en acción. El auto-movimiento de Huatya-uri como vínculo directo en el mundo no es posible para un hombre como Arguedas puesto que los dos hombres provienen de sociedades distintas: una en pugna pero autónoma, la otra en pugna, completamente heterogénea. Gobernaba la lucha, la conquista directa. Existe la más descarada explotación velada y abierta en el sistema actual, el capitalismo en la etapa del imperialismo reflejada por Arguedas en "El Zorro". El sistema actual no sólo se ha convertido en la maquinaria económica mundial más perfectamente regulada sino manifiesta todas las características de una máquina cibernética. Poco a poco la máquina se ha agrandado estrechando como el pulpo sus tentáculos y arrastrando a la corriente de la "civilización" a todas las naciones -dentro de ellas los pueblos más recónditos- que no se oponen de frente. Aplica los métodos conocidos por los viejos civilizadores del viejo continente, la cibernética, en griego kubernetes, piloto. Ya Platón empleaba la palabra para designar el arte del pilotaje que en sentido figurado y más acertadamente significativo, es el arte

de dirigir a los hombres.

Más tarde, lo que era actividad de la más brutal manifestación de fuerza o el más relajado ocio hasta el término del sistema feudal como sistema social básico en Europa, se ha convertido hoy a escala mundial en una actividad donde se manejan métodos de explotación velada y sutil, imperando el frío interés y cálculo. La vida de los hombres es regulada por unos cuantos que controlan todo. La esencia social, tierras en el pasado, es hoy el dinero, esencialmente inhumano. En diarios, capítulos y epílogo de la novela se ataca esa esencia, convertida en el principio de vida de muchos hombres. "El Zorro", espejo microscópico de la realidad, muestra la imagen de un mundo social donde algunos hombres actúan sin cabeza como los animales que despilfarran extraordinariamente el alimento y matan en germen los nuevos brotes de alimento futuro, siendo cabeza reducida a cálculo, a interés mercantil, cabeza que sólo piensa en dinero y en explotar.

"El Zorro", espejo de la pugna de la "mezcolanza" en el país más diverso. - Pero "El Zorro" no sólo refleja los hombres sin cabeza o de cabeza sola, que deforman la sociedad en vez de transformarla. "El Zorro" refleja multilateralmente la multiplicidad toda de hombres en "el país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana" (p. 297), como veremos, refleja "todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdimbres y sutilezas, de símbolos utilizados e inspiradores" (p. 297), como dice Arguedas. Refleja la pugna de tanta "mezcolanza" ya sea por comprimirla forzosamente, ya sea de organizarla libremente, pugna entre las fuerzas nuevas, el proletariado, y las fuerzas grandes, viejas, la burguesía, manifestación actual de la lucha entre opresores y oprimidos, lucha que se viene realizando desde siglos y que comienza desde que existe la civili

zación, es decir, desde el momento en que la sociedad se divide en clases. Escribe Arguedas:

"Los siglos que cargan en sus cabezas cada uno de esos hombres enfrentados en Chimbote y continuadores muy suyos de una pugna que viene desde que la civilización existe" (1).

Diarios y capítulos como avance y retroceso para saltar mejor.- "El Zorro" además de reflejar la lucha social y universal en los capítulos, reproduce la lucha general e individual del autor, representada en los diarios. Lucha Arguedas porque vive, como dice en el primer diario, con interrupciones, algo mutilado por una dolencia psíquica contraída en la infancia que hizo crisis en 1944; lucha como muestran los diarios en su conjunto desesperada pero decididamente. Lucha para "recuperar el roto vínculo con todas las cosas" (p. 11) puesto que sólo "cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas" (p. 11). Como hemos ya afirmado, la palabra que porta el concepto, aquella palabra que refleja la esencia de las cosas, no es percibida por el autor como la voz de los zorros por Huatyaacuri, dinámicamente. Según aparece en los diarios, Arguedas lucha por la palabra como si fuese una lucha a muerte, batallando como Tutaykire, descansando como Tutaykire, despertando como Huatyaacuri, cantando, danzando, "bramando" como Huatyaacuri y finalmente venciendo no sólo como Huatyaacuri, sino como aquel hombre que conscientemente considera la vida del pueblo como la única fuente de la literatura y del arte y representa la vida social artísticamente -tal cual Arguedas lo hace en los capítulos- para educar al pueblo con la materia de la cual se ha nutrido. Escribe Mao Tse-Tung refiriéndose a los es-

---

(1) J. M. Arguedas, El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo, p. 283.

critores:

"Pero debemos recordarles que el trabajo de todos los escritores o artistas revolucionarios puede tener significación, sólo si se hallan vinculados con las masas, si las expresan y si las sirven como leal porta voz. Sólo representando a las masas podrán educarlas, y sólo haciéndose discípulos de ellas podrán llegar a ser sus maestros" (1).

Mientras que los diarios, podemos decir, representarían una lucha como la del primer héroe, Tutaykire, que avanza para conquistar y es retenido para avanzar de nuevo, los capítulos de la novela constituyen no sólo ya la lucha de Huatyacuri, el segundo héroe, que una vez despierto, gira como el trompo que concentra sobre sí las cosas de la realidad, en movimiento impulsivo y expulsivo. Los capítulos son el cuadro del hombre artista consciente que no dibuja el pesimismo y el hastío de vivir sino pinta personajes negativos en tanto esto sirve como contraste para hacer resaltar la claridad del cuadro del pueblo en su conjunto, desenmascarando las fuerzas tenebrosas que perjudican a las masas y relevando todas las luchas revolucionarias de éstas (2).

Diarios y capítulos son entonces como avance y retroceso en tanto un avance es sólo posible a través del retroceso-siempre y cuando no se avance un paso y se retrocedan dos-como muestra el más simple ejemplo: para saltar a gran distancia, hay que retroceder para saltar mejor.

Muerte temida y muerte deseada.- En los diarios Arguedas lucha algunas veces como Tutaykire, "Herida de la Noche", a muerte contra los enemigos. Los enemigos no sólo se presentan

---

(1) Mao Tse-Tung, Intervenciones en el Foro de Yenan sobre Literatura y Arte. Ed. en Lenguas Extranjeras, Pekin, 1966, p. 24.

(2) <sup>cf.</sup> Op. cit., pp. 34-35.

en la forma de hombres de compromisos y alternativas como J. Cortazar y C. Fuentes, ambos prestigiados escritores hispano-americanos de conciencia subjetiva, "civilizada" que colorean el aire con la literatura y el arte, que no deben estar al servicio de un determinado grupo sino que han de ser vínculos entre los hombres del pueblo, reflejando el lenguaje rico y vivo de las masas populares y corresponder a las necesidades del pueblo y sus luchas prácticas.

Los enemigos se presentan también en el mismo hombre, Arguedas, en forma de una muerte temida, una muerte deseada. La lucha entre Arguedas y la muerte es a muerte; implacable tanto de un lado como del otro. Pero la muerte lleva inmensa ventaja ~~puesto que Arguedas no tiene aliados en el mundo exterior ni en~~ *pues como dice Arguedas* al final de la novela:

"Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros: los de ella han vencido. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne" (1).

Sin embargo, la novela en su conjunto contradice las palabras del autor y coincide con aquellas de Sartre que hablan del hombre y su actividad, subrayando que:

"Lo importante, no es lo que se ha hecho del hombre, sino lo que él hace con lo que se ha hecho con él" (2).

Lo que Arguedas hace es "escupir". Escupe como Esteban de la Cruz, hombrecito fuertazo en la parte universal de la novela, en la cara de la misma muerte. Dice:

---

(1) Op. cit., p. 293.

(2) cit. Bernard Pingaud. "Introducción", en Sartre El Ultimo Metafísico. Ed. Faidos, Buenos Aires, 1968, p. 15

"Yo, con el carboncito, a ella estoy yendo. Le meto una onza de carbón, carajo, y capaz su ojo lo reviento en sangre ..." (1).


"Escupe" Arguedas "una novela algo inconexa que contiene el germen de otra más vasta" (p. 289), "El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo", novela que es cuadro vivo de todo cuanto sucede en un momento determinado en torno nuestro; de lo que todos y cada uno habla a su manera, frases y sofismas de toda índole más corrientes, con los que cada clase y cada capa encubre sus apetitos egoístas y su "verdadera" naturaleza; cuadro vivo de la naturaleza económica y de la fisonomía social y política del terrateniente y del cura, del capitalista y sus instituciones clandestinas y oficiales, del campesino, del obrero, del estudiante y del desocupado, sus lados fuertes y sus puntos flacos; cuadro vivo de la actividad revolucionaria del pueblo.

El recuerdo como arma de lucha contra la "muerte" para establecer el vínculo. - La muerte temida se manifiesta, como muestran los diarios, a través del recuerdo. El recuerdo trae consigo dolor, incertidumbre, impotencia. Pero el autor conoce a su enemiga. La combate con sus propias armas: el recuerdo. Desaparece entonces el dolor, desaparece el abatimiento. Aparece la percepción distinta, la conciencia clara. El hombre se define hombre que es vínculo que se establece a partir de la realidad captada en toda su dimensión con todos los sentidos en su sentido, en la palabra que es sonido o sea el movimiento vibratorio y vibrante que se propaga y se refleja como la luz, en ondas. Sólo después de ganar una batalla contra la muerte temida puede encontrar la palabra que es vínculo y que permite escribir los capítulos.

Como no puede ser vínculo a secas puesto que vive en una

---

(1) J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo, pp. 199 - 200.



sociedad regida por normas y formas que corresponden a un mecanismo de engranaje "perfecto" que regula vida y muerte de los hombres, Arguedas sabe que debe "organizar" hasta su muerte con el máximo cuidado por lo que dice con ironía socrática:

"Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no puede matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición y a quienes esa desaparición les causará alguna forma de placer. Es maravillosamente inquietante esta preocupación mía, y de muchos por arreglar el suicidio de modo que ocurra de la mejor forma posible" (1).

La "organización" del autor de su muerte difiere de las preparaciones habituales. Su "organización" manifiesta vida; la lucha y el trabajo por ser vínculo cuyo último testimonio es "El Zorro". Arguedas no quiere ser vínculo de hombres, pueblos, naciones cualesquiera sino entre los trabajadores y luchadores de estos hombres, pueblos, naciones que luchan unidos por derribar el sistema capitalista imperialista explotador.

Arguedas lucha tan decididamente por la vida y contra la muerte como su personaje Esteban de la Cruz que dice "-Yo siempre voy. Yo nunca paro" (p. 160); lucha tan conscientemente como el zambo Moncada, personaje de la vida real en la novela. Para luchar contra la muerte toma su veneno conscientemente: recuerda. Acerca lo que está lejos; aleja lo que está cerca, venciendo así la muerte. Dice "No es una desgracia luchar contra la muerte escribiendo" (p. 26). Habiendo alejado lo que está cerca, escribiendo, y acercando lo que está lejos, recordando, llega a las esencias de las cosas, estableciendo el vínculo que posibilita la percepción a partir de la sensibilidad.

---

(1) Op. cit., p. 12.


Puede percibir radicalmente puesto que los sentidos están des-  
hollinados. Desaparece cualquier turbación de sensaciones, es-  
tructura mental condicionada. Como un sentido bloqueado puede  
obstruir todos los demás, todos los sentidos juntos pueden ser  
despejados por uno que es agudizado por ser libre de condicio-  
namiento. Se hace posible entonces la expresión a partir de la  
realidad percibida realmente e imposible aquella construída so-  
bre meras ideas que pueden hilar y pronunciarse lógicamente y por lo  
tanto convincentemente, sin jamás encontrar, poder reflejar la  
cosa en tanto cosa, la vida en tanto vida con el sonido como el  
de los zorros, el del pato, el de la palabra buscada y encon-  
trada por el autor, la palabra que refleja la esencia de las  
cosas, la realidad concreta.

La expresión "roto vínculo" y el derrumbamiento de muros  
mediante la lucha irreconciliable. - La búsqueda por la palabra  
precisa, podríamos decir, equivale a la búsqueda de los zorros  
por el autor. Cuando los zorros están lejos, el vínculo del que  
habla Arguedas está roto. Cuando los zorros están cerca, el  
vínculo con las cosas se hace tan intenso que, como hemos di-  
cho, Arguedas puede transmitir a la palabra la materia de las  
cosas. Se establece entonces un vínculo directo con el mundo ex-  
terior al cual Arguedas refleja a pesar del roto vínculo del  
que habla. Como escribe Lenin:

"...para todo materialista, la sensación es, en rea-  
lidad, el vínculo directo de la conciencia con el  
mundo exterior, es la transformación de la energía  
de la excitación exterior en un hecho de concien-  
cia" (1).

Pero para que el vínculo sea directo y no roto, Arguedas lucha  
con decisión como evidencian los diarios contra muros y cercos  
que se han levantado dentro de él a partir de la realidad. Ar-  
guedas sabe que los obstáculos y tabiques no caen solos y que

(1) V.I. Lenin, Materialismo Empiricocriticismo. Ed. Grijalbo,  
México, 1966, p. 36.



su destrucción requiere esfuerzo y trabajo constantes. Sabe que el derrumbamiento requiere una lucha irreconciliable tanto individual como común. Sabe que la lucha es necesaria puesto que se trata de muros fuertes dentro y fuera de él; muros sutiles ideados, puestos en práctica idealmente, mentalmente aislantes, deformantes. Como dice Arguedas:

"Pero casi todos se amarrachan con las "convenciones" sociales, con ese enredo fenomenal en que aparecen estos "huasos" amariconados, estas muchachas achuchumecadas, que así se achuchumecan para convertir los bailes de la gente fuerte en "espectáculo agradable y nacional". ¡Maldita sea, negro Gastiaburú! Tú eras médico, un doctor. Y mal decíamos juntos estas cosas que son fabricaciones de los "gringos" para ganar plata. Todo eso es para ganar plata. ¿Y cuando ya no haya la imprescindible urgencia de ganar plata? Se desmariconizará lo mariconizado por el comercio, también en la literatura, en la medicina, en la música, hasta en el modo como la mujer se acerca al macho. Pruebas de eso, de lo renovado, de lo desenvilecido encontré en Cuba. Pero lo intocado por la vanidad y el lucro está, como el sol, en algunas fiestas de los pueblos andinos del Perú" (1).

Luchas comunes, luchas individuales son las que Arguedas no sólo sugiere sino muestra en "El Zorro"; luchas que hacen tomar conciencia de los medios de explotación y control de los que se vale el imperialismo, el capitalismo, para mantener sojuzgado y embrutecido al pueblo; lucha, derrocando obstáculos, por la lucidez, la conciencia siempre nueva, de acuerdo a la realidad concreta y que permite llegar a las raíces, representadas por los zorros que impulsaron a Huatyacuri, que hicieron la pregunta por el hombre, que hicieron posible la pregunta del hombre por los animales, la pregunta y la contestación al mismo tiempo por el autor:

---

(1) Op. cit., p. 19.

"Cómo están las fronteras de alambres de púas, Comandante? ¿Cuánto tiempo durarán? Igual que los servidores de los dioses, tiniebla, amenaza y terror, que las alzaron y afilaron, creo que se debilitan y corroen" (1).


## 5. PRIMER DIARIO, LOS ZORROS, PUENTE Y RAICES: LAS ETAPAS DE CONOCIMIENTO.

Equivalencia entre partida, llegada a raíces y etapas de conocimiento.- Antes de hacer una reflexión sobre el primer diario que es una parte importante para ilustrar la lucha por llegar a las raíces, queremos indicar en qué sentido comprendemos partida y llegada a las raíces. Partida, llegada y raíces equivalen, como sostenemos, a las principales etapas del conocimiento, constituyendo la partida el conocimiento sensible, la llegada el conocimiento racional y las raíces la conciencia lúcida que permite el verdadero conocimiento, necesario para la puesta en práctica. Cada partida implica una nueva llegada y cada llegada a las raíces una nueva partida. Se trata entonces de partidas y llegadas que constituyen el proceso del conocimiento que encuentra su centro en lo que hemos denominado raíces que son el punto de quietud y lucidez indispensable para el proceso.

Si bien en Huastyacuri se trata de una profundización del ciclo del conocimiento, en Arguedas que vive entre muros, contruídos por un sistema que ya no es alienante sino la alienación misma, la profundización del conocimiento no se realiza siempre y sólo a través de los retrocesos necesarios para el avance, sino a través de retrocesos compulsivos que son como las caídas, en el pozo, mencionadas por el autor en los diarios.

---

(1) Op. cit., p. 287.



Repetición de una "escena".- Tomamos como base el primer diario de la novela para mostrar la lucha por llegar a las raíces, voces de zorros que saben hablar y cantar las esencias de las cosas; lucha en que participa el recuerdo activamente.

Para el individuo que escribe la novela se repite una escena. Dice Arguedas:

"Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio" (1).

Se repite una escena en tanto se siente de nuevo abatido a muerte, decaimiento que se presenta a intervalos cada vez más breves desde 1944 cuando hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia, como muestran los diarios de "El Zorro".

El recuerdo como arma de lucha; representación del "veneno" en una serie de imágenes; causa del "veneno".- Considerando la interrelación entre lo individual y lo universal podríamos decir que los veinticinco años que han transcurrido desde la primera crisis del que habla el autor en los diarios equivalen para quien lo ha vivido a los dos mil quinientos años de explotación social de una clase por otra que tiene su comienzo en la así llamada civilización, el surgimiento de la división de la sociedad en clases y de una lucha que continúa hasta ahora, la época imperialista, y cuyos siglos cargan en sus cabezas hombres como Arguedas. Arguedas se remonta mediante el recuerdo en el tiempo por medio de una imagen poética que veremos luego, para llegar a las causas; recorrido que conduce de la crisis personal del autor a la sociedad dividida en clases, la verdadera causa del veneno que muestra Arguedas en los capítulos.

Con la ayuda del recuerdo el autor evoca un conjunto de imágenes que plasman varias causas y el efecto de la muerte

---

(1) Op. cit., p. 11.

temida. Cada parte del conjunto se relaciona con la otra y se completa por un cuadro que revela nítidamente a uno de los agentes, causantes del "veneno": la ideología religiosa.

La serie se inicia con la evocación del sol amarillo del atardecer, el cual suscita el color amarillo del ayaq sapati llan, florcita llamada por el pueblo, flor de muerto, lo cual lleva por asociación al negro huayronqo, moscón grande cubierto de polen amarillo de las flores de las cuales se alimenta.

Esta última imagen del huayronqo, cubierto con el pólen de las flores lleva a su vez inmediatamente a otra en que el negro moscón, volando a grandes alturas se deja caer como un rayo. El amarillo del huayronqo, cubierto del polen; el amarillo de las flores y el amarillo del sol, íntimamente ligados, quedan asentados en la memoria, siendo "no sólo mal presagio sino materia misma de la muerte" (p. 25). Así como el amarillo crepuscular del sol se relaciona con el amarillo de las flores, éstas suscitan el polen de las patas y el cuerpo enorme del huayronqo y su vuelo como rayo de sol al fondo de las flores. El vuelo trae rápidamente a la memoria la caída del huayronqo, parecida también a la de los rayos del sol la cual hace surgir inmediatamente la imagen de un pueblo caldeado de donde sube, a un pueblo de altura la Fidela, sola, preñada, mestiza, florcita, sobre la cual ha caído el huayronqo. En el patio de una casa, también caldeado por el sol, mira al niño a manera del vuelo del huayronqo. En la noche en la oscuridad se prende del niño no sólo como el huayronqo de la pequeña flor sino como la "salvajina" de los árboles, causándole un calor y una sofocación que evoca aquella vez que cuando niño buscó la muerte rezando y suplicando a vírgen y santo y sólo encontró sofocación y ansias producidas por los rayos del sol que entraron en cabeza y carne: la muerte temida en vez de la muerte deseada.

Sol, calor, noche, ansias, rezos, súplicas acercan el cu

dro del hombre forzando a la mujer a prostitutada delante del niño mientras ésta reza oraciones en quechua sobre el juicio final, echando una salpicada de muerte a los ojos del muchacho, una salpicada de muerte que como la "salvajina" no se desprende por más alto que se estire el árbol o por más que sus direcciones sean contrarias; una salpicada de muerte que, como el huayrongo, no se desprende del polen amarillo de la flor, *no se desprend* de los ojos del muchacho y del hombre, como un veneno<sup>(1)</sup>.

La muerte, su materia, su efecto, no se desprende del hombre con presentarla o recordarla. No se desprende mientras no se analice concretamente y Arguedas lo sabe. Las imágenes muestran lo que origina el "mal"; muestran el hecho que contiene la causa pero ésta no es descubierta, ni mostrada. Es más; los elementos de la serie se relacionan por asociación, enlazándose, amplificándose, intensificándose hasta suscitar el hecho originario causante de la serie. Sin embargo, no se interrelacionan los elementos, no se muestra cómo se derivan del hecho desencadenante del problema; no se analiza ni se explica este hecho puesto que sólo hay un encadenamiento que lleva a ampliaciones e intensificaciones de lo mismo, sin el planteamiento concreto de las contradicciones, de la contradicción fundamental. Habría que plantear el hecho desencadenante claramente, estudiar los antecedentes; poner de relieve las condiciones que lo hicieron posible, las contradicciones concretas que encierra, y,

---

(1) Veamos como Arguedas, al recordar las ansias y la sofocación producidas por la Fidela, presenta el cuadro de la "violación santa": "El veneno de los cristianos católicos que nacieron a la sombra de esas barbas de árboles que asustan a los animales, de las oraciones en quechua sobre el juicio final; el rezo de las señoras a prostitutadas mientras el hombre las fuerza delante de un niño para que la fornicación sea más endemoniada y eche una salpicada de muerte a los ojos del muchacho ..." (p. 31).

en última instancia, llegar a la causa fundamental que ha condicionado o engendrado el problema. Habría que estudiar cómo los factores externos han actuado sobre las condiciones internas, estudio que Arguedas realiza en los capítulos de "El Zorro".

En la serie de imágenes presentadas, todo está distorsionado, trastocado, y, este torcimiento, retorcimiento y deformación saca fuera de sí, causa ansia, sofocación y una sensación de agonía, de muerte. Fijado todo, ligado fuertemente por la visión subjetiva, que gira alrededor de lo mismo, se pasa así, por asociación, sin analizar, de una distorsión a otra, y de una imagen a otra, sin poder salir del pozo.

Arguedas se remonta entonces a la propia infancia mediante una serie de imágenes que reproducen causa y efecto de la crisis personal, pero que no hacen ver las causas profundas que descubren la contradicción fundamental, el aspecto principal de la misma. Consciente de las limitaciones de un planteamiento subjetivo, Arguedas hace un salto. Pregunta por los zorros, va a la búsqueda y al encuentro de los animales, lo que equivale a recorrer en el tiempo en general, y, en particular recorrer el proceso del conocimiento para llegar a la conciencia social, a las causas sociales, lo que permite llegar a la interdependencia entre crisis personal y factores sociales. Cuando la pregunta del hombre alcanza los zorros que a su vez habían preguntado por el hombre, éstos la contestan introduciendo uno de los temas principales de la novela que es uno de los factores esenciales para el extrañamiento del hombre. Dice Arguedas, eso es el zorro de arriba:

"La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del i m a s a p r a; y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo" (1).

---

(1) Op. cit., p. 32.

"El forasterismo", miedo y confianza, producto del poder económico.- A pesar de que también los zorros hablan un lenguaje poético como Arguedas en la serie de imágenes, no sobrepone los elementos. Los consideran en su impregnación mutua. Según ellos, el niño, evocado en las imágenes, y la Fidela, son forasteros. Según ellos el "forasterismo" es miedo y confianza, dos opuestos contradictorios que se contienen en estado germinal como aquellos llamados buena y mala conciencia que supone un estado previo, verdadero, la conciencia, que, como sabemos, imposibilita y excluye ambos extremos, eso es las dos caras falsas de Jano.

Los zorros hacen ver que el "forasterismo" nace del hierro torcido, retorcido que quiere mandar la salida y entrada de todo; nace de la confianza y del miedo. En otros términos, y como Arguedas muestra más concretamente en los capítulos, el "forasterismo" es producido por el poder material, económico, social y político de unos pocos que poseen los medios de producción y establecen relaciones de producción de explotación y que pretenden manejar todo, manteniendo la esclavitud asalariada como "destino" reservado al pueblo. Este poder material, social, económico engendra una super-estructura ideológica, la religión que crea un poder fantástico al cual recurre el hombre, impotente ante la fuerza invisible del capital. Esta superestructura ideológica es utilizada por las clases dominantes para sojuzgar y embrutecer a la clase dominada y genera el miedo y la confianza, dos lados de un mismo tambor que tocan los explotadores, manipuladores.

El miedo y la confianza causan un forasterismo individual que tiene un origen social. Arguedas muestra en los capítulos y diarios, que se trata de un "forasterismo" social del cual toma conciencia, transformando lo que es "forasterismo" padecido en un "forasterismo" asumido. El hombre se da cuenta que su

"enfermedad" -los malestares físicos y psíquicos, los deseos de suicidio- es relativa y expresión de una verdadera salud e integridad en cuanto su enfermedad es producida por los mecanismos del sistema capitalista que ha engendrado una sociedad enferma, desintegrada a la cual conscientemente no quiere y no puede integrarse sino más bien quiere cambiar, transformarla, por lo que mantiene en alto, visible para todos, el espejo que refleja la realidad social concreta, "El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo", novela que se opone antagónicamente a las obras de escritores y artistas que, apartados del pueblo, no producen sino obras para la propia clase, de lenguaje amanerado, artificial, contrario al uso popular y que tiene su partida en una conciencia que

"ha instalado sus muros por todas partes, sus muros cubiertos de espejos desesperantes" (1).


A pesar del forasterismo y del veneno, no hay en Arguedas esa conciencia que ha instalado sus muros como espejos desesperantes. Su conciencia y su obra son espejo de la realidad social, realidad que es reflejada en el título que, como la novela, se caracteriza por un movimiento dinámico infinito, dialéctico.

#### 6. EL MOVIMIENTO DINAMICO EN EL TITULO.

Los zorros, unidad y multiplicidad; abajo y arriba, unidad de contrarios. - Arguedas no llama al libro "Los Zorros de Arriba y Abajo", caso en el cual se enfatizaría la diferencia espacial en tanto se trataría de dos zorros de los cuales pertenecería uno estrictamente al mundo de arriba, la sierra, el otro al mundo de abajo, la costa peruana. Arguedas llama a la novela "El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo". El zorro de arriba

---

(1) J.M.G. Le Clezio en "Sartre, Un Hombre Ejemplar", Sartre, El último metafísico, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1968, p. 31.



ba es por lo tanto diferente e igual al zorro de abajo. Se trata de dos zorros que son uno y dos a la vez puesto que los términos "arriba" y "abajo" son la unidad de contrarios que gira alrededor de un solo eje, la palabra "zorro", que es singular y que incluye lo plural porque irradia como rayos de un cuerpo incandescente, dando lugar a una multiplicidad de zorros. Todos esos zorros, representados en los capítulos de la novela, se concentran sobre los zorros que dialogan y en los cuales tienen su partida no sólo los zorros como personajes sino, como hemos visto, el texto todo.

Los términos "arriba" y "abajo" son una pareja de contrarios. No existe arriba sin abajo ni abajo sin arriba, lo uno se trueca en lo otro, lo otro en lo uno por lo que arriba es abajo como abajo es arriba. Arriba es abajo y abajo es arriba en tanto la diferencia implica la identidad. Podríamos por ello decir que el zorro de arriba es el zorro de abajo como éste es el zorro de abajo y es el de arriba al mismo tiempo. Se trata entonces de zorros especiales. Su particularidad no consiste en la distinción con los otros animales por su sentido sintético que se opone al sentido analítico de la mayoría de ellos. Consiste en su universalidad que se centra sobre la particularidad que se relaciona con la individualidad y ésta con la generalidad. Constituyen no sólo el universo de la novela que evoca los espacios costa, sierra, selva del Perú. Forman la unidad de arriba y abajo que es el Perú todo aunque Arguedas -los zorros- dice que hay mundos de más arriba y más abajo, mundos que se tejen más allá de las fronteras peruanas y sin embargo, influyen sobre ellas.

Inmortalidad de los zorros, inmortalidad del pueblo.- El Perú todo es el pueblo todo en un terreno vasto, múltiple, casi infinito. En este terreno el zorro de arriba y el zorro de abajo representan el hombre pueblo de arriba, la sierra, y el

hombre pueblo de abajo, la costa, que en su unidad constituyen la unión del pueblo múltiple, variado, infinito. Como los zorros son el pueblo todo, que, como Arguedas dice, es inmortal, los zorros son inmortales. Sobre la inmortalidad de los pueblos escribe Arguedas:

"Un pueblo no es mortal, y el Perú es un cuerpo cargado de poderosa sabia ardiente de vida, impaciente por realizarse;" (1).

A la inmortalidad de los zorros -y a su identidad- se refiere Arguedas cuando dice:

"Los Zorros corren del uno al otro de sus mundos; bailan bajo la luz azul, sosteniendo trozos de bosta agusanada sobre la cabeza. Ellos sienten, m u s i a n, más claro, más denso que los medio locos transidos y conscientes y, por ello, y no siendo mortales, de algún modo hilvanan e iban a seguir hilvanando los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato" (2).

El movimiento dinámico característico del título "El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo", de la novela toda, está contenido también en el término "forastero" que remite a uno de los conceptos centrales de la obra. Si bien el término puede considerarse limitado al centrar sobre sí la pareja de opuestos subjetiva "confianza" y "miedo", que tienen su partida en una falsa conciencia del mundo, es amplio al hacer referencia al distanciamiento objetivo. Este distanciamiento se refiere -aunque hay sólo una mención explícita en la novela: "lo distanciaron más al susodicho" (p. 32)- no a las distancias espaciales sino a los diferentes tipos de hombres que padecen del "forasterismo", del distanciamiento, y que son, como veremos más tarde, productos de su opuesto que los han engendrado, los hombres extranjeros del sistema capitalista imperialista.

---

(1) J.M. Arguedas, "El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo", p. 294.

(2) op. cit., p. 285.

Si bien el concepto lo "forastero" reproduce un núcleo central de "El Zorro", es desplazado posteriormente y es reemplazado por una unidad de opuestos más amplia que lo absorbe y en la cual está, como veremos, contenida la novela, dinámicamente.



## SEGUNDA PARTE

### FORASTEROS Y EXTRANJEROS

#### 1. EL TERMINO "FORASTERO" Y EL TERMINO "EXTRANJERO".

"Forastero", movimiento interno; "extranjero", movimiento mecánico.- El término "forastero" es una palabra compuesta del lexema foras - del latín foras, adverbio que significa fuera, afuera, de fuera- y del formante t -er -o, sufijo aspectivo que da al lexema determinada orientación semántica. Como su raíz foras es empleado con verbos de movimiento, ya que su derivación probable es del verbo griego τερο- ambos verbos, latino y griego, expresan fundamentalmente mover, poner en movimiento-. El término "forastero" está compuesto del sufijo t -er -o que le otorga valor sustantival. El término "forastero" deviene el que va afuera, viene de fuera. Por implicancia, el que va afuera, viene de fuera, evoca de inmediato su opuesto, eso es, el que va adentro, viene de dentro.

El término "extranjero" que se articula morfológicamente como el término "forastero", y que enuncia aparentemente lo mismo, no implica sin embargo, el mismo movimiento explícito en "forastero". La raíz extra de la proposición latina de forma idéntica, expresa fuera de, cuyo opuesto es dentro de. Su semántica indica lugar y tiempo, ya que un determinado lugar se inscribe en un determinado tiempo. El término "extranjero", el que está fuera de, dentro de, es más restrictivo y más limitado que el término "forastero". Expresa principalmente traslación. El término "forastero" en cambio, es amplio y explosivo; indica



movimiento a secas. El término "forastero" habla de un movimiento que se intercambia constantemente; de un proceso infinito, es decir, de algo en constante movimiento, cambio, transformación y desarrollo.

En resumen podemos decir que "extranjero" pone de relieve los cambios espaciales en un determinado tiempo. En "extranjero" -a diferencia de "forastero"- las cosas, sus formas y especies se encuentran de algún modo fijas y fijadas en el espacio. Si bien el término "extranjero" subraya desplazamientos y evoluciones, no destaca las cosas en su relación, penetración, interacción; es decir las transformaciones. Si bien tiene lugar un cambio exterior por fuerzas exteriores, no hay cambio desde, hacia el interior que es el único cambio que manifiesta el movimiento profundo e infinito. Se trata pues de movimiento externo y mecánico en "extranjero", movimiento manifiesto; y de movimiento interno e impulsivo en "forastero", imperceptible a simple vista.

El hombre "extranjero", círculo y clase dominante; el hombre "forastero", solitario, gregario, parte del pueblo.- El hombre "extranjero" se caracteriza por un estar fuera de y un estar dentro de, lo que remite a un determinado lugar y un determinado tiempo que implican ambos lo que denominamos círculo. El círculo corresponde para el extranjero a "su" estado en "su" estado, eso es al estado burgués en el sistema capitalista imperialista para el hombre extranjero.

El hombre forastero no tiene en cambio un lugar fijo del cual estar fuera o dentro, como el extranjero. Viene de dentro, como lo señala la semántica del concepto forastero que equivale, como se ha indicado, a venir de fuera. Venir de dentro no es lo mismo que estar dentro de. Mientras que el estar dentro de, se relaciona, con determinados espacios y tiempos en los que residen los que forman parte del círculo, venir de dentro, manifiesta


ta movimiento interno.

El forastero no es individuo en un grupo de individuos que componen el círculo que representa la clase dominante en una sociedad dividida en clases. A diferencia del individuo extranjero que está establecido y que se opone al cambio por el mismo principio de vida que ha hecho suyo, el dinero, y que quiere acrecentar y conservar, el forastero está de paso. Estando en movimiento avanza y retrocede. Retrocede para avanzar mejor, para transformar y transformarse, superar aquello que ha sido causa de su-ser-forastero.

"Forastero" y "extranjero" corresponden, por lo visto, a dos conceptos diametralmente antagónicos. Mientras que el término "forastero" remite al hombre forastero que por oposición dialéctica es solitario, gregario al mismo tiempo, el término "extranjero" plasma al hombre y al círculo, montado y manejado por unos cuantos en el estado burgués que, durante la época del capitalismo en su fase imperialista, es el quien no conoce ni país ni patria puesto que oprime la fuerza engendrada por él mismo, el proletariado de cualquier país, incluido el propio.

## 2. BREVE MIRADA RETROSPECTIVA AL DESARROLLO HISTORICO DE EUROPA Y EL PERU.

Aparición de la propiedad privada en Europa, comienzo de la división en clases.- Una mirada retrospectiva al desarrollo histórico en dos diferentes partes del mundo -Europa y Perú- que son fundamentalmente iguales pero distintas al mismo tiempo, nos mostrará la más cruel y más exacerbante explotación de un pueblo esencialmente sano y es imprescindible para entender la especificidad del Perú de la cual habla Arguedas en "El Zorro".



En Europa, el así llamado mundo antiguo, desapareció la comunidad primitiva hace mucho tiempo con la aparición de la propiedad privada -el primer "cerco" del que habla J.J. Rousseau. Con la aparición de la propiedad privada de los medios de producción surgió la división de la sociedad en clases antagónicas; una clase propietaria y dominante y una clase desposeída y oprimida; la diferente posición de los hombres en relación con los medios de producción y el surgimiento de un aparato coercitivo para mantener la dominación.

De la antigua comunidad primitiva se desarrolla entonces en Europa no sólo el grupo de hombres "creadores" de división, injusticias y privilegios sino el aparato que afirma la posición dominante de algunos pocos sobre los muchos, el estado esclavista en la antigüedad, el estado feudal en el medioevo, el estado burgués en la época moderna.

La propiedad colectiva en el Perú. - En el Perú, en el así llamado mundo nuevo, la historia del hombre se desarrolla diferente de la del hombre europeo. El desarrollo económico social natural se altera en el Perú en un determinado momento por la presencia de los europeos que truncan y aceleran, modifican y desvían el proceso regular que obedecía a determinadas leyes. Como Mariátegui señala <sup>(1)</sup>, el pueblo peruano vivía originariamente y durante muchos siglos bajo el régimen de un comunismo primitivo cuya manifestación constituían las comunidades agrarias. Esta constitución social se prolongaba aún bajo el régimen del Imperio Inka que según el autor citado, es una mezcla de lo anterior -un comunismo primitivo- con lo posterior, que podríamos decir, tiene rasgos característicos de un estado esclavista. Subraya Mariátegui que el trabajo del pueblo peruano

---

(1) cf. J.C. Mariátegui, Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana. Ed. Biblioteca Amauta, Lima, 1959, pp. 9-45.

en el régimen autocrático, estado de transición al esclavismo, seguía siendo colectivo; el esfuerzo, común; los fines, sociales; por lo que se evidenciaba una cultura popular altamente desarrollada a pesar del sistema social jerarquizado.

Corte en el desarrollo histórico autónomo del Perú.- Según lo expuesto la evolución de la humanidad en su desarrollo histórico, económico-social y cultural, es multilateral. Mientras que en Europa, los hombres, en una sociedad ya dividida en clases en que rige la propiedad privada, se guiaban por intereses y fines individuales, en el Perú la base socio-económica colectiva que data de tiempo pre-Inka, época de las comunidades agrarias primitivas, continúa su firme arraigo durante la hegemonía inka hasta el momento en que los conquistadores del mundo, los españoles, caen del "cielo" como el rayo destructivo en la tempestad, sobre el territorio Inka imponiendo su forma económica social individualista que para más desgracia carece de contenido económico. Cortan con ello por completo el desarrollo histórico autónomo e independiente.


Inicio de una larga historia de explotación.- En el momento en que los conquistadores españoles invaden el país extranjero, se produce un corte en la historia independiente del Perú, corte que trae consigo una larga historia de explotación, de saqueo, sin cohesión. Como dice Mariátegui:

"Y si la Conquista es una empresa militar y religiosa, el Coloniaje no es sino una empresa política y eclesiástica" (1).

Conquista y coloniaje españoles, ambos extranjeros, constituyen las dos caras de la misma moneda cuya esencia es la contradicción fundamental del régimen colonial conquistador perpe

---

(1) J.C. Mariátegui, Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana. p. 148.



tuado por sus seguidores en el Perú. Si bien estos hombres traen consigo una superestructura ideológica y política -que en Europa, su cuna, ya estaba declinando dando paso al sistema capitalista- no trajeron nada para poder apoyarla, es decir una economía planificada e independiente. Se apoderan en cambio de las tierras ajenas e imponen a la fuerza un "destino" que no experimenta variación básica a través de los siglos.

El "destino" se inicia entonces con la dominación sanguijuelesca de conquistadores y colonizadores, los saqueadores de las ricas tierras ajenas, que se convierten en terratenientes criollos en la costa, en mistis, en dueños de minas en la sierra. El "destino" continúa bajo la dominación parasitaria que tiene principio y fermento en la época de la Independencia, fermento y florecimiento durante la República cuando los antiguos señores feudales, la oligarquía nacional, comienzan a actuar como intermediarios y funcionarios de la oligarquía internacional financiera que extiende sus redes para gobernar, con sus monopolios en manos de pocos grandes banqueros e industriales monopolistas, todas las ramas de importancia vital de la economía pues dispone de la aplastante mayoría de la riqueza mundial capitalista.

Conquistadores, colonizadores y seguidores trajeron consigo una codicia tan insaciable que hizo posible que las conquistas fuesen completas y que se re-instaure el sistema social a-histórico esclavista. Subrayamos con Mariátegui que los extranjeros desangraron y casi exterminaron al pueblo indígena esclavizado, razón por la que se vieron obligados a reintroducir el sistema esclavista con todas sus formas. Importaron como cualquier otra mercancía a negros que utilizaron como "fuerza de trabajo", incorporándolos de esta manera a la fila de los esclavos indígenas, miserablemente explotados en minas y tierras. Más tarde se repitió el siniestro comercio debido a la continuación de


la siniestra política. Los herederos de conquistadores y colonizadores, los republicanos, agregaron otro eslabón a la cadena de esclavos, los chinos; ~~estos~~ posteriormente fueron "emancipados", ~~y se convirtieron en la clase trabajadora "libre"~~.

La doble dependencia del explotador.- A pesar de que el sentido común induce a afirmar que la relación de dependencia es de abajo arriba; del "débil" hacia el "fuerte"; del esclavo hacia el amo; del siervo hacia el terrateniente; de la clase proletaria hacia la clase burguesa; del país poco desarrollado hacia el país altamente desarrollado, explotador, sostenemos que la así denominada dependencia de los explotados es relativa; es absoluta y doble por parte de los explotadores. Los conquistadores españoles y sus seguidores nacidos en el Perú, "peruanos" en realidad sin patria (1); por la falta de inteligencia inicial de no haber sido capaces de formar una sólida e independiente base económica, están estrechamente ligados a la metrópoli española; después al imperialismo inglés, francés, y finalmente al imperialismo yanqui. Los imperialistas extranjeros son realmente dependientes de los países a los cuales explotan y expolían, porque sin ellos no tendrían las materias primas que necesitan y su alto nivel de vida. Los explotadores "peruanos", nacidos en el Perú pero extranjeros, son doblemente dependientes: del pueblo y del amo imperialista.

La ligazón con la potencia extranjera introducida e impuesta por los españoles se estira como una cinta elástica de la cual cuelgan los seguidores cercanos de ellos, los capitalistas ingleses y franceses y los seguidores lejanos, los capitalistas imperialistas yanquis. Todos ellos son como el bailarín en la cuerda que trata de mantener su equilibrio danzando,

---

(1) En "El Zorro" como veremos, Arguedas denuncia que en el Perú, la patria es de los extranjeros. También en El Sexto muestra eso mismo como veremos más tarde.



saltando, gesticulando, luchando en el aire; y la cuerda es el lazo entre el país de procedencia y la nueva patria de la que se nutren y a la que desnutren. Más no sólo son bailarín. Los capitalistas imperialistas saquean las tierras ajenas llevándose las materias primas; desangran al país mediante préstamos condicionados con altos intereses; estrangulan a la población en las empresas que montan y que les rinden las más grandes utilidades por la mano de obra barata. Son entonces una plaga que como dice Arguedas es:

"Gente de fuera que se lleva la tierra de uno; que se engorda con lo de uno; y todavía te escupe, te hace moler a patadas en las cárceles, pone letreos en sus clubes diciendo que a perros y peruanos es prohibido entrar" (1).

Son una peste que:

"Se empeñan ahora en corromper al indio, en infundirle el veneno del lucro y arrancarle su idioma, sus cantos y sus bailes, su modo de ser, y convertirlo en miserable imitador, en infeliz gente sin lengua y sin costumbres. Están arrojando a los indios por hambre, de las alturas, y los amontonan en las afueras de las ciudades, entre el polvo, la fetidez del excremento y el calor. Pero se están poniendo una cuña ellos mismos" (2).

### 3. MEZCOLANZA DEL MORIR Y DEL AMANECER, LA SOCIEDAD PERUANA EN CHIMBOTE.

Efervescencia entre dos "naciones." - "El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo" no sólo reproduce en líneas generales el círculo, los mecanismos que regulan la sociedad en la que viven forasteros y extranjeros, y el pueblo. No sólo reproduce

---

(1) J.M. Arguedas, El Sexto, Populibros Perú, p. 55.

(2) op. cit., p. 94.


la máquina ingeniada y construída por unos individuos de la clase dominante para gobernar al proletariado y al campesinado, confluídos en Chimbote, ciudad puerto industrial, obra "de las armarzones computadoras cibernéticas". (p. 105). La novela reproduce en detalle el funcionamiento complejo antagónico de la sociedad peruana toda en el proceso histórico en un determinado lugar que se inscribe en un determinado tiempo. Reproduce la lucha efervescente entre una "nación" aislada, acorralada por otra acorraladora. Esta última, los extranjeros, mira a la primera, a distancia, con curiosidad y habla de ella con desprecio y repugnancia, como Arguedas afirmaba ya en El Sexto. "El Zorro" no sólo muestra el desprecio de la "nación" acorraladora por la acorralada. Muestra la lucha entre ambas en los colores más vivos. En los capítulos el pueblo aparece como lo que es: eternamente nuevo, fuerte, naciente; eso es, como creador de la historia de la humanidad. Escribe Arguedas que se trata en Chimbote de

"... una mezcólanza del morir y del amanecer, de lo que hierve y sabica, de lo que cuece y se vuelve ácido, del apaciguarse por la fuerza o a pulso" (1).

"Morir" y "amanecer", proceso social. - Si bien los términos "morir" y "amanecer" significan fin y comienzo de algo, no son una unidad de opuestos exacta. A "morir" se opone "vivir" y a "amanecer" se opone "anochecer". El "amanecer" se puede comparar con el inicio de la vida y el "anochecer" con el comienzo de la muerte. Pero Arguedas opone el "morir" al "amanecer" puesto que se refiere con los términos al proceso social, reflejado en la novela. Se trata de la vida comprendida en "amanecer" que está recién comenzando después de la noche, la muerte. Se trata del pueblo que es la vida y que está despertando de su largo sue

---

(1) J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo. pp. 62-63.



ño impuesto. "Morir" se refiere a lo viejo, los explotadores que distribuyeron y distribuyen la muerte mediante las múltiples formas de imposición. Como fuerza vieja los explotadores no se dan por vencidos frente a lo nuevo que es débil. Más bien luchan contra ello tenazmente sabiendo que lo nuevo tiene frente a lo caduco la fuerza de lo naciente; es el "amanecer".

Visión general de la contradicción antagónica en el proceso social.- "Morir" y "amanecer" se refieren a las dos clases antagónicas en su totalidad y los aspectos diferentes de cada una, reflejados en "El Zorro". Se trata de explotados y explotadores, la clase de los terratenientes y la de los campesinos, la clase de los capitalistas que poseen las fábricas, las acciones y los capitales y la clase de los proletarios que trabajan, o no trabajan en las fábricas y que entonces constituyen el gran ejército de desocupados que permite a los explotadores mantener la mano de obra al precio que les conviene, lo más bajo posible.

"Morir" representa la "omnipotencia" imperialista, los monopolios que se dedican al comercio en colonias y semicolonias y que obtienen fabulosas ganancias por lo que son dueños y señores de países enteros y disponen de las vidas de decenas de millones de hombres. "Morir" representa al colonialismo o semicolonialismo que significa para la clase obrera, trabajadora una legislación social que no ofrece protección verdadera para el obrero y que permite que éste pueda sufrir accidentes de trabajo, contraer enfermedades o aún quedarse parado. "Morir" representa un aspecto de la vida de los hombres, "víctimas" de la maquinaria de explotación; del obrero o desocupado que vive en la miseria terrible y ha sido convertido en loco, sonso, borracho, manco, cojo, viejo, ciego; en hombre vivo muerto por los emborrachadores, embrutecedores, enloquecedores, los explo

tadores extranjeros. En resumen "morir" es la privación de derechos políticos o de cualquier derecho para el trabajador.

Pero Arguedas no es artista de "tiniebla". Arguedas es pensador, luchador, artista, escritor de las masas del pueblo que está sacudiendo el yugo de largos siglos; del "amanecer".

Arguedas muestra en "El Zorro" que si bien los hombres del pueblo están en parte físicamente mutilados, están en su totalidad y básicamente sanos. Los hombres del pueblo sufren pero nunca se dan por vencidos. No conocen el miedo, la pusilanimidad. Conocen la unidad. Aparecen en la novela como Esteban de la Cruz que busca la propia revolución para voltear al mundo; para afirmar su paso tambaleante a causa de la muerte bien arraigada en su cuerpecito; para escupir a la cara de la muerte, la muerte anclada en su cuerpo, eso es el carbón que lo ha penetrado ideológica y físicamente. Aparecen como Moncada que, portavoz de Arguedas, denuncia y critica con implacable clarividencia al capital extranjero y que, actor comediante, escenifica con constante cambio de disfraz el teatro real funesto que tiene lugar en Chimbote. Aparecen como Hilario Caullama que se enfrenta con firmeza y decisión al capital en nombre del trabajo. Aparecen como muchos otros, que mencionaremos, individual y colectivamente, en la tercera parte de nuestro trabajo. Aparecen finalmente en la figura de don Diego como transformador externo, síntesis y análisis y síntesis en constante desarrollo progresivo, que, con el movimiento impulsivo en canto y palabra, música y baile típicos de la antigua cultura indígena y de lo nuevo, sano, no amarrachado, llega adonde ningún ser humano ha llegado, llega a la cumbre de Cruz de Hueso (p. 285); llega a la Cruz de Hueso en la cumbre para arrancarla y posibilitar que el hueso, el pueblo desangrado, se recupere y se llene de sangre y carne, de nervios y músculos y vuelva a tener su cabeza y corazón, cabeza y corazón propios, independientes que terminen con un mundo de pri

vilegios y produzcan un pueblo completamente fuerte y sano, que sepa avanzar y revolucionar. Don Diego a la cabeza de millones de trabajadores oprimidos durante siglos, aún ignorantes; don Diego a la cabeza de la capa avanzada de los trabajadores de la ciudad puesto que los comprende, es afín a ellos y es capaz de organizar, esclarecer, convencer, aglutinarlos, librarlos con la cabeza y con el corazón; el conocimiento sensible y el conocimiento racional, siempre en movimiento zigzagueante, el "amanecer".

"Amanecer" y "morir" en "El Zorro" no sólo se relacionan con otra pareja de opuestos Vida Muerte -esta vez es una unidad de contrarios exacta- sino que son complementados por ella que los contiene como la nube a la gota. La otra pareja, Vida Muerte, complementaria de la anterior, también representa el proceso social individual universal en Chimbote.

#### 4. VIDA Y MUERTE.

La contradicción dialéctica Vida Muerte, expresión de la contradicción principal Trabajo Capital.- Chimbote, mezcla del morir y del amanecer, es mostrado en la novela como escenario representativo de la lucha entre la vida y la muerte. La contradicción dialéctica entre la vida y la muerte, es consecuencia de la contradicción fundamental del sistema capitalista: la producción social y la apropiación privada que tiene su expresión en la contradicción entre el proletariado y la burguesía o que es lo mismo, entre el Capital y el Trabajo. Esta contradicción genera la miseria, la desocupación, el hambre, la enfermedad y la muerte.

Sabemos que desde la época de la acumulación originaria del capital, la burguesía condena a grandes masas a la miseria, a sufrimientos inauditos y a la muerte. "La vida de éstos es la

muerte de aquellos, y la vida de aquellos, la muerte de éstos", como diría Heráclito (fragmento 62). El aumento de las riquezas y el aumento de la miseria es una constante creciente en el sistema capitalista. El capital, la riqueza, la propiedad privada es vida para unos cuantos; la miseria, la penuria, la pobreza y la muerte, para centenares de millones. Arguedas muestra en "El Zorro" que lo que es vida para los hombres absorbidos por el círculo, el sistema capitalista imperialista, es muerte para los hombres a cuyo costo se obtiene el capital, esa esencia "vital"; los esclavizados, exprimidos, estrangulados, forasterizados, el pueblo. Como dice Marx:

"Si el dinero nace con manchas naturales de sangre en un carrillo, el capital viene al mundo chorreando sangre y lodo por todos los poros, de los pies a la cabeza" (1).

En El Sexto dice Arguedas refiriéndose al explotador extranjero, el imperialismo yanqui, que éste "va a otra nación para hacer millones con la sangre y la tierra extranjera. Balas y billetes, es la patria del gringo" (2).

En "El Zorro" Arguedas no sólo delinea a los extranjeros explotadores. Los dibuja en toda su dimensión y alcance.

Dos representaciones para el pueblo "víctima": insectos, lloqlla.- "Víctima" de los extranjeros explotadores es el pueblo que de todos los lugares de las montañas andinas, de la selva, de toda la costa peruana, se vuelca sobre Chimbote; atraído por las promesas de trabajo en fábricas y de vivienda en terrenos habitables (3), trata de encontrar un medio de subsisten

---

(1) C. Marx, El Capital, to. 1, p. 609.

(2) J.M. Arguedas, El Sexto, p. 18.

(3) cf. J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo, p. 110 y p. 104.

cia, obedeciendo a las leyes de desplazamiento del campo a la ciudad<sup>(2)</sup>. En la ciudad la masa de gente busca medios de vida, pero es víctima de la "anarquía" social, producida por el sistema capitalista que, para sus variables necesidades, mantiene en reserva un inmenso ejército de desocupados.

En "El Zorro" la gente que viene de las alturas a la ciudad, atraída por las promesas de trabajo, puestas en movimiento por la mafia<sup>(2)</sup>, está condenada a vivir en la miseria, pues las promesas no se cumplen. La mayoría se ve obligada a formar parte del ejército de reserva de desocupados; a vivir una existencia que más similitud tiene con la muerte que con la vida.

La gran masa, afluída a Chimbote de todos los sitios del Perú, es comparada en "El Zorro" con animalitos pequeños, con insectos. En la fábrica, un centro de trabajo, aparece "un bicho alado que zumbaba sobre el vidrio de la lámpara; el cuerpo del bicho parecía acorazado y azulino, se golpeaba a muerte contra el vidrio; era rechazado como un rayo y volvía" (pp. 103-104).

Para don Angel, jefe de fábrica y experto servidor, los serranos son como éstos bichos que se estrellan a muerte con la lámpara, eso es, para hablar en los términos de don Angel, se estrellan contra la llamarada de Chimbote que alumbra a lo lejos, salvadoramente<sup>(3)</sup>. Así los serranos vienen a morir. Pero don Diego que también se encuentra en la fábrica y que es contraparte de don Angel no sólo hace largas afirmaciones y declaraciones. Actúa. Agarra "al bicho volador que seguía atacando la luz; lo pescó como rayo en la fría luna, lo mordió y puso el cadáver sobre el escritorio de don Angel" (p. 106). Don Diego

---

(1) cf. F. Engels, El Problema Campesino en Francia, Alemania, Ed. Claridad, S.A. Buenos Aires, 1971, pp. 7-8.

(2) cf. J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo, p. 110.

(3) op.cit. p. 110.

quiere ayudar a morir pero resucitar más que a morir. Dice:

"Ahí está el corpóreo bicho que he ayudado a morir. Porque, oiga, ese oficio quiero, ¿no? Ayudar a morir y a resucitar más fuertemente que morir". (1).

En otro caso los indígenas de la sierra son comparados con las nubes de zancudos que aparecen y desaparecen repentinamente, están y no están, de acuerdo a las circunstancias y condiciones, Escribe Arguedas:

"De las "aguadas" avanzaron hacia la barriada verda deras nubes de zancudos voraces. Llegaban y no per manecían toda la noche, o el viento, o alguna otra necesidad desconocida, las hacía desaparecer pronto". (2).

También ellos, insectos más menudos que el bicho volador en la fábrica, se dejan atraer por la luz. Vemos a los insectos pequeñitos en el cuarto de Moncada, atraídos por una triste luz:

"y los zancudos pasaban zumbando en todas direcciones y hasta se quedaban parados, con sus patas al tísimas, sobre el vidrio del l amparín" (3).

Finalmente la masa de hombres que viene de las alturas, es representada, contrariamente, como una fuerza titánica, ava salladora, una avalancha de tierra, lodo, piedras y agua. Don Angel compara a los trabajadores que bajan a Chimbote con la lloqlla que trae consigo destrucción, hambre, muerte. Dice:

"La avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros m uertos de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas.... Así es ahora Chimbote, oiga usted; y nadies nos co

---

(1) op. cit. p. 107.

(2) op. cit. p. 228.

(3) op. cit., p. 165.

nocemos. Le dije que redujimos los obreros de doscientos cincuentiocho a noventiseis, ¿no? Esta lloqlla como hambre. Más obreros largamos de las fábricas más llegan de la sierra. Y las barriadas crecen y crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida" (1).

Don Diego presenta la situación de modo diferentes. Dice:

"-¡Felices, felices, felices los alcatraces con la muerte que les ronda y la avalancha lloqlla con la vida que les ronda!"(2).

Animales y hombres viven una situación distinta. Mientras que los primeros, majestuosos pájaros en el pasado, ahora tristes animales moribundos, están como condenados a morir por la carencia de pescado, producida por los hombres explotadores, los segundos, condenados a muerte en el pasado, están rodeados ya de vida.

La oligarquía financiera y su "veneno".- Hemos visto y veremos que don Angel y don Diego representan dos puntos de vista completamente opuestos. Lo que es vida para Don Angel es muerte para don Diego y viceversa. La oligarquía financiera procede como una araña que tiende sus hilos atrapadores, a manera de "cálculo", como dice don Angel (p. 111). No pierde nunca, como dice. Si bien es obligada por huelgas y sindicatos a aumentar el jornal de los trabajadores, devalúa la moneda de manera que sale ganando:

Dice don Angel:

"Después de tanto aumento, ¡ras! "Devaluamos" la moneda, de 27 soles el dólar a 43.

.....

Ahora el pescador gana 30 por ciento menos que antes de la huelga. ¿Ya? No hay escape; en el Perú y el mundo mandamos unos cuantos" (3).

---

(1) op. cit., p. 106.

(2) op. cit., p. 106.

(3) op. cit., p. 120.

La oligarquía financiera procede también como las plantas en la noche que quitan el vital oxígeno del aire y expelen anhídrido carbónico. Como las plantas de noche funcionan máquinas, muelles, bolicheras y otros mecanismos en el puerto industrial pesquero, accionados por

"Tiburones, cabrones que cabronean a Chimbote, cabronean al Perú desde el infierno puto" (1).

Producen las mercancías, entre ellas el aceite que se trueca en "oro" mediante un procesamiento que es la base de productos necesarios e innecesarios, medios de vida y mercancía de lujo. Dice don Angel en términos generales:

"De noche, estas máquinas, nuestros muelles y las bolicheras tragan anchoveta y defecan oro, eso es vida, ¿no?" (2).

Pestilencia y despatriación, los invasores "peruanos".-

El afán de lucro, de "oro" que es "vida" para gente como don Angel, es causa de la muerte en forma de una naturaleza desnaturalizada que lleva así las huellas de su putrefacción y pestilencia. Sobre Chimbote pesa como un "hongo maldito" el humo de las fábricas de harina de pescado, de la Fundición sobre todo, rosado y garraspiendo. Se eleva de la ciudad como subaliento, sale de ella como su lengua (p. 147). El humo ha desplazado a los alcatraces, pájaros que eran parte de la bahía cuando el mar era un espejo. Ahora siguen siendo parte de la bahía, mar espejo en turbiado, fragmentado, hediondo. Escribe Arguedas del mar y pájaros alcatraces:

"Esa es la gran "zorra" ahora, mar de Chimbote. Era un espejo, ahora es la puta más generosa "zorra" que huele a podrido" (3).

.....  
"Ahora el alcatraz es un gallinazo al revés. El

- 
- (1) op. cit., p. 53.  
(2) op. cit., p. 140.  
(3) op. cit., p. 52.

gallinazo tragaba la basura pernicioso; el "cocho" de hoy aguaita, cual mal ladrón, avergonzado, los mercados de todos los puertos; en Lima es peor. Desde los techos, parados en filas, fríos, o pajareando con su último aliento, miran la tierra, oiga. Están viejos. Mueren a miles; apestan. Los pescadores los compadecen, como a incas convertidos en mendigos sin esperanzas" (1).

El alcatraz es animal moribundo. El mar es como cieno. Pero si bien los alcatraces completan el cuadro de plaga, peste, muerte que ofrece Chimbote; si bien son imagen animada del hambre, de la miseria, de las consecuencias de una cruel explotación a que se ve sometida la mayoría de los hombres en el puerto pesquero; los hombres no apestan<sup>(2)</sup>. No apestan a pesar de ser "condenados" por la "civilización"<sup>(3)</sup>. No apestan a pesar de ser hombres famélicos, moribundos, mutilados en su cuerpo y en su mente justo a causa de la "civilización" que no ha sido sino nombre falso para lo que es explotación. A pesar de todo los hombres han aguantado y sobrevivido; han perecido y nacido; hombres que son los indígenas, desangrados, despatriados; los chinos y los negros importados, estrangulados; los extranjeros festerizados; hombres que son a pesar de todo la savia del país contra los extranjeros invasores, conquistadores, explotadores del pueblo, que pretenden ser lo que no son, peruanos.

Estos hombres últimos son más bien extranjeros a pesar de haber nacido en el Perú. Lo que generalmente se ha considerado como verdadero hombre peruano es entonces hombre extranjero. Los indígenas, durante siglos tratados en su propio país como extranjeros, a la griega, como animal, como esclavo incondicio

---

(1) op. cit., p. 114.

(2) Esteban va a decir, como veremos, que el carbón no hace apestar.

(3) Un representante, portavoz del círculo, abogado de la poderosa Sociedad Nacional de Pesquería, dice en "El Zorro": "Los siglos han condenado para siempre a negros, cholos e indios" (p. 137).

nal, son en realidad los verdaderos hombres peruanos.

Indígenas de hacienda, indígenas de comunidad.- Arguedas distingue en "El Zorro" dos grandes grupos en la unidad de los hombres autóctonos. Los indígenas se diferencian en tanto han "sufrido" más o menos influencia "efectiva" de los sanguinarios extranjeros conquistadores que en muchos lugares de la sierra han perseguido, torturado, exprimido o exterminado a los indios para que no hablen, ni piensen, no se parezcan en nada a lo que se puede llamar la imagen de un ser humano.

Los indios de la sierra norte casi no hablan el quechua. Perdieron muchas de sus tradiciones comunitarias; perdieron sus religiones locales; han sido catequizados; tienen un catolicismo muy elemental y fueron convertidos a la servidumbre. Son indios desde el punto de vista social pero no desde el punto de vista cultural. Los indios de la zona central y del sur en cambio tienen una religión local muy activa, tienen costumbres comunitarias y todos hablan el quechua<sup>(1)</sup>. Los primeros son los indios siervos de hacienda y los segundos son los indios de las comunidades. Dice Arguedas en "El Zorro" por boca de don Angel:

"-Le digo, amigo- continuó-, que en estos lares de la sierra norte a veces es peor, en eso de zurrar se en los indios, que allí donde quedan arraigos del tiempo de los incas; en Cuzco, Apurímac, por ejemplo. Conozco. En las sierras del norte hablan castellano; en la mayor parte de las provincias ya no saben el quechua. Mejor. Así no hay secretos, ¿comprende? Están a la vista, ¿comprende? Y se han convertido en poca cosa, a mi parecer. En Cuzco, Apurímac, Huancavelica, Puno ... el indio te mira como de otra orilla. Extraño. Y si les haces meter bala, peor. Comprende? Entonces calculamos ..." (2).

(1) cf. "La prosa contemporánea en el Perú" conferencia pronunciada por J.M. Arguedas en el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, La Habana, Enero, 1968. en Proceso.

(2) J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo, p. 110.

Sigue entonces la labor conquistadora de siglos, brutal y violenta. En pleno siglo veinte:

"... los hacendados grandes y chicos se mean en la boca y en la conciencia de los indios y les sacan el jugo, un pobre juguito reseco: y se lo sacan fácil, a fuerza de la pura costumbre no más.

.....

Los balean de vez en cuando y ascienden inmediatamente a los oficiales que ordenaban hacer fuego"

(1).

Los sobrevivientes del bárbaro yugo de los conquistadores colonizadores y seguidores son hombrucitos tristes, vacilantes, llorosos, indios del norte, siervos de hacienda. Los indígenas de la sierra sur sin embargo, han permanecido intactos como sus pueblos comunidades, "compactos aún e íntegros en su primitivismo más sutil" (p. 256).

Ambos grupos de indígenas; los unos serenos y firmes, íntegros, que hablan con orgullo su lengua nativa, el quechua y que también han aprendido el castellano por necesidad y no por imposición; y los otros desesperados y "condenados" que no hablan sino el castellano lloriqueando -forman juntos con negros y chinos y otros extranjeros que son forasteros en tanto se encuentran fuera del círculo extranjero capitalista imperialista, el fermento que se viene "cocinando" en el Perú, concentrado en Chimbote, el pueblo del cual se escucha:

"... 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.

.....

"... 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;

---

(1) op. cit., p. 110.



el canto fue aolarándose a golpe de cascabeles que marcaban un ritmo tierno que se fundía con la melo<sup>o</sup> día en una corriente algo como la de la sangre que brota a ondas de una vena de animal grande cortado a tajo limpio" (1).

La muerte, procediente de los extranjeros, es transformada en vida.- La muerte pues está ligada a los extranjeros, explotadores y los medios que emplean y que generan hambre y miedo, miseria física y mental, que producen hombres como Esteban de la Cruz, siempre errante, siempre perseguido, condenado por vida en vida a la muerte. Esteban dice de sí mismo que "Estés muerto pero estás vivo" (p. 158) por el carbón que le consume el pechito. Dice Esteban:


"Yo sólo tengo pecho, pulmón casi no hay. Pulmón está atracado de polvo carbón" (2).

Pero a pesar de todo, Esteban, con pestaña de luz amanecer sobre ojos de luz renegrída, es luchador firme que endereza hasta las piernas tembleques. Luchador firme es también el pueblo a pesar de estar "condenado" a vivir amontonado en habitaciones, chozas insalubres sin luz, sin agua, en lodazales con las patas de las camas en el fango, con asequias de desagüe en sus puertas. Transforma la muerte en vida puesto que es luchador inmortal y es parte incesante del flujo histórico todo, del conjunto al que pertenece el quien no es ni pieza activa ni pasiva del círculo, puesto en marcha por los extranjeros explotadores. El pueblo luchador inmortal se opone al interés individual, a la propiedad privada, a la acumulación egoísta, a la división, la explota - ción del hombre por el hombre, la explotación cruel del capital, la muerte.

---

(1) op. cit., pp. 130-131.

(2) op. cit., p. 161.



"El amanecer".- Los hombres del pueblo, como veremos en el análisis de los capítulos, hacen que el círculo de la muerte se aproxime a una espiral al estrecharse sus círculos cada vez más hacia el centro en el movimiento dialéctico reflejado en la novela; en las innumerables acciones y reacciones generales y particulares del devenir y del perecer, del avance y del retroceso. Así como las cosas contradictorias no permanecen estáticas y en su movimiento dialéctico se transforman unas en otras, así el morir, la muerte será reemplazada por el vivir, por la vida. Aún cuando hoy el capital, la propiedad privada, la riqueza, es vida para unos pocos, y, la miseria, la penuria, la pobreza, muerte para millones de hombres; así, a pesar de todo, se da el morir, y, al mismo tiempo, surgiendo de él o a pesar de él, se da el amanecer que anuncia la vida; la victoria del pueblo inmortal. Entonces los arenales y desiertos se convertirán por obra del trabajo del pueblo en lugares fértiles y los pantanos en lugares de vida y no de muerte. Goethe encuentra como Arguedas el supremo sentido de la vida en el trabajo orientado a la transformación de la naturaleza en interés de la sociedad. Leemos así en el último monólogo de Fausto:

"El pantano hasta el cielo, contagiando el aire, se halla. Amenazando dañar todo el trabajo. Dejad a un lado el agua pestilente estancada: ¡he ahí mi su prema hazaña! Y crear toda una región vasta, nueva, y que ojalá allí vivan millones de personas, toda una vida sin severos peligros, confiando solamente en su trabajo libre" (1).

---

(1) Traducción libre de: J.W. Goethe, Werke in zwei Bänden, (Obras en dos tomos), t. 1. 1 Ed. Th. Knauer, München, pp. 986-98.

## 5. LUZ Y OSCURIDAD.

Luz es a vida lo que oscuridad es a muerte.- Hemos visto que "El Zorro" pone en evidencia los movimientos contradictorios en la sociedad, entre la clase obrera y la burguesa; entre los forasteros y los extranjeros y la representa en la imagen vida muerte y sus diferentes aspectos. Esta imagen que expresa abstractamente lo concreto, es complementada por otra que muestra lo mismo en forma diferente. En "El Zorro" luz es a oscuridad lo que vida es a muerte.

La luz se relaciona directamente con el día y la oscuridad con la noche, pero, en la novela es visible no sólo la luz del día y sus matices y la oscuridad de la noche con sus diferentes tonalidades<sup>(1)</sup>. La noche es alumbrada ya sea natural, ya sea artificialmente por la luna, por las lámparas. El día es iluminado por el sol, la estrella de la tierra. La luz artificial se encuentra en relación inversa a la luz natural. A la luz natural se opone la oscuridad en la que vive y duerme gran parte de la población de Chimbote:

"Digamos, treinta mil personas en los campos iluminados que vemos desde aquí; el resto, unas ... digamos treinta barriadas, doscientas mil, viven

---

(1) Luz y oscuridad en "El Zorro" corresponden a la luz y a la oscuridad necesarias para ver, de las cuales dice Hegel que: "La pura luz y la pura oscuridad son dos vacíos que son la misma cosa. Sólo en la luz determinada -y la luz se halla determinada por medio de la oscuridad- y por lo tanto sólo en la luz enturbiada puede distinguirse algo; así como sólo en la oscuridad determinada - y la oscuridad se halla determinada por medio de la luz y por lo tanto en la oscuridad aclarada (es posible distinguir algo) porque sólo la luz enturbiada y la oscuridad aclarada tienen en sí mismas la distinción y por lo tanto son un ser determinado, una existencia (concreta)".  
G.W.F. Hegel, Ciencia de la Lógica. Ed. Solar, S.A. Buenos Aires, 1968, p. 86.

en la basura y bajo la luz de las estrellas. Así tiene que ser" (1).

La realidad vista por el grueso lente de don Angel.- Cuando don Angel dice que treinta mil personas viven en los campos iluminados y el "resto" duerme en la basura y en la luz de las estrellas, invierte la realidad pues lo que el llama el "resto" es la gran mayoría de la población. Don Angel disminuye y aumenta los hechos de acuerdo a su "libre albedrío", el punto de vista unilateral e interesado de la clase a la cual sirve. Don Angel "critica" la ignorancia de las grandes masas que viven en la oscuridad mostrando el mayor desprecio posible, eso es ignorancia verdadera y real. Dice elocuentemente este extranjero, nacido en el Perú:

"Ningún indio tiene patria, ¿no? Me consta. No saben pronunciar ni el nombre de su provincia. Ningún cholo, ningún negro verdadero, zambo o injerto tienen concierto entre ellos. Son peores que los indios en eso. ¿Dónde está la patria, amigo? Ni en el corazón ni en la saliva. "¡A la mierda!" es el juramento de los cholos, injertos y negros, y los indios son una manada. ¡Ahí están! En los medanos y zancudales robándose los unos a los otros. "A la mierda" (2).

La imagen que presenta don Angel de indios, cholos, negros, zambos, injertos, de los trabajadores y de las víctimas de la explotación en general, es coloreada con el grueso lente de su ideología. Es él quien forma parte del "resto" que roba. Es él quien está despierto en la noche; tan despierto que no puede ver sino los límites de su propio estrecho círculo.

Don Angel no tiene remedio.- Don Angel muestra su visión estrecha, su ignorancia y su ceguera cuando dice:

---

(1) J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo, pp. 137-138.

(2) op. cit., pp. 138-139.

"Aquí, en mi fábrica todo está prendido y no encontraré aquí ni un gringo, ni uno solo ..." (1).

Si bien ningún gringo se encuentra en la fábrica, su ausencia no significa su no-existencia. Don Angel mismo es un extranjero por su mentalidad y actitud en contra del pueblo peruano auténtico. Olvida además olímpicamente que su vida pende del capital "pior que mosca de araña", como dice Hilario Caullama de los pescadores (p. 225), depende del pulpo, de la oligarquía financiera, de Braschi, gringo peruano, dueño de fábricas y vidas de hombres. Olvida también que indios y cholos en la fábrica no son sólo un útil necesario para hacerla funcionar. No comprende la razón que es causa de la mayor capacidad de indios y cholos sobre los extranjeros cuando dice:

"...estas bestias aprenden algo más despacio, pero yo diría que más a fondo que los mismos gringos. ¿Me oye usted, don Diego? Mejor que los extranjeros, ....." (2).

No comprende tampoco el porqué del sobretiempo sin remuneración de los trabajadores diciendo que son los indios que no entienden las cosas verdaderamente. Dice don Angel:

"A veces, oiga usted, se encantan con los tubos, los engranajes, las agujas, los vericuetos de las piezas; adivinan más que aprenden su funcionamiento; se quedan horas sin pretender sobre tiempo y miran el encadenamiento de las piezas, su efecto; se alegran, festejan a las máquinas. No tienen remedio" (3).

El quien no tiene remedio es don Angel puesto que no ve las cosas como son. No reconoce que los indios se quedan para aprender. Don Angel no tiene remedio puesto que pertenece a las cla

- 
- (1) op. cit., p. 140.  
(2) op. cit., p. 139.  
(3) op. cit., p. 139.

ses que perecen. Es él, quien no entiende. Es él, quien sólo sa be dar órdenes y recibirlas. Es él quien es ejecutivo y no eje cutor, es oído y no oyente <sup>(1)</sup>.

Por ser oído solo, sólo ejecutivo, gente como don Angel está "donde no hay ni sol ni luna" (p. 14) a diferencia de la gran mayoría, el pueblo, que duerme en la oscuridad natural, a lumbrada por estrellas, que está despierta en la luz matizada por la sombra. En la absoluta oscuridad a la cual corresponde la luz absoluta, cegadora, no sólo duerme sino vive la oligarquía financiera y sus integrantes, representantes. Estos hombres viven entonces en el vacío absoluto del que habla Hegel, vacío al cual no llega ni rayo de luz, ni sombra en la luz; vi ven en la luz absoluta y en la oscuridad absoluta, extremos que sólo producen la máxima ceguera y por lo tanto se anulan.

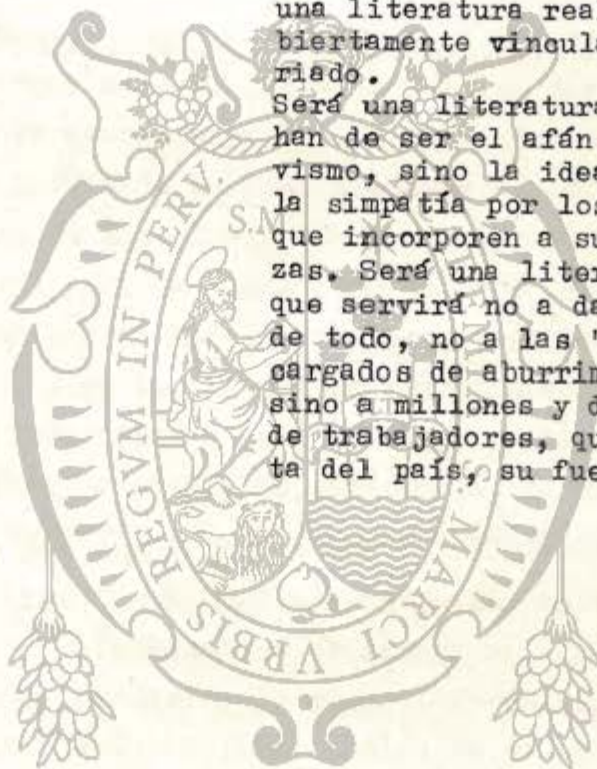


---

(1) Don Angel es ejecutivo y oído a diferencia de don Diego que es ejecutor oyente. Dice don Diego:  
"Yo soy ejecutor oyente, no ejecutivo" (p. 142).

"La libertad del escritor burgués, del pintor, de la actriz no es sino la dependencia embozada (o que se trata de embozar hipócritamente) respecto a la bolsa de oro, al soborno y al condumio. Los socialistas desenmascaramos esa hipocrecía y arrancamos falsos rótulos, no para conseguir una literatura y un arte independientes de las clases sociales, sino para oponer a la literatura hipócritamente libre, pero de hecho vinculada con la burguesía, una literatura realmente libre y abiertamente vinculada con el proletariado.

Será una literatura libre porque no han de ser el afán del lucro y el arrivismo, sino la idea del socialismo y la simpatía por los trabajadores las que incorporen a sus filas nuevas fuerzas. Será una literatura libre, porque servirá no a damiselas hastiadas de todo, no a las "diez mil de arriba", cargados de aburrimiento y de grasa, sino a millones y decenas de millones de trabajadores, que son la flor y nata del país, su fuerza, su futuro".



## TERCERA PARTE

### LA MAQUINA CIBERNETICA SOCIAL, LOS DIFERENTES ASPECTOS Y FORMAS DE LUCHA DEL PUEBLO Y LA ASCENSION A LA CUMBRE.

#### 1. LA LITERATURA DE ARGUEDAS, VINCULO CON EL PUEBLO.

"El Zorro", cuadro vivo de la lucha inmortal del pueblo.-  
Vamos a mostrar en esta parte de nuestro trabajo, centrada en el análisis e interpretación de los capítulos de "El Zorro", que la literatura y el arte de J.M. Arguedas no es independiente; no está al margen de las clases sociales. No se trata de una literatura hipocráticamente libre sino libre en realidad y abiertamente vinculada con el pueblo. La literatura de Arguedas es una literatura que escribe y pinta la realidad no como una simple reproducción fotográfica. La literatura de Arguedas no es una descripción "pura" y simple de los hechos. La literatura de Arguedas es una reproducción en forma artística, viva y vigorosa.

"El Zorro" es un reflejo artístico de la realidad. Es una obra compleja, zigzagueante, dividida en dos, en tanto incluye el vuelo de la fantasía -lo mágico, según Arguedas-; un conocimiento exacto de la realidad reflejada en representaciones -conceptos, imágenes, etc.- "El Zorro" es un espejo vivo, materialista dialéctico. Es conocimiento con una multiplicidad de aspectos que aumentan eternamente; con una infinita cantidad de matices y aproximaciones de cada enfoque y aproximación a la realidad. No es algo rectilíneo, estéril, rígido, unilateral, petrificado, subjetivo, flor muerta, sino árbol vivo del conocimiento humano, curvo, en espiral, fértil, flexible, multilateral, di

námico, objetivo.

Mientras que el conocimiento exacto de la realidad es reflejado en imágenes que plasman el funcionamiento de la gran maquinaria que es el sistema capitalista imperialista y la lucha del pueblo, la fantasía toma vuelo al evocar bailes, cantos y música de una cultura distinta de la "civilizada", ayudando a representar en forma artística las múltiples variedades y aspectos de la lucha inmortal del pueblo, pasada, presente y futura, vislumbrada. Lo fantástico aquí, así como los sueños productivos que no se desvían de la realidad, tiende un puente entre el pasado y el futuro, une, alumbrando el camino, guía y deja entonces de ser simple y pura fantasía. Los fantásticos zorros, por ejemplo, representan al pueblo, que, como dice Arguedas, es inmortal.

Los capítulos, espejo de las contradicciones profundas en un país profundo. - Ningún escritor ha puesto de relieve con tanta claridad, fuerza, definición y maestría, el movimiento dialéctico en la realidad, en la vida, la sociedad y el pensamiento. Nadie ha presentado en forma artística y revolucionaria el movimiento dialéctico, o un tratamiento dialéctico del movimiento dialéctico de las contradicciones, como ha hecho Arguedas especialmente en "El Zorro".

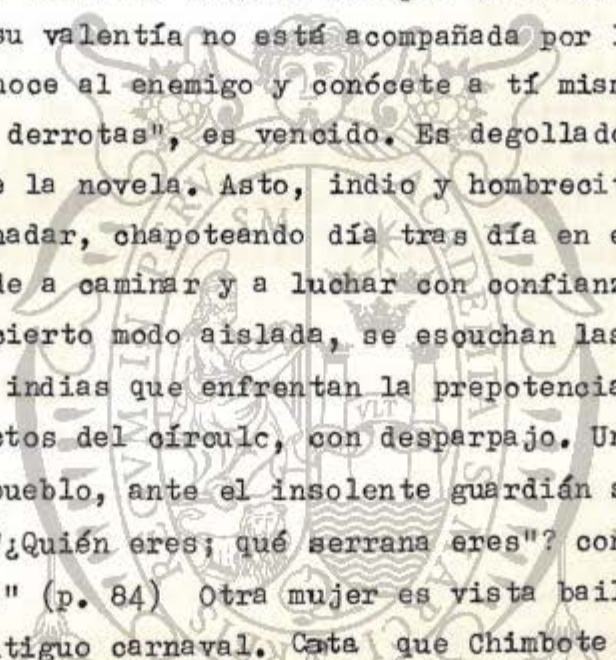
Los capítulos de la novela forman un cuadro vivo de las contradicciones profundas en un país profundo, el Perú. Contradicciones entre las conquistas de la "civilización", el aumento de las riquezas, y, el aumento de una ruina inaudita, el embrutecimiento, la prostitución y las penalidades de las masas, que tiene lugar en Chimbote, principal puerto pesquero, mercado alegre, funesto, nacional e internacional de cosas y hombres, tierra y mar donde todo es vendible, todo es comprable.

## 2. OPOSICION ENTRE LA MAQUINA CIBERNETICA SOCIAL Y LOS DIFERENTES LUCHADORES.

Círculo extranjero y diferentes formas de lucha.- Chimbote es el escenario principal de múltiples escenarios, grandes y pequeños. Si bien la historia de la novela es centrada en la ciudad porteña, llamada "Chimbote yankilandia" (p. 191), marco de diferentes escenarios puestos en movimiento por los personajes que actúan en las diferentes escenas, es desplegada sobre un campo mayor que abarca tiempos y espacios infinitos dentro de un tiempo y un espacio determinado. En este tiempo finito y en este espacio finito se representa la lucha de los contrarios, del círculo de los extranjeros por un lado y de las grandes masas del pueblo por el otro. Se plasman los mecanismos de la superplanificación, del cálculo frío, del refinamiento extremo del círculo que funciona como una gran máquina cibernética de retroalimentación y de autoregulación que pretende lograr la perpetuación de la dominación sobre el pueblo.

Pero "El Zorro" muestra asimismo que la masa está despertando como lo reflejan las luchas, los diferentes aspectos de ella, pintados con los colores de la realidad. Estas luchas se manifiestan en diferentes formas: desde el mero aguantar para sobrevivir, el aguantar para aprender a vivir, hasta el reto, el desafío, la denuncia, el enfrentamiento abierto, el establecer vínculos, el romper muros, la unión.

Lucha individual.- Esteban de la Cruz, hombrecito indio, lucha con persistencia y firmeza contra la muerte que mina la vida dentro de su propio cuerpo. Se rebela con furia contra los efectos mortales causados por la explotación más cruel del hombre por el hombre. Su compadre, el zambo Moncada a quien Arguedas en el tercer diario, llama su amigo, junto con Esteban, de-



nuncia con implacable dureza los abusos de los capitalistas ex-  
tranjeros que causan al pueblo enfermedades físicas como la de  
Esteban y que son, como dice: productos de otra enfermedad lla-  
mada "inteligencia" (p. 69). Industriales y representantes del  
círculo son enfrentados en su proceder avasallador, muy de pie,  
por don Hilario Caullama, indio aymará del lago Titicaca. Don  
Hilario, fuerte, tranquilo, decidido desafía al capital y sus  
manipulaciones, en nombre del trabajo. Maxwell, "gringo", ex-  
extranjero y ex-cuerpo de Paz también lucha decidida y firme-  
mente. Pero salta al nido de avispas con demasiada impetuosi-  
dad. Como su valentía no está acompañada por la claridad que  
enseña "conoce al enemigo y concóctete a tí mismo y podrás luchar  
sin sufrir derrotas", es vencido. Es degollado como escuchamos  
al final de la novela. Asto, indio y hombrecito tenaz, aprende  
no sólo a nadar, chapoteando día tras día en el mar sino tam-  
bién aprende a caminar y a luchar con confianza en sí. En esta  
lucha, de cierto modo aislada, se escuchan las voces anónimas  
de mujeres indias que enfrentan la prepotencia de los indivi-  
duos productos del círculo, con desparpajo. Una de ellas, como  
mujer del pueblo, ante el insolente guardián sacristán que le  
pregunta: "¿Quién eres; qué serrana eres"? contesta firmemente:  
"¡Yo, pues!" (p. 84) Otra mujer es vista bailando con un som-  
brero un antiguo carnaval. Cata que Chimbote es culebra.....

Lucha colectiva, organizada. - Hombres y mujeres, en su ma-  
yoría indígenas, emprenden la lucha, colectiva y solidariamen-  
te. La Mamacha, mujer de don Cecilio Ramírez, no sólo cura a en-  
fermos sino da calor, alegría y comida a muchos que lo necesi-  
tan. Don Cecilio une, como Antolín Crispín, el músico ciego de  
un pueblo tras de la Cordillera Blanca, a los hombres en peque-  
ños círculos. Antolín une mediante el vínculo de la música;  
don Cecilio con el trabajo reta con cabeza y corazón las enfer-

medades físicas curándolas y también las que se manifiestan en forma de cobardía y miedo (p. 264).

Otra lucha, colectiva y organizada, es llevada adelante por el sindicato cuyos representantes, Maxe y Haro, Solano y Zavala enfrentan al capital. Solano, el primer secretario general comunista del sindicato, desenmascara la maraña tejida, "ese tejido legal" (p. 119) alrededor del pescador. Declara abiertamente que el pescador no es cñtero sino es trabajador sin patrón que se encuentra sin proección legal y está a la merced de la fluctuación de la voluntad del capital. Pero Solano muestra, como Maxwell, más valentía que sabiduría y el jugador a cartas abiertas se convierte en una carta jugada. Tampoco Zavala, meditador, lector, pescador y sindicalista enérgico, muestra su suficiente conocimiento a pesar de su ingeniosidad cuando ataca las maquinaciones criminales del sistema, furibunda y temerariamente.

El "enano rojo", centro de la lucha.- En el centro de las luchas, organizada, colectiva o aislada, se encuentra don Diego, "enano rojo", representante del trabajo y del pueblo. Constantemente cambia de forma. Es unas veces hombrecito, vestido de camisa roja con overol limpio, descalzo; otras veces es hombrecito que crece; es hombrecito visitante y mensajero en la fábrica y la residencia del cura; con gorro gris que cambia de color, zapatos angostos que se transforman en sandalias transparentes de color azul, pantalones negros, una leva que está llena de espejos pequeños en forma de estrella cuando baila, con cara que se afila, mandíbulas que se alargan, bigotes que se levantan y se ennegrecen en las puntas, que al bailar se transforman en espinas cristalinas.

El cambio de la apariencia de don Diego, no sólo indica

el cambio de estrategias y tácticas cuando está en el campo enemigo. Señala las transformaciones en el seno del pueblo que se está levantando poco a poco. Don Diego es vínculo e instrumento de transformación. En la fábrica re-evoca una lucha antigua, la de Huatyacuri y el yerno de Tantañanca<sup>(1)</sup>. En la residencia del cura continúa la lucha; lucha con baile y canto y palabra contra el enemigo. Sale junto con Maxwell y Cecilio de la residencia para ir a la casa de Antolín Crispín donde hay una reunión. En el mercado don Diego habla con Esteban de la Cruz cuando ambos

- (1) La lucha de don Diego con don Angel y aún la de don Diego con Cardozo son una continuación sui generis de la lucha de la antigüedad entre Huatyacuri, representante del pueblo in mortal como este en tanto héroe que ha partido de su seno, y el yerno de Tantañanca, representante de los gobernadores, incierto, vanidoso y enfermo como los representantes modernos, Don Angel y Cardozo. Huatyacuri en el mito es despertado por el zorro de arriba que le comunica los secretos que le permiten vencer a su "adversario" en canto, danza, bebida y vestido. Don Diego en la novela es ayudado por el pueblo y vence también cantando, danzando, bebiendo y mediante su vestimenta.

Infra: pp. 91-96 y pp.

Hace 2,500 años se estableció la teocracia no sin resistencia y fue el origen de la sociedad en clases y del Estado. En aquel tiempo la Sierra y la Costa se unieron por el intercambio de alimentos y productos manufacturados, y los objetos hechos por los artesanos "recorrieron" longitudinalmente la costa y la sierra. (cf. L.G. Lumbreras en "Los Orígenes de la Civilización en el Perú", Ed. MillaBartres, Lima, 1974, pp. 71 y ss.).

escuchan al músico. A la salida del club nocturno "El Gato", don Diego no sólo se encuentra con el Tarta, poeta tartamudo y paisano de Zavala, sino es como si el Tarta fuese Diego y Diego el Tarta<sup>(1)</sup>. En la fábrica si bien don Diego se muestra como mágico luchador lúcido, -su lucidez es su magia- se manifiesta también como uno de los obreros, uno de ellos que siempre se ven y se encuentran, trabajan y piensan juntos. Diego no necesita despedirse de los obreros. Dice:

"-Yo, para qué les voy a decir adiós, ¿no es cierto?  
-¿Claro!- contestaron en coro los obreros" (2).


Luchando con las armas todopoderosas del pueblo en su to-

---

(1) Leemos en "El Zorro".:

"-Tú, tú eres un "zorro" - le dijo el Tarta sin atracarse-. ¿Vienes de arriba de los cerros o del fondo del Totoral de la Cálzada? ¿O yo soy tú y por eso no tartamudeo? Nadie hace lo que he hecho yo con sólo cinco mil soles en el puño. Nadie, amigo Tarta, entre esas fieras y con la más desnaturalizada fiera. Eso se hace cuando hay fuego en el corazón, fuego de vida, aunque revuelta, como la de ese hongo maldito de humo rosado que se eleva de Chimbote, que si es una chucha en la que estoy metido hasta el cuello pero sin pudrirme. Vida entre cholos disparejos, criollos chaveteros y chimpancés internacionales chupadores de toda sangre, de mar, aire y tierra, amigo, amigo Tarta. Cuidese de Angel Rincón. Es el oído del oído de los chimpancés. Usted no necesita que yo me despida. Yo soy el Tarta" (pp. 152-153).

(2) op. cit., p. 147.



talidad, las diversas fuerzas, dinámicas, frescas, inmensas, que pueden formar la única unidad firme y solidaria contra la unidad establecida y jerarquizada, uniforme, de engranaje perfecto, Don Diego combate al enemigo con sus propias armas puesto que lo conoce de adentro afuera y de afuera adentro, de arriba abajo, de pies a cabeza.


El engranaje perfecto es reflejado en un punto determinado, la fábrica, que como núcleo de la novela, es una especie de estrella que irradia y muestra lo general en lo particular. La fábrica con sus mecanismos refinados y automáticos sirve de modelo de los mecanismos del funcionamiento de una sociedad manejada como una máquina cibernética, reflejo del modo de producción capitalista y cuya eficacia depurada obedece a la operación friamente calculada y efectuada. Los mecanismos están hechos de tal forma que parece imposible la salida del círculo, por los obstáculos que se levantan como muros, como murallas enormes, "infranqueables", en el camino de las masas.

Braschi, cabeza de la máquina.— Quien se opone a los mecanismos es aplastado. Por ello Maxwell es degollado. Chaucato, con el que se inicia la novela significativamente, "paridor inocente de Braschi" (p. 289) y el más antiguo patrón de lancha, despatarrado como los cochos alcatrazes, tiene el mismo "destino". Ambos hombres son aniquilados al oponerse directamente contra la maquinaria que es accionada por una cabeza que tiene en sus manos el pilotaje del conjunto que se apoya sobre la base económica cuya expresión es, como dice Lenin, política.

La máquina es dispuesta desde arriba, desde la cabeza, eso es la oligarquía financiera nacional, interrelacionada con el imperialismo que pretende controlar todo y que es representada en "El Zorro" por Braschi. Braschi es en la novela "gringo peruano extranjero" (p. 53), que aprendió, como dice don Angel, en el

mar espejo de Chimbote, Hilarario Caullama y, las Cosmopolis, Norteamericanas y Europeas" (p. 112). Braschi es "padre" y cabrón del puerto, del mar, de la tierra, del país. Braschi es "Cain al revés" (p. 67), maricón; Braschi es uno de los "blanquiñosos que nunca por nunca llenan su gusto; fábricas, bolicheras, muelles, fierros, cada año menos obreros y más tragones ellos, pa' comer en la mar" (p. 36). Braschi es "omnipotente" en tanto "tiene más potencias que la dinamita en la cabeza, en el culo, en la firma" (p. 36), en tanto "Braschi puede resucitar muertos que todavía andan" (p. 216). Braschi es "omnipresente: "Braschi arriba, abajo a la entropierna" (p. 69). Braschi es "omniausente" pues se escucha: "¿Dónde lo vas a encontrar tú a él? Él no tiene casa, no tiene familia. Vive en un club, No se sabe cuándo está en Lima, en la Europa, detrás de la cortina de fierro. Allí le compran la harina, por su intermedio de Alemania Federal" (p. 220). Braschi es "cabeza de borrachines" (p. 167). "Pero borracho de Champán, de wiski, francés, alemán, yanqui..." (p. 168) de "sangre humana caliente inocente" (p. 169). Braschi es "monazo fuerte" (p. 108), "fabricante de harina, ciegos, locos" (p. 138). Braschi es "sarcófago, tuberculosis" (p. 72). "Ahora comes gente" (p. 36). Braschi es águila con tropa de águilas sin detención, es "el águila de los industriales" (p. 219). "Águila sin detención, ojo del capital" (p. 138). Braschi es "el más grande capitán de industria que ha dado el Pacífico en estas dos décadas..." (p. 108). En resumen se trata de "Braschi asesino" (p. 125).

Engranajes y funcionamiento de la máquina.- La máquina cibernética, una parte del sistema social es, como hemos visto, accionada por la cabeza, el capitán, Braschi. Desde arriba manda órdenes e informaciones a los pilotos o engranajes -gente como don Angel- que a su vez pasan informaciones y órdenes a otras piezas, tuercas y tornillos, más o menos importantes, de acuer-



do a la "necesidad"; tuercas como Tinoco, marido y oabron de la Gerania su mujer y oabron de la Petronila, su hermana, ambas prostitutas en el "Elegante Rosado" del prostíbulo en Chimbote, del que dicen:

"¡Tinoco, puta madreee! ¡Pior que infierno, hijo de candela pestosa!" (1).

Se trata de un mecanismo de retroalimentación en el cual pilotos y eslabones reciben y ejecutan órdenes e informaciones transmitiéndolos a marineros y tripulantes, las piezas inferiores. Estos, soplones como "Mantequilla" que ha venido a amenazar a Chaucato y lleva la "placa" ebronce de traidor en su frente" (p. 216), no sólo recogen la información, la orden y también la llevan a cabo sino a su vez informan a las piezas más importantes que hacen saber todo a los capitanes que acumulan y utilizan los datos para elaborarlos y hacer los cálculos necesarios para el mantenimiento, el refinamiento, la perpetuación de la máquina. El control sobre el conjunto ha de ser estricto y fluido; la regulación, fácil y exacta; la administración, garantizada; el gobierno sobre hombres y cosas, sin falla; el dominio sobre todos sin excepción.

Cada capitán es al piloto lo que cada piloto es al marino y así sucesivamente hasta que se da vuelta a la cadena, se cierra el círculo por el cual se llega de nuevo a la cabeza, el capitán, Braschi, los armadores cibernéticos, el imperialismo que se nutre de los "pies" que es el pueblo.

#### REALIZACION DE LUCHAS EN LOS ESCENARIOS TIPICOS DE UN SISTEMA MERCANTIL.

Arguedas ha dedicado a cada uno de los escenarios principales, un capítulo entero en la novela, con excepción del mer-

---

(1) op. cit., p. 56.

cado. El mercado es representado no sólo en dos capítulos cuyo primero termina en el cementerio y cuyo segundo "sube y baja" las montañas, conduce a escenas puestas en movimiento en la sierra, de donde se desciende de nuevo a la costa, para finalizar en la barriada. Como todo se reduce esencialmente a mercado en un sistema social mercantil y "El Zorro" refleja la sociedad de la producción mercantil capitalista, el mercado está presente en toda la novela en una forma u otra forma. Se encuentra en la fábrica, en la residencia del padre Cardozo, el cementerio y en el prostíbulo, escenarios que irradian hacia diferentes puntos, cercanos y lejanos, en el Perú.

### 3. PRIMER ESCENARIO: EL PROSTIBULO.

Las tres secciones del prostíbulo.- En el prostíbulo, puesto en escena a medianoche, Maxwell celebra su salida del Cuerpo de Paz, el desligamiento de los lazos sutiles del imperialismo. El prostíbulo se plasma en tres secciones, "sabiamente dispuestas" para tres sectores diferentes de la población, según su "poder" económico. Patrones de lancha y comerciantes concurren al "Elegante Rosado", primera categoría con callejones anchos de luz rojiza, con salón de baile iluminado, equipado con un moderno tragamonedas tocadiscos.

El pabellón Blanco, la segunda categoría, es visitado por pescadores y trabajadores. Algunos de los callejones son anchos también, pero son alumbrados por tubos de luz neón blancos. Dan a cuartos grandes. Otros son angostos y se encuentran en la sombra. Conducen a cuartos pequeños. El salón de baile tiene apariencia de un gran depósito o de una pequeña iglesia (p. 47). Mientras que la luz del salón del "Elegante Rosado" cae sobre un árbol de laurel enlenguado, de tronco huesudo y dibuja media sombra, compitiendo con la luz más débil pero más completa

de la luna; el pabellón blanco no tiene ni patio, ni árbol.

La tercera y última parte del prostíbulo corresponde al así llamado "corral" que consiste en dos filas de cuartuchos en un terreno ventoso y arenoso, altamente vigilado por guardias armados. El "corral" es malamente alumbrado por dos focos y alcanzado directamente por la fetidez del mar y del olor de las fábricas. Los hombres que vienen al "corral" son pobres, trabajadores eventuales o desocupados. Como muchos de ellos no tienen dinero, vienen a curiosear. Hacen marcha y contramarcha. Las prostitutas también son pobres. Reciben desde cinco soles sin jamás aceptar prendas. Están sentadas sobre cajones bajos en trajes de algodón con las piernas abiertas. Las prostitutas del Rosado, en cambio se visten de tul; las del Blanco se exhiben con el cuerpo semidesnudo.

Compra y venta en el prostíbulo.- En el prostíbulo se compra, se vende. No son objetos que se convierten en mercancía. Son hombres y mujeres que son la mercancía, ya sea por parte del comprador ya sea por parte del vendedor o más exactamente de la vendedora, puesto que al final

"Todo se paga a Braschi; todo se paga; de todo lo rico saca tajada en billetes" (1).

En términos más amplios dice Marx del trabajador en general que:

"...el propio obrero produce constantemente la riqueza objetiva como capital, como una potencia extraña a él, que le domina y le explota, y el capitalista produce, no menos constantemente la fuerza de trabajo como fuente subjetiva de riqueza, separada de sus mismos medios de realización y materialización, como fuente abstracta que radica en la mera corporeidad del obrero, o, para decirlo brevemente, el obrero como obrero asalariado" (2).

La trabajadora en el prostíbulo no representa una fuerza

---

(1) op. cit., p. 46.

(2) C. Marx, El Capital, p. 461.

de trabajo cualesquiera. Es una especie de valor de cambio sobre un producto que es ella misma, sin realmente serlo. Es mercancía que es cambiada por otra; pertenece al sector más explotado de la población, sólo posible en un sistema dividido en clases.

Dos mujeres "mafia", tres mujeres del pueblo.- A las tres mujeres "chuchumecas" que salen en la madrugada del "oorral", cansadas, su sexo adolorido, para subir por uno de los caminos de burros de los aguateros hacia la barriada de San Pedro donde queda su casa, se oponen las prostitutas como "La Argentina", la más cara del "Elegante Rosado", y "La Narizona" que se distingue por un bravo filo de la nariz. De ella dice Zavala: "-Su nariz es chimenea de trasatlántico, binocular. Huele todo el mundo" (p. 47). Cuando ella promete a Zavala quien ha entrado a su cuarto, hacer lo <sup>que</sup> quiere, Zavala contesta seco, saliendo:

"-Como la gran "zorra" de Chimbote cuando ordenan de New York a Lima y de Lima a Chimbote. ¡Las huevas, cabrona! ¡Finish!" (1).

Sus palabras descubren las maniobras de la mujer. La Narizona pertenece a los mafiosos, los agentes que al servicio del círculo lo cabronean al país.

Entre las mujeres que andan "en fila por el angosto camino que los burros trazaron y afirmaron algo con sus millones de viajes por el cerro de arena" (p. 54), hay una que no sólo se destaca entre sus dos compañeras sino es la contradicción antagónica con Narizonas y Argentinas. Mientras que la primera mujer desaparece silenciosa en su casa "Tras un enmohecido volquete desparrado, con algunos lampos de pintura amarilla" (p. 55), volquete que es basura del círculo, corroído por la vejez, las otras dos mujeres siguen su camino. Conversan. Paula Melchora, una de ellas, empuñada por Tinoco, maldice la vida, su existen

---

(1) J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo, p. 54.

cia, la de su hijo por nacer. Dice:

"-¡Malhaya vida! ¡Putaza vida!

.....

"-Hijo de chuohumeca es maldición" (1).

Paula padece las condiciones de su vida. En cambio esta mujer, sin nombre, no maldice la vida. No piensa como Paula que Orfa, la mujer que desapareció en silencio en su casa, va a morir por que tiene un hijo, es enferma y como prostituta en el "corral" no va a aguantar esta vida. Dice a Paula:

"-Osti no sabes,"

.....

"Mujer con hijo aguanta viento, cerro pesao.  
Todo aguanta" (2).

Para saber la mujer corre cuesta abajo hasta la casa de Orfa. Para conocer quiere ver. Entra a la casa como visitante y ve cómo vive la madre y el hijo que está envuelto en ropa de tela fina. Orfa pretende que su realidad es diferente de la realidad concreta. La visitante en cambio ve la situación concreta. La pinta sin lentes y dice:

"Claro. Como en despeñadero barrancamos" (3).

Esta claridad sobre la realidad le permite el avance y la afirmación de la vida, manifiesta en las siguientes palabras que exclama:

"Así también levantaré" (4).

Esta mujer sin nombre no sólo muestra energía en su expresión verbal. La muestra en su paso firme; su actuar decidido; el baile que baila, el canto que entona y es reto; la rueda que

---

(1) op. cit., pp. 54-55.

(2) op. cit., p. 55.

(3) op. cit., p. 54.

(4) op. cit., p. 54.

baila con el obrero eventual, su ritmo todo.

Orfa en cambio, como escuchamos más adelante, niega la vida completamente. Es asqueada. Dice:

"Asco, asco ¡ay! Como no habré jamás de los jamases" (1).

Ella no camina adelante. Sus pasos van hacia atrás, a otro tiempo, un tiempo "perdido" cuando era aún hija del hacendado; el tiempo feudal. Contempla la vida desde esta perspectiva, viéndola idealmente<sup>(2)</sup>. Escuchamos al final que se suicida puesto que no puede ver realmente:

"Pero ella no lo pudo ver porque tenía los ojos con una cerrazón de feroces arrepenimientos, de ima sapra, y galto al abismo con su huahua en los brazos, a ciegas" (3).

Tres mujeres distintas toman entonces tres caminos distintos, una de negación, del presente, Paula que maldice la vida; otra de negación de la negación, del pasado, Orfa que se mata; otras de la superación y afirmación, del futuro, el de la mujer sin nombre como el pueblo.

El baile de Maxwell y la mafia. - El actuar de la mafia en el prostíbulo y la contra-lucha, es reproducido no sólo en diálogos como el de "La Narizona" y Zavala. Es enfocado en plena escena directamente de noche. Maxwell baila el baile de salida y despedida del Cuerpo de Paz; baila el baile de entrada y bien

(1) op. cit. p. 82.

(2) Al respecto es significativo el siguiente pasaje:

"Gracias, cruces santas, errantes, como yo, botadas. A tus luces he mirado el asco de mi vida, como he pisoteado a mi vida". Enderezó el cuerpo, y la sombra del cuerpo también empezó a cortar de otro modo el aire, al filo. Resolvió ahogar a su hijo cualquier noche o día y tomar ella la estricnina que guardaba en una cajita desde que salió a escondidas y deshonrada, de la aristocrática ciudad de Cajamarca" (p. 82).

(3) op. cit., p. 285.

venida. Salta al aire y cae sobre las puntas de los pies. Se mueve:

"Como el agua que salta y corre, canalizada por su propia velocidad en las pendientes escarpadas e irregulares, y cambia de color y de sonido, atrae y ahuyenta a ciertos insectos voladores, así el cuerpo de Maxwell templaba el aire en el salón" (1).

Cuando Maxwell baila con la "China" se escucha un silbido. Entra el "Characato" Pretel, patrón de lancha y jefe del Mudo, maricón, según Don Angel "el blanco, una tuerquita, la división visible" (p. 122) de la máquina. Vuela un cuchillo. Maxwell siente el aire por la espalda y se lanza, al piso. La Muda, "la prostituta más sabia de Chimbote" (p. 40) y madre del Mudo, coge el cuchillo del suelo, a cuatro patas. Lo guarda.

Ha actuado la mafia chica. El Mudo, considerado mierda, es decir, cobarde por los mafiosos, se ha autobautizado esta noche como no mierda, no cobarde, con el atentado fallido, logrado más tarde porque el Chaucato lo ha enardecido con el veneno que no "tolera" la vida de Maxwell, "la muerte de Maxwell degollación" (p. 285).

La contramafia y la "Avispa San Jorge". - Como una especie de contra-mafia actúan en el prostíbulo la mujer de Tinoco, la Gerania, llamada también "Ojo de Paloma" (p. 90) y la "China". Al escuchar el silbido, la Gerania corre hacia Maxwell que baila con "La China". Esta se detiene y dice: "Tu ahora, baila" (p. 40). Previo al instante siguiente en el cual vuela por el aire el cuchillo y se arroja Maxwell al suelo, la Gerania ha establecido una analogía significativa entre Maxwell y la "Avispa San Jorge", que muestra su introspección. Exclama que Maxwell es "Avispa San Jorge que como araña venenosa" (pp. 40-41). Esta ana-

---

(1) op. cit., p. 40.

logía establece otra vez, minutos más tarde.

La "Avispa San Jorge", un insecto díptero, de cuerpo azul oscuro, de alas rojas e inquietas como fuego, de antenas rojizas, libra unas veces, según uno de los ensayos antropológicos de Arguedas<sup>(1)</sup>, las batallas más feroces contra el k'ampu, una araña enorme, peluda, pesada, con pelos rojos en la punta, negros en la base; casi invencible. Pero la lucha termina con la derrota de la araña. Por más que salta llena de ira, levanta la cabeza alta, la "Avispa San Jorge" se lanza sobre ella desde lo alto, la pica, se eleva de nuevo y cae sobre ella hiriéndola cada vez. La aplasta. Finalmente lleva el cadáver volando por el aire para devorarlo entre arbustos.

Maxwell baila saltando. No baila pesado y lleno de ira. Baila liviano, alegre. Baila "como el agua que salta y corre" en automovimiento. Su baile es expresión de elasticidad, dinamismo, energía. Pero su fin demuestra que no es tiempo de saltar como el agua en los riachuelos, como las torrentes que caen de lo alto; que no es época de luchar como la "Avispa San Jorge" puesto que su adversario no es uno solo como el k'ampu. Ahora se trata de otra cosa, dice Arguedas. Hay que luchar, saltar, bailar, transformar, revolucionar, como don Diego.

#### 4. SEGUNDO ESCENARIO: LA FABRICA.

Re-escenificación de una competencia antigua: don Diego, hombre infinito inmortal; don Angel, piloto intermediario.- Don Diego salta, baila, habla, eso es, lucha en la fábrica de harina de pescado, la "Nautilus Fishing", pequeño mecanismo de control y de retroalimentación y medio de producción en manos de los capitalistas, re-escenificando una competencia antigua. Don

(1) J.M. Arguedas, Páginas Escogidas, "El Layk'a", Ed. Universo S.A., Lima, 1972, pp. 171-172.

Diego lucha con don Angel Rincón, que, como hemos visto, es hábil piloto intermediario de la sociedad burguesa y administrador de fábrica; una especie de Tantañanca, "dios incierto, vanidoso y enfermo" (p. 60).

Don Diego es reconocible como "ramo de geranio" (p. 189), hombre multiforme infinito, inmortal, "hijo anterior a su padre, hijo artesano del Dios Pariacaca" (p. 62). Don Diego es viejo hombre, Huatyacuri, por el movimiento contagioso, vertiginoso, unificador que transparenta las cosas, las hace aparecer en su luz verdadera y las transforma. Como hijo de Pariacaca es artesano, Huatyacuri, es decir, es representante de los zorros, el pueblo; es representante de la cultura antigua autóctona, fuerte, no amamarrachada y debilitada por la influencia extranjera, en baile y música.

Don Diego se hace reconocer como hijo de Pariacaca por el vaho azul que le brota como a su padre, de boca y nariz y que marca inicio y fin de su baile principal en la fábrica. De los mitos de "Dioses y Hombres de Huarochiri" sabemos que Pariacaca, montaña grandiosa, expulsa un vaho azul que es como su aliento, su lengua y que es la contraparte contraria del "hongo maldito" que pesa sobre Chimbote. Pariacaca, naturaleza, es el seno en que el hombre ha crecido y que es fuente de la que ha bebido y de la cual se ha desarrollado su cultura, la del pueblo todo.

Don Diego no sólo aparece como viejo hombre, representante de pueblo y cultura de milenios, en la fábrica. Aparece como joven hombre alegre, sonriente, ágil en cuerpo y mente, con gorra gris jaspeada, gorra "que don Angel había visto usar a los mineros indios de Cerro de Pasco, como una prenda asimilada de la "civilización" (p. 103), gorra de la cual don Diego dice: "¡Mi gorra es mi gorra!", gorra gris que don Diego, hombre joven viejo transforma y la hace aparecer <sup>en</sup> los intensos colores de la naturaleza.

Don Diego aparece entonces en la fábrica, unas veces como representante de los zorros, como Huatyacuri, hombre del pueblo de arriba, otras veces como representante y heredero de la cultura indígena antigua y moderna, hombre de conocimiento preciso, que habla a base de hechos y acontecimientos socio-económicos y políticos concretos. Habla el lenguaje del conocedor de la actualidad, de las manifestaciones de la vida intelectual, moral y política de esas clases en todo el territorio peruano y de los diversos aspectos de su actividad así como también de los demás grupos y capas de la población.

La acción, la palabra de don Diego, ambas dialécticas, son como una danza o una música, un movimiento alegre, armónico. Don Diego apela a los sentimientos de su "adversario" don Angel, serrano desnaturalizado, explotador sirviente de la burguesía, distorsionado y corrompido. Don Angel es un caso típico de muchos, es a lo que Asto hubiera llegado a ser si no hubiera cambiado, pues, en "El Zorro", en un momento, Asto llega a negar que es peruano y en su alienación se dice argentino y no serrano.

Don Angel no se dice extranjero. Pero tampoco se da a conocer como hombre de la sierra a pesar de que es de Cajamarca. Es "hijo espurio, negado" (p. 134). Ahora es él quien niega. Niega y rechaza a los hombres que son como él, de las alturas. Menosprecia a los indios; los llama bestias, como llama bestias a las montañas. Si bien se muestra por instantes orgulloso de ellos es porque don Diego le ha inducido a hablar, a jactarse de "sus" indios, "amaestrados" por él.

La música y el baile de don Diego, que representan, como hemos visto, la cultura indígena; el pueblo; realmente peruana, mueve hasta las fibras más íntimas, escondidas, petrificadas de don Angel. Don Diego sin embargo, no sólo mueve a don Angel a que baile y bailando recuerde y recordando refleje su pensamien

to sobre hechos, fenómenos, acontecimientos, y revele los secretos mecanismos que don Diego conoce en general pero no en particular. Don Diego provoca con baile y música la manifestación de los obreros en la fábrica. Al ver el baile, escuchar la música, los obreros se ponen de pie, palmean.

Escena en la galería: Don Diego y ocho máquinas, un solo pulso.- En relación con el baile y la música de don Diego y los obreros vamos a describir, analizar e interpretar una escena importante del capítulo en la fábrica, que arroja luz sobre el significado y alcance de lo mágico en la última obra de Arguedas y que permite entender que "El Zorro" es infinito reflejo de tejido dialéctico de la historia social íntimamente vinculada con la naturaleza.

Don Angel y don Diego llegan en su recorrido por la fábrica a una galería donde ocho máquinas vibran con fuerza contagiosa. Mientras que don Angel explica con exactitud el proceso de elaboración de aceite que se fabrica en ellas y que, como dice, ningún visitante ha observado hasta ahora, don Diego gira, con los brazos extendidos respirando no con su pecho sino con el de las ocho máquinas. Su baile es iniciado y terminado con la emisión del vaho azulado, por nariz y boca.

Cuando termina la explicación de don Angel, se apaga el vaho de golpe. La galería está en silencio. Todos los obreros de pie, palmean como los hombres del pueblo cuando el hombrecito rojo que también es don Diego, parte del mercado y asciende zigzagueando a la cumbre del médano jamás escalado<sup>(1)</sup>. Don Diego sigue girando y la música de su cuerpo, escuchada antes hacia afuera, es oída ahora hacia adentro. En el silencio el zorro comienza a transformarse, de rojo a morado, a verde, amarillo, blanco y finalmente a gris, igual que las pequeñas piedras pulidas, inamovibles de los ríos. Escribe Arguedas:

(1) cf. J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo, p. 198.

.. "en ese mismo silencio empezó a cambiar el color del gorro del bailarín, rojo primero, luego morado, luego verde, luego amarillo y finalmente blanco, igual que esas piedras en milenios pulidas debajo de los pequeños ríos constantes que sólo saben conservar e intensificar el color blanco, el verdoso y el gris de pequeñas piedras inamovibles de sus cauces en que todo se precipita" (1).

La vibración de las inmensas máquinas contagia. Son ocho en que se elabora el aceite y no han sido observadas hasta ahora por ningún visitante pero sí por los obreros. Don Angel explica su funcionamiento a don Diego, contagiado por el movimiento de su baile, y don Diego, vinculado con las máquinas por el tremendo pulso, respira no por su pecho sino por el de las máquinas. Entonces comienza a girar, a bailar, iniciando y finalizando el baile con el vaho azul mencionado.

La fusión de don Diego, representante de la cultura indígena, con la máquina. - Así como las máquinas "emiten" aceite, don Diego expulsa un vaho azul. Cuando cesa el baile y el vaho hay silencio. Los obreros, de pie, palmean. El aceite sigue gotteando, don Diego girando. En la fábrica no sigue imperando la naturaleza de la cual es signo el vaho azul. Es el hombre junto con la máquina que mueve al mundo. Ya las máquinas no son meros instrumentos de dominación de unos hombres sobre otros; de explotación. Don Diego las hace aparecer como instrumento de todos, instrumento que el hombre utiliza para avanzar y armonizar las fuerzas sociales sobre un fondo que sigue siendo la naturaleza.

Cuando la música es oída ya no hacia afuera sino hacia adentro el movimiento mecánico hacia afuera es reemplazado por un movimiento hacia adentro. La música de don Diego ha penetra

---

(1) op. cit., p. 146.

do y es ahora interna. Don Diego que representa al elemento mágico, a los zorros; la música, la cultura indígena, las raíces del pueblo, es capaz de mover, de despertar sentimientos antiguos, dormidos o latentes <sup>(1)</sup>. Pero en "El Zorro" Arguedas no se queda limitado a reivindicar lo indígena; no se limita a relevar sus tradiciones culturales y valores.-No pretende mistificar la comunidad agraria o primitiva frente a la "civilización" destructora de su organización y de sus mitos también. En "El Zorro" Arguedas tiene una visión materialista dialéctica e histórica. Así como Moncada, como veremos después - dice que el brujo es "para los cojudos" (p. 200) y que no sabe del ordenamiento socio-económico del mundo; así don Diego no sólo hace ver las máquinas en su luz verdadera como fuerzas gigantes, producidas y trabajadas por el hombre, sino se hace uno con ellas; complementa el conocimiento cultural y social de la cultura antigua indígena con el de las culturas modernas, autóctonas y extranjeras, los avances técnicos hechos en el largo proceso del desarrollo histórico de la humanidad.

- Don Diego sabe -y don Angel lo ha confirmado paternalmente- que los indios aprenden rápido y quieren aprender más; que no rechazan la técnica, las máquinas, que al contrario tienen un gusto especial por los mecanismos; por ver cómo funcionan. Son ellos los que superan a los extranjeros, y los que hacen funcionar las máquinas, en tanto obreros.

Mientras que para don Angel las máquinas son meros instrumentos de producción de materiales y de dominación y explotación, para los obreros las máquinas son instrumentos de producción; los medios de producción con los cuales trabajan y que deben estar al servicio del pueblo. El baile de don Diego

---

(1) En este sentido habla Arguedas de ser vínculo entre la parte generosa de la "nación" explotadora y el pueblo, es decir culturalmente.

"ha mostrado que hombre y máquina pueden vibrar en un solo ritmo.

Máquina y hombre son como la alegría y la fuerza del mar.- El movimiento de don Diego y el de las ocho máquinas transmiten la fuerza de todos los elementos del mundo concentrados en sus cuerpos; transmiten la tremenda fuerza del mar, el pulso rítmico de flujo y reflujo, siempre nuevo, dinámico, infinito; transmiten una alegría y una música que es como la de las olas del mar que se despliegan sin amenazar a nadie, libremente en las playas que no son defendidas por islas como las de la bahía de Chimbote. No hay defensa. No hay tampoco amenaza.

Pulso, ritmo y fuerza de hombres y máquinas, inmensos y alegres, son comparados en "El Zorro" con el pulso y la fuerza del mar. Por primera vez aparece en una obra de Arguedas la vinculación estrecha de hombres y máquinas; la representación de ambos: el mar. Aparece el mar frente a las aguas de ríos y remansos, cascadas y torrentes de la sierra, evocados como fuerzas eternas elementales en "El Zorro", y, en las obras anteriores del autor, como únicas fuerzas representativas del invencible elemento autóctono. Ahora aparece el mar del mundo de abajo que tiene más potencia, más dinamismo que las aguas del mundo de arriba. El mar, representación de lo nuevo, una sociedad conglomeraada en la costa, múltiple y multiforme, es capaz de rodar alegre, fuertemente sin ser canalizado. Así como el mar se despliega impetuosa y libremente, así los hombres crecerán fuerte y sanamente y crearán, una vez derrumbados los obstáculos y muros contruídos para impedir su libre desarrollo, un país autónomo, libre, infinito no sólo en cultura sino también en técnica.

Un escenario importante de la lucha entre el libre desarrollo, el crecimiento fuerte y sano y la opresión; los obstáculos y los muros y los mecanismos cibernéticos; es la residencia

de la congregación. Si bien Maxwell ha sido solo al prostíbulo, donde festejaba la despedida del Cuerpo de Paz, no va solo a la residencia de la congregación de los curas, para comunicar su salida al padre Cardozo que lo ha hecho llamar y que es "influencia principal gran puerto industrial Chimbote, ante oficinas civiles y eclesiástico" (p. 239).

##### 5. TERCER ESCENARIO: LA RESIDENCIA DEL PADRE CARDOZO.

Disposición de la residencia.- La residencia de la congregación quedaba en el novísimo barrio Laderas del Norte, "planeado para futuro centro universitario de Chimbote" (p. 226), en la parte baja del médano San Pedro, frente a la Chimenea de la Fundición y al bosque "de los árboles más altos y frondosos que existen en tres mil kilómetros de desierto" (p. 242). La barriada del mismo médano ocupaba la parte alta.

La residencia, dos cuadros, tres hombres.- Maxwell está acompañado por Cecilio Ramírez, su socio, "hermano menor que había sido de una familia pobre en una acastellada y pequeña ciudad del norte andino" (p. 226), en un principio albañil ayudante, ahora dueño de un lote por invasión, una casa y una albañilería barata que produce ladrillo de cemento en la barriada La Esperanza.

Cecilio y Maxwell esperan en el despacho de la residencia, decorada con sencillos elementos, entre los cuales se destacan los de la sierra, dando "adecuadamente" el tono, una banca de grueso tejido de lana de estilo cuzqueña, un manto en la pared, ancashino, un cómodo sillón, también de hechura ancashina, un cuadro imitación copia de "la figura de una vieja vestida de mestiza, agobiada por el cansancio" (p. 230).

Dos cuadros resaltan entre los demás, llamando la atención de los visitantes. Se trata de un retrato al óleo del "Che" Guevara, pintado por Cardozo, colgado alto, distinto, que medio presidía la oficina, y de un Cristo, indianizado por el color de la cara, pintado con lápices, cera escolares, desigual, con cráneo y rostro muy grandes, herida de lanza grande, un loro azul a un costado del cuerpo junto a la herida, forrado en nylon, colocado debajo del "Che".

Un tercer hombre se presenta en el despacho. Cardozo no lo ha hecho llamar. Viene por un asunto suyo, serio, importante como dice. Necesita el apoyo de Cardozo. Viene por iniciativa propia que ha desarrollado al darse cuenta que hay que actuar para cosechar. Al ver a los hombres en el despacho, adopta inmediatamente una actitud ceremonial.

Gregorio Bazalar<sup>(1)</sup> se introduce como presidente de la

(1) Gregorio Bazalar, chanchero y dueño de perros y burros, esposo de dos mujeres que trabajan para él las veinticuatro horas del día, es caracterizado en la novela como arribista y oportunista. Si bien pertenece a los explotados, se distingue como incipiente explotador. "Bazalar tenía calculado exactamente en cuatro años el plazo para su total independencia del capitalista (p. 248). Para llegar al propósito de sus fines, Bazalar, llamado "honrado por ambicioso" (p. 248), desarrolla una actividad decididamente febril de férrea organización y disciplina. Su autoridad se extiende sobre mujeres, niños, chanchos, perros, burros. Todo es "sabio" cálculo exacto. Puesto que es ambicioso no sólo aspira la independencia económica sino quiere participar activamente en política con el fin de destacar como individuo. Por ello sirve perfectamente a los intereses de la gran maquinaria capitalista.

Bazalar no sólo es visto como organizador del traslado de las cruces de los pobres en el escenario correspondiente al cementerio sino es oído en la oficina de Cardozo como ejecutivo de este movimiento que él ha provocado para canalizar la peligrosa rebeldía del pueblo, como dice. Al mismo tiempo, "suelta" la información que sabe que interesa a Cardozo sin que éste le haya preguntado con lo cual se asegura la ayuda del cura necesaria para llegar al fin de sus propósitos y siguiendo el lema: una mano lava la otra.



barriada de San Pedro que corona el cerro a cuyo pie habitan los padres.

Bazalar, pieza chica de la máquinas cibernética; su punto de vista.- Con las primeras palabras que Bazalar pronuncia se pinta como hábil discípulo, fiel seguidor y servidor informante de Cardozo, como contraparte contraria miniatura de don Cecilio. Sustituye el razonar claro, lógico, encadenado, directo, preciso y verdadero por argumentos de palabras efectivas, aparentemente convincentes pero realmente vacías, construídas en el aire, mera fraseología que descubre solo encubrimiento. Sin ser preguntado explica a Cecilio y Maxwell la presencia de la pareja del "Che" y de Jesu Cristo en la oficina de los padres así como si fuese su vocero dando vuelo al rumor que "define" al padre Cardozo como religioso comunista. Dice Bazalar:

"El "Che" -dijo Bazalar- Ya el "Che" ha entrado en todas partes. Aquí, el padre lo tiene alto, pintado destintó. Será como muestra que en esta oficina nu'hay susto al comunismo que le llama; más bien al contrario. Defensa del pobre no hace sólo comunista, ¿qué dice usted, mister?" (1).

Bazalar afirma a modo de generalización que el "Che" ha entrado en todas partes. Señala particularmente que el "Che" ha sido distinguido por el padre que no sólo lo ha pintado más grande de lo que es sino lo ha colgado en un lugar especial en la oficina. Explica la diferenciación por la ausencia del miedo al comunismo. Concluye su pequeña exposición retórica con una afirmación y una pregunta que a un contestante menos versado que don Cecilio arrinconaría.

Como la premisa de la que parte Bazalar es falsa, todo lo demás que dice es mera construcción en el aire, a manera de

---

(1) op. cit., p. 231.

los capitalistas que para justificar sus fines se valen de cualquier medio. Se podría decir que Bazalar, hombre del pueblo, no sabe aún expresarse bien, que está recién cubriendo el primer trecho del aprendizaje. Pero si bien es cierto que recién se encuentra en una de las primera etapas del camino que se ha trazado, es cierto también que está pisando las huellas capitalistas. Bazalar "demuestra" que el "Che" ha entrado en todas partes diciendo:

"Hey visto a jovencitos y jovencitas guardar en so bolsillo u cartera postales del "Che" (1).

El entrar del "Che" en todas partes como habla Bazalar corresponde entonces al actuar y al modo de ver de los capitalistas, que todo convierten en objeto mercantil, de compra-venta. El "Che" ha sido reducido a una imagen, un objeto mercantil que se ha despojado de todo contenido real. Inofensivo, se encuentra también en la oficina de Cardozo donde está desnaturalizado a manera de superman de cartón. Escribe Arguedas:

"El retrato del "Che" aunque, aparentemente imaginado, no impresionaba sino por el tamaño y el lugar que ocupaba en la sela" (2).

Con cada frase Bazalar revela su modo de enfocar las cosas a la manera de la clase burguesa, sin ser burgués. Su sofística y modo falaz de hablar se muestra cuando dice que la presencia de la imagen del "Che" indica que no hay susto al comunismo y que éste no es el único que defiende a los pobres. Quiere decir que la iglesia defiende también a los pobres. Con esto quiere "defender" al comunismo, a la iglesia y por último hacer creer que el comunismo se parece a la religión cristiana que "defiende al pobre". Tergiversación sobre tergiversación es lo que hay en este modo de hablar y de argumentar. En primer lugar, la presencia de la imagen del "Che" desnaturaliza<sup>da</sup>, no significa que no

---

(1) op. cit., p. 232.

(2) op. cit., p. 231.

haya miedo y no se combata al comunismo. En segundo lugar el comunismo no defiende al pobre, pues no se trata de obras de caridad. En tercer lugar no hay una analogía entre el comunismo y la iglesia pues no se parecen en nada. Las obras de beneficencia no sólo sirven de píldoras tranquilizantes para la conciencia de los ricos sino que sirven para perpetuar la existencia de la sociedad dividida en clases, y de los "pobres" a los cuales después se pretende "defender" y cuya pobreza es su píldora amarga.

Cardozo, hábil pieza grande.- Arguedas llama a Cardozo "luz-tiniebla". Esta denominación es la clave para la comprensión de un personaje tan tenebroso y ambiguo como Cardozo. En efecto, éste no es dialéctico sino ambiguo.

Dice don Angel que no pinta el verdadero color de Cardozo; que Solano, el dirigente sindical "lo quiere de corazón, lo estima"; que ambos "organizan juntos el Congreso Nacional de Trabajadores de la Pesca en un edificio religioso de la Parroquia de San José"; que Solano "pronunció discursos políticos apoyando las manos sobre el altar de la capilla, sobre el ara; y que Cardozo habló ahí de revolución, en estilo anglocriollo enchado". Dice que Maxe, otro dirigente sindical comunista moscovita, "confía en Cardozo, también le quiere". Que Teodulo Yauri "lo odia" y que Braschi "lo ama"; la embajada yanqui "respira" y que Chaucato lo abraza; sólo Hilario Caullama "lo mira con los brazos colgados" (1).

De aquí resulta, si le damos crédito a don Angel que Cardozo, está con Braschi y el imperialismo yanqui y también con Solano, Maxe, los dirigentes sindicales comunistas, incluso apareciendo como revolucionario. Si bien lo que dice don Angel arroja dudas sobre Cardozo o sobre Solano y Maxe, es el mismo Car-

---

(1) Todas estas citas, cf. op. cit., p. 129.

dozo quien se encarga -bajo la acción del mensajero de la gorra- de aclarar su posición. Dice:

"Don Cecilio, señor del gorrita: ¡yo soy contra! Con lágrima me río; palmeo la espalda gordo de Braschi, aguanto el mirada fuertazo, despectiva de Hilario Caullama; el desconfianza cariñoso medido, de Eberto, el más confesado de Zavala, el humorístico del Tarta, el vigilancia lúcida de Maxe, el inocente desafiante del joven Maxwell" (1).

Cardozo es pues, como él mismo dice, contra, es decir, ambiguo y, como vamos a mostrar, agente. Para despejar la ambigüedad y la tiniebla en que se esconde, vamos a presentarlo, siguiendo sus movimientos.

Cardozo está irritado cuando entra al despacho y lo encuentra en semi-oscuridad y silencio. Prende la lámpara de la oficina de fuerte luz como la de la fábrica. Sus primeras palabras lo muestran como hombre hábil que sabe qué debe hacer para "contentar" a los visitantes. Distingue a Bazalar dándole la mano primero. Reitera su contento sobre la presencia de los visitantes. Se descubre como artista pintor de la imagen del "Che". Quiere escuchar la opinión sobre el Cristo, eso es sondear la posición del visitante frente a la religión; "muestra" la suya frente al comunismo.

Sentado en un sillón como el que ocupaba Bazalar, Cardozo se protege la oreja con una mano abierta como para escuchar mejor el asunto que atañe a Bazalar. Pregunta, responde, muestra un interés diluido, niega su autoridad para hablar con el cura Vizcardo cuya aprobación necesita Bazalar; la afirma cuando recibe una información con que no contaba. Suelta una carga jada cuando ha despedido a Bazalar y regresa. Entonces: "A don Cecilio le corrieron una culebrillas por el cuerpo, y no pudo

---

(1) op. cit., p. 125.

acompañar bien la risa. Maxwell logró conreir" (p. 242).

Para comprender qué significa esta carcajada, que hace correr unas culebrillas por el cuerpo de Cecilio, es necesario tener en cuenta que ésta se repite con gran ímpetu cuando Maxwell y Cecilio han planteado la pregunta central de la batalla central con Cardozo durante la historia que cuenta Maxwell. De ahí que tanto la historia como el diálogo con Maxwell son relevantes.

La historia de Maxwell define las líneas.- Maxwell evoca las experiencias de su largo viaje por las cordilleras peruanas con los ayarachis, un conjunto de músicos y danzantes que lo trataron como un hermano, y que termina con las de su estadía en el puerto.


Maxwell marca las diferencias entre el padre y él mismo, al mostrar que ha visto y conocido diferencia e identidad entre indígenas y hombres como él; que ha percibido en el silencio de la noche en las alturas la voz de las moléculas en las yerbas; en los planetas, la palpitación de la vida entera, el laberinto humano; que ha comprendido así a indígenas al hablar con ellos. Cardozo en cambio, dice Maxwell con alarmante sinceridad, no comprende, no percibe, no conoce, no ve, puesto que vive "en la cás cara, la envoltura que defiende y oprime..." (p. 285). Cardozo no ha llamado a Maxwell tampoco por el mismo asunto por el cual Maxwell ha ido a verlo. Dice Maxwell:

"Me has hecho llamar por un enlace norteamericano, yo he venido con un enlace peruano. Y voy a decirte las cosas claras..." (1).

Maxwell define claramente que lucha por el país en que se encuentra, aclarando su situación y posición ante Cardozo que defiende los intereses de aquél país en que no se encuentra.

---

(1) op. cit., p. 255.



La expresión de Cardozo, siempre jovial, juvenil, controlada, se vuelve rígida, tensa, incontrolada al escuchar las palabras de Maxwell. Si bien se muestra de acuerdo con algunas afirmaciones de Maxwell, no acepta otras, cubriéndose con el velo de la incomprensión y reprochando a Maxwell de utilizar un lenguaje demasiado refinado, demasiado popular, incomprensible. Si bien Cardozo puede aceptar la representación de los Cuerpos de Paz como perros en misa, gallos en corral ajeno que escuchan y no comprenden, que picotean y no se satisfacen, no acepta que algunos se identifiquen con lo oído, se mezclan con la tierra que han movido. No acepta por lo tanto que Maxwell se quede en el Perú por una causa distinta a la suya, a la del padre Hutchinson, de ojos verde claro del que dice Maxwell que:

... "asimila a fondo todo, y largo, como esos caballos sedientos del altiplano helado que beben en los escasos manantiales o en las aguadas, a cuello entero" (1).


Finalmente Maxwell dibuja el retrato de su "contraparte" no contraria sino exacta, la madre Kinsley que pasaba un tiempo en Chimbote para hacer su tesis. La madre Kinsley no quedó en el Perú como Maxwell. Regresó a su país nativo, los Estados Unidos y, renunciando a la orden religiosa, comenzó un arduo trabajo. Quería, como decía, despertar a los americanos embrutecidos y en camino de podredumbre. Maxwell presenta con precisión la causa y la razón de este estado y de esta condición de un pueblo. Dice:

"El dominio y el desprecio directo y meloso sobre las naciones de medio mundo los pudre y embrutece, porque en lugar de aprender de los viejos pueblos como éste, sólo quieren fomentar rencillas y el caos en ellos y entre ellos con el propósito insensato e imposible de meterlos en un molde y bebérselos después como si fuesen una botella de coca-cola" (2).

---


(1) op. cit., p. 258.

(2) op. cit., p. 260.



La lucha zigzagueante de don Cecilio, pato.- Don Cecilio Ramírez, acompañante y compañero de Maxwell continúa su historia no sólo en el contexto de la novela. Maxwell, "inocente, desafiante" (p. 275), así llamado por Cardozo acertadamente, muere en "El Zorro" como escuchamos en el último diario. Su lucha es de frente, en línea recta, el corazón en mano y boca. Cecilio en cambio toma el camino hacia arriba, hacia abajo haciendo zigzags, como el hombrecito bocón, don Diego, que partiendo del mercado, cerca de la esquina, escala el médano demasiado empinado y movedizo, al costado de la esperanza, para bailar en su cumbre. Hombre de múltiples brazos y manos, cabeza clara y firme, sigue en el contexto de la historia no novelada, poniendo en pleno juego toda su energía e inteligencia manifiesta en la novela. Cecilio no es uno de los héroes que no tienen donde realizar sus proezas, es decir no es un héroe que no tiene comprensión, ni conocimiento del pueblony sigue como Bazalar caminos trillados. Sus acciones no son ostentativas, su lenguaje no es estrambótico como el del chanchero y que es contrario al uso popular. Actúa tranquilo y decidido; habla preciso con humor seco, sonriente. Cecilio manifiesta un entusiasmo inagotable al desplegar su poder de creador ilimitado. La historia que cuenta dentro del marco de la de Maxwell, de algunos paisanos suyos que por falta absoluta de "cimientoy en la sierra han venido a la costa encontrando "un cimiento en el lotecito que nadie les quite..." (p. 268), muestra que Cecilio conoce, como Arguedas, a la gente, profundamente.

La historia es también representada en la "historia gracioso triste" de la pelea entre el pato y el gallo como síntesis de la "pelea" entre las fuerzas capitalistas extranjeras y las masas del pueblo. Este relato que Cecilio cuenta, muestra la sabiduría del pueblo como la del mismo don Cecilio; sus penurias y penas que ya no son suyas pero que hace suyas. Cecilio, un lu



chador decidido, despierto, puesto que ha comprendido que al pueblo espera un futuro luminoso porque puede andar fuerte, trabajar fuerte, unido y alegremente; manifiesta que el pueblo no tiene la esperanza de la que habla el padre Cardozo y que ésta, sólo existe en la casa residencial. Dice Cecilio:

"-Yo nunca jamás he tenido esperanza!- Sólo he andado fuerte. Último tiempo con Max del trabajo rendimiento. Esperanza verdadero, ¿dónde está?" (1).

Historia de la pelea entre el pato y el gallo.- En la "historia gracioso triste" don Cecilio traduce la sabiduría y el padecimiento, la lucha y la tremenda fuerza del pueblo en la figura del pato, animal autóctono que pelea con el gallo, animal extranjero y representante de la violencia impotente del explotador, alegóricamente. Como el pato en la pelea, don Cecilio emplea una determinada estrategia y una correspondiente táctica por lo que la lucha del pato corresponde tanto a la lucha universal del pueblo como a la individual de don Cecilio que es parte de la universal y que se realiza a diario, aquí y en este momento en la oficina de Cardozo. Cuenta don Cecilio:

Si pato y gallo pelean, el gallo se retira cansado después de un tiempo. El pato no está vencido por completo. Si ambos animales pelean en un pequeño espacio como pasó aquella madrugada entre el gallo y el pato de doña Fredesbinda, el gallo está perdido. El gallo de doña Fredesbinda, no sólo pisaba a las gallinas sino también a las patas por lo que el pato se enfureció. Los dos animales se enfrentaron en la madrugada en el puecito cercado del mercado.

El gallo patea y patea hasta que cae agotado mientras que el pato aguanta. Pero el gallo sube encima del pato, cansado. El pato introduce entonces el ganchito filo que tiene en la punta

---

(1) op. cit., p. 278.

del pico al ano del gallo. Jala su tripa. No la suelta un solo instante. Jala y jala. Cuando el gallo agoniza, el pato cae. Cae para levantarse en seguida. Sacude su cuerpo, gasnea y alarga el pescuezo, lleno de alegría.

Don Cecilio no sólo pasa de lo general a lo particular y de lo particular a lo general cuando cuenta si no elige tiempo y espacio significativos, la forma dialéctica y materialista. La pelea no tiene lugar durante el día o la noche. Se lleva a cabo en la madrugada al amanecer, cuando lo nuevo, aún chiquito, está próximo. Se realiza en el mercado en un puestecito cerrado, sitio por cierto comercial pero que, a diferencia del gran mercado mundial y nacional que forman dos círculos en una misma esfera que todo quiere englobar "porque quiere mandar la salida y la entrada de todo" (p. 96), es pequeño y modesto en tanto la gente trabaja en los puestecitos para vender los alimentos para el sustento diario e inmediato. Es justo en este puestecito modesto de espacio cerrado y pequeño que el pato está a sus anchas puesto que para pelear bien necesita reducidas distancias mientras que el gallo, acostumbrado a saltar y correr, pelea mejor en lugares de espacio amplio donde puede acercarse y alejarse libremente.

El pelear del gallo que consiste en patear y pisar a los otros, entre ellos las hembras del pato, pertenece al pasado como don Cecilio muestra en el pasado indefinido que emplea y que caracteriza la acción finalizada, que, si bien tiene efectos sobre el presente, está muy lejano ya del futuro. La lucha del pato, sus movimientos y su quietud; el aguantar y el actuar; el alargar el pescuezo de pura alegría, son plasmados en el presente que es presente a secas o presente activo que se proyecta al futuro. En este presente se encuentran las palabras de la abuela de doña Fredesbinda que a manera de consolar a su nieta y fes

tejar la acción valiente del pato dice con la voz de Cecilio:

"Está bien, oye togado, te aprovechaste la ocasión como cualquier cristiano" (1).

Don Cecilio se dibuja como un pato a sus anchas en vivísimos colores no sólo por el cuento alegórico. Plantea la pregunta central, recalcada por Maxwell, interrogando si éste es excomulgado de su comunidad millonaria. Cardozo se carcajea, como hemos visto, se arquea, "mucho más que cuando entró a la oficina luego de haber despedido al chanchero" (p. 271).

El mensajero.- En este momento aparece en la puerta de la oficina un hombrecito. Mientras que Hutchinson, el padre de los ojos verdes, está aún resolviendo el "enigma" de si el hombrecito tocó o no el timbre; está aún preocupado por haber sido llamado por su apellido por primera vez; está aún asombrado de que el hombrecito se alzó de repente con mayor estatura que él, el hombrecito, ya dentro de la oficina con gorro y estuche de charango, entrega su mensaje. Dice:

"Max tiene reunion, hoy viernes, de anticipado con venido con el músico Antolín Crispín y su señora Florindita. En cuanto a lo principal, yo también declaro, con mi gorra en la mano respetuoso, que la contestación del reverendo padre Cardozo no es ta conforme a las necesidades de cualquier humano regular, como asimismo lo está manifestando la ex presión de severidad profundo del padre Donald Hut chinson. ¿Diga?" (2).

Don Cecilio y el mensajero se quedan en posición idéntica, el mensajero "con la gorra sobre el pecho y el estuche colgando del otro brazo" (p. 274). La identidad del mensajero y de don Cecilio es manifiesta una vez más cuando Cardozo, contestando la pregunta a manera de discurso en "lenguaje aluviónico inesperadamente intrincado, yanki-cecilio-bazalártico en que habla

---

(1) op. cit., p. 270.

(2) op. cit., p. 274.

ba o en que ese mensajero lo inducía a expresarse" (p. 274), afirmando, mira detenidamente al mensajero como si fuera don Cecilio, y don Cecilio se siente perfectamente aludido.

Cardozo pinta un cuadro de la realidad norteamericana y uno de su mente luz-tiniebla.- Cardozo pinta en líneas gráficas la realidad de la comunidad millonaria, los Estados Unidos, que excomulga a individuos como Maxwell, ya que pueden hacer peligrar su "centro", la máquina con que se amontona los millones que son la base para manejar a individuos y sociedades y que se obtienen con el soborno, el chantaje; haciendo "trabajar de rodillas" o alegrando "en juergas borracheras insensatos satanás", a los obreros; haciendo trabajar "sabios, técnicos, filósofos, científicos, matemáticos..." (p. 275), es decir, a los intelectuales burgueses a cambio de "juergas borracheras insensatos, insensible luminoso" (p. 275). Las líneas se borran y Cardozo reproduce una mezcolanza no del amanecer y del morir sino de su propia mente que es reflejo débil de una gran confusión. Habla de alianza entre Jesús y el "Che" a manera de Chaucato-Braschi al revés; habla de la revolución "a balazos de luz entendimiento" a la cabeza y al corazón de cada uno; habla de la igualdad entre los hombres; habla de su casa como casa del dios triunfador y de la esperanza; habla del amor todoabarcador y todoconocedor; habla de todo menos de la realidad concreta que no manifieste tal amor, tal esperanza, tal igualdad, tal balazo de luz entendimiento; eso es tal educación, tal alianza desde que la humanidad se dividió en dos clases antagónicas.

El baile de don Diego y la salida de los tres hombres.- Termina la escena de lucha en la oficina de Cardozo con uno de los bailes concéntricos de don Diego que mucho recuerda el girar del trompo en Los Ríos Profundos, que para el protagonista

Ernesto era "una aparición en el mundo hostil"<sup>(1)</sup>, y que en "El Zorro" nada tiene que ver con la hostilidad del mundo sino con creta y conscientemente con una sociedad dividida en explotadores y explotados.

Con el movimiento rapidísimo de las piernas, movimiento más rápido que cualquier cuerda en vibración, fabricada por el hombre, don Diego hace retroceder a todos a la pared; hace tambalear la lámpara de luz muy potente; hace escuchar la voz del pueblo de las alturas peruanas:

"Sonido de agua, voz de patos de altura, de los peñachos de totora que resisten gimiendo la fuerza del viento" (2).

Antes de la salida de los tres hombres: don Cecilio, Maxwell, el mensajero; Hutchinson se acerca a don Cecilio, lo detiene frente a los cuadros y dice en voz baja, confidencial, conspiradora:

"El padre Cardozo no es agente del CIA compañero- Yo le doy mi palabra de honor cariño" (3).

Cardozo grita:

"-¡No le crea, don Cecilio!  
Usted no lo entenderá. ¡No le crea!" (4).

Su exclamación queda sin respuesta. Salen los tres hombres. Cecilio va decidido. Dice:

"Hay que ir donde el cieguito, corazón dulce, ¿no? (p. 102),

eso es Antolín Crispín, luchador ciego, mutilado, pero fuerte e íntegro en tanto centro y vínculo que reúne y une, no sólo

(1) J.M. Arguedas, Los Ríos Profundos, Ed. Universitaria, S.A. Chile, 1967, p. 88.

(2) J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo, p. 278.

(3) op. cit., p. 279.

(4) op. cit., p. 279.

a luchadores como Cecilio y Maxwell sino a luchadores como al hombrequito mensajero, don Diego que representa la fuerza naciente del pueblo todo.

Mientras que Maxwell sigue a don Cecilio sin palabra, don Diego disminuyendo de tamaño bajo el dintel, hace una reverencia, sonríe a toda cara. Sonríe porque sabe que la risa es una gran arma de lucha contra la mentira, la hipocresía, la falsedad. Sonríe porque sabe que la risa es el juicio condenatorio del pueblo, sobre todo lo podrido y lo senil, lo vicioso y lo reprobable. Sabe que la risa mata.

#### 6. CUARTO ESCENARIO: EL CEMENTERIO.

Disposición del cementerio: mausoleo, nichos, cruces.-  
Dispuesto como la residencia de Cardozo y la barriada de los "pobres", en un mismo médano, está el cementerio, otro escenario que presenta una vívida imagen del antagonismo entre "ricos" y "pobres". El comentario es enfocado en el momento previo a la introducción de un cambio que tiene lugar en dicho espacio.

Los "ricos" y los "pobres", los explotadores y los explotados no encuentran la igualdad ni con la muerte, como se dice. Los nichos, en orden geométrico, blanquísimos, muchos de ellos vacíos, reservados, ocupan la parte baja del médano como la residencia de Cardozo, desde la base hasta el medio. Las cruces que señalan el lugar de la tierra en que yacen los restos de los "pobres", de los desposeídos, se encuentran clavadas aquí y all , desordenadamente, sobre faldas y cimas, oscuras en la clara arena, en la parte alta, como las barriadas. La fachada del cementerio es un arco inmenso y una gran cruz. Un "mausoleo" de un antiguo comerciante japonés que había sido principal en el puerto algodonnero" (p. 76) reluc a como aquellos, en frente, nue

vo, de mármol. Nueva también era la muralla colocada alrededor del cementerio. Si bien los invasores de tierras para viviendas habían "respetado" las franjas de desierto cercanas, las cruces en faldas y cimas del mismo cementerio, sin ningún orden, parecían amenazar el "orden" establecido de nichos y mausoleos. Escribe Arguedas:

"Las cruces en desorden sombreaban el médano frente a los cuarteles rectos que se protegían en ángulo" (1).

El traslado de cruces.- El cementerio es enfocado una tarde, antes del anochecer cuando tiene lugar el traslado de cruces, llevado a cabo por Bazalar que había tomado al pie de la letra la "orden persuasiva" de la Municipalidad, la Beneficencia, la policía y los párrocos de que los "pobres" desalojaran sus muertos del cementerio y los trasladaran a una pampa-hondonada al otro lado del médano San Pedro. Bazalar convence de acuerdo al "fantástico" arreglo de chantaje y soborno a los "pobres" valiéndose de argumentos que prometen entierros gratuitos "sin costo parroquial, municipal ni de la beneficencia" (p. 76) con lo que se entroniza, como corren las voces, de principal dirigente de muertos.

Los pobres arrancan las cruces de sus muertos. No dejan una sola en el médano. Encabezados por Bazalar se dirigen cargando hasta siete cruces cada uno, a la pampa hondonada al otro lado del alto médano de San Pedro al norte del casco urbano y un poco más allá de las veintisiete barriadas donde está el basural del puerto, cerca. Escribe Arguedas:

"Las cruces subieron al inmenso médano, a San Pedro. Llegaron a la "carretera de circunvalación" de la barriada que los vecinos hicieron con rípio y basura. Desfilaron rodeando el cerro. Se

---

(1) op. cit., p. 75.

les veía, en cordón oscuro, como a un gusano negro, desde casi todas las barriadas del puerto, de las muelles y lanchones. Ellos también, los procesionantes, veían el polvo de las barriadas, el asfalto nuevo, recién tendido, del casco urbano; todos los muelles de las fábricas de harina de pescado, el humo rosado pesante, de la fundición de acero" (1).

El texto pinta dos imágenes, una vista de arriba, otra de abajo. Los pobres son vistos desde barriadas, muelles y lanchones. Ellos ven el polvo de las barriadas, el asfalto nuevo, todos los muelles de las fábricas de harina de pescado, el humo de la fundición de acero. Son como un cordón negro, un negro gusano. Son como cruces que caminan. Son como hombres que cargan la muerte sobre los hombros, los familiares muertos; la propia muerte traducida en miseria, penuria, sufrimiento, pobreza que es oscura y negra y corroe como un gusano. Es el gusano que es muerte en vida y es al mismo tiempo vida en esta muerte que es la vida para los pobres. Es como don Cecilio dice al respecto:

"El miseria en la barriada que decimos es guedañera que hace levantarse al desahandonado; a la pelea lo lleva; primero encuentra su cimiento en el lotecito que nadie le quita y después, cualquiera está mirando que el poblador barriada puede salir a flote. Así con el joven Max ..." (2).

"Aprovechamiento" del traslado.- La procesión de cruces pasa por entre las viviendas de la barriada del "menospreciado cerro de arena" (p. 81) a un lugar especialmente "elegido" para ellos que queda junto al basural de Chimbote, un poco más allá de todo excepto la basura, espacio que tiene, según el guardián sacristán del cementerio, comienzo más no fin. Es encabezada por Bazalar que carga una sola cruz "que nada más en la víspera de ese día había clavado en el filo mismo del médano

---

(1) op. cit., p. 80.

(2) op. cit., p. 268.

del cementerio" (p. 80), aprovechando la imposición persuasiva de las autoridades para sus propios objetivos y haciéndola ver como una conquista. El chanchero corona su "hazaña" bazalárticamente:

"Sacó de debajo de su camisa una flor grandaza de magnolia; la amarró en la punta de la cruz que llevaba y alzó el madero. La flor alumbró un trozo de la hondonada" (1).

No sólo Bazalar aprovecha el traslado de las cruces. Aparece en el cementerio Tinoco mandado por la mafia. Su tarea consiste en corretear a los pobres, golpear su cabeza, su cuerpo, re-afirmando así la imagen del pescador maldito, brutal, de rochador, delincuente, imagen conveniente para los intereses del explotador para que la gente lo identifique con los mafiosos y diga:

"Pescador maleante, anticristo" (2).

Pero Tinoco no puede comportarse como un verdadero mafioso. Como dice Crispín:

"A tus ayudantes no has podido ordenar, ¿no? Has clavado más bien cruces sin dueño, asustado..." (3).

Aparece también y junto al arco un cura, vestido de civil, con cuello duro. Habla a la "procesión" y

"Alzó un megáfono a pilas, como el de los verdaderos ambulantes más potentados" (4).

para dar su mensaje. Subraya que sólo los nuevos muertos han de enterrarse en el nuevo cementerio y cuando levanta las manos como para bendecir la procesión, sale por entre la multitud Moncada que:

- 
- (1) op. cit., p. 83.  
(2) op. cit., p. 88.  
(3) op. cit., p. 88.  
(4) op. cit., p. 78.

"Era zambo mulato, de nariz perfilada pero sin altura, con las fosas nasales, muy abiertas en la base y cerradas hacia arriba en ángulo muy nítido, no como, si fueran de carne sino de hueso puro" (1).

Moncada adelanta unos pasos caminando como soldado. Baja su cruz donde flamea un trozo de red. Hinchaba el pecho como cuando se vestía de pituco elegante y apunta con el madero al cura.

"-Gringo; - le dijo - Monseñor, gran celestial. Enterrador! (2).

Moncada se ha adelantado, ha bajado del hombro la cruz que estaba cargando como un trabajador que lleva madera. Apunta al pecho del cura cuando éste levanta las manos. Moncada no mata con la risa como don Diego. Mata actuando en silencio. Mata con la palabra.

#### 7. QUINTO ESCENARIO; EL MERCADO.

Les grands ne nous paraissent grands  
Que parce que nous sommes à genoux  
Levons nous!

(Los grandes sólo nos parecen grandes  
porque estamos postrados de rodillas;  
¡Pongámonos de pie!).

(Divisa de la revista *Lousta Lot*) (3)

La lucha de Moncada como personaje dramático que refleja la realidad en tres dimensiones.- Moncada, zambo mulato, lo

---

(1) *op. cit.*, p. 65.

(2) *op. cit.*, p. 78.

(3) C. Marx - F. Engels, La Sagrada Familia, Ed. Grijalbo, Mexico, 19 Mexico, 1967. Tr. W. Roces p. 148.


co, sano<sup>(1)</sup> es un personaje diferente a los demás en la novela, puesto que no emprende la lucha contra el imperialismo, los ban doleros financieros, las sectas religiosas y otras formas de es to mismo, en una sola imagen animada, en un solo escenario, don de se enfrenta con determinados hombres representativos de otra clase. Moncada es visto en varios escenarios: calles principa les, esquinas principales, puertasbprincipales, clubes, hoteles, bancos, en el cementerio y en el mercado, los campos representa tivos del proceso de circulación capitalista; predicando es vis to también en la lengüita de tierra fangosa donde está su casa.

Moncada efectúa dos formas diferentes de lucha: una contra el "ti gre feroz", el imperialismo que devora a la gente; otra por la vida por más chiquitita, agónica y reducida que sea. Lucha furi bunda y conscientemente; "fuertazo" como diría su compadre Este ban de la Cruz, por el cual lucha Moncada. Lucha conscientemen te contra la muerte, contra el imperialismo; un tigre vivo, au téntico, pero esencialmente un tigre con pies de barro.

Moncada como Hamlet pone la trampa al "ratón".- Las es trategias de Moncada consisten en atacar al tigre de frente unas

---

(1) En los días "sanos" Moncada trabajaba como cualquiera ganan do buen dinero (cf. p. 193). En los días "locos" Moncada ac tuaba como personaje espejo representando la multiplicidad de personas que componían el conjunto de la sociedad de Chim bote, retratando los hombres del círculo explotador, predi cando como pije, comerciante turco, pitaco. Era visto, oído en los lugares concurridos, calle principal, esquinas prin cipales, puertas de tiendas principales, de un banco, del Club Social Chimbote, en el Hotel Chimú, el mercado, el ce menterio, nunca en las barriadas, contrario a los curas que sólo predicán en ellas. Una vez Moncada se presentó en los mercados como mujer preñada próximo a parir, mostrando el vientre donde tenía encerrado en una barriga artificial un gatito que lloraba. Moncada gritó aquella vez que los ba rrios de Chimbote están pestilenciados de gatos sin pa dre.



veces, lateralmente otras; enfocando siempre el núcleo de los mecanismos de que se vale el enemigo. Pone la realidad de cabeza para voltearla de pie; coloca de cabeza lo que está de pie para sacudir el tejido con hilos de araña de la especulación, bordado de flores retóricas; el ropaje fantástico con que los predicadores de su contraparte contraria, las sectas religiosas del imperialismo yanqui, que sin excepción visitan las barriadas de los "pobres", envuelven sus tres o cuatro "verdades" descarnadas, como "verdades eternas".

Moncada es personaje dramático real en tanto por un lado escenifica la realidad de Chimbote multidimensionalmente y por el otro anima determinadas escenas que lo muestran como un personaje más grande que la vida en los espacios indicados, donde ante un público que aumenta y disminuye, denuncia las fuerzas tenebrosas que perjudican al pueblo. Moncada avanza y retrocede en una especie de proscenio, creado por sus movimientos, conocido de la representación del teatro de Shakespeare en su época, cuya característica era proyectarse como un muelle en medio de los espectadores oyentes.

Como un Hamlet que ha visto más, ha oído más que los otros que oyen y ven menos; muestra la realidad en tres dimensiones. Como Hamlet emplea dos métodos diferentes para atrapar de improviso a la "víctima" que es invisible manifiesta, el imperialismo. Como Hamlet prueba la "culpabilidad". La prueba, como Hamlet, levantando ante los ojos y los oídos de los espectadores dos espejos diferentes, complementarios. Muestra como Hamlet, con escenificaciones de teatro dentro del teatro, la esencia de la esencia de la realidad; argumento en escena muda que como un rayo ilumina los hechos como desde dentro, seguido por el mismo argumento repetido en escena hablada.

Hamlet aparece a lo largo de la obra de Shakespeare como

un hombre que descubre, confirma y desarrolla en la experiencia las verdades de la realidad concreta, pasando activamente del conocimiento sensible al conocimiento racional; luego, del conocimiento racional a la dirección activa de la puesta en práctica, eso es a la transformación del mundo subjetivo y objetivo cuya culminación y núcleo visible, audible es la escenificación muda, hablada, del crimen. Moncada actúa en Chimbote como autoconciencia.

Moncada sabe como Hamlet que la gente no puede ver bien. No puede ver ya que el veneno ha obstruido el oído con sonidos, voces, palabras que son como la arena para los ojos. Pero, a diferencia de Hamlet, sabe también que el veneno sale por donde ha entrado; por lo que actúa como la escoba que llega a los rincones más recónditos para barrer el polvo. Sabe que limpio el oído, se agudiza la vista. Subraya con pasos enérgicos, determinados movimientos.

Moncada actúa completamente consciente, él mismo siendo actor. Actúa consciente, como muestra la repetición cíclica de la puesta en escena de su conocimiento de la realidad concreta. Su actuar refleja la unidad del saber y de la acción; la conciencia que arranca de las cadenas las flores imaginarias creadas para que el hombre soporte las sombrías y escuetas cadenas, las arranca para que puedan brotar flores vivas. Moncada critica implacablemente a los explotadores engañadores desengañando al pueblo. Denuncia para que los hombres escuchen y vean, piensen, actúan y organicen su realidad como hombres que han entrado en razón, para que giren en torno a sí mismos y su sol real en vez de girar alrededor de un sol ilusorio que gira en torno a ellos mientras que ellos no giren en torno a sí mismos. La lucha de Moncada es, como veremos, presentada en imágenes.

Primera Imagen: Moncada, torero de la "peste".- El sol

fugaz del tibio invierno enfoca a Moncada a la hora de la gran compra en la primera esquina de la plaza principal del mercado, el Modelo, en escena muda. Moncada tiene poco público. Sienta la cruz que lleva sobre el hombro como un trabajador cargador. Se arrodilla a su pie. Se alza lentamente. Sacude el trapo rojo que "llevaba en la mano izquierda" (p. 65), lo levanta. Levanta el otro brazo. Comienza a predicar. Grita su mensaje para estallar en alaridos. "No se le afligió la voz" (p. 60). Moncada comienza a torear junto a la cruz que ha sentado. No torea, como dice, "tentaciones". Torea perversidades, pestilencias. Torea las "pestes" producidas por las compañías extranjeras en nombre del capital<sup>(1)</sup>.

Moncada suda. Se escurre el sudor con el trapo rojo. Ya seco se arrodilla de nuevo. Se auto-escenifica, eso es escenifica su condición, la de los negros en el Perú; condición de esclavo, arrodillado, embolsado, estrangulado. Moncada desata la bolsa negra que ha traído. Saca de ella un muñeco vestido como él, el rostro dibujado en blanco sobre negro; "la nariz con las fosas nasales en ángulo agudo, pintadas al ducó, despedían resplandor" (p. 67). Lo cuelga de un pita que tiene en el cuello del madero vertical. Se pone en cuclillas y el muñeco queda colgando como a medio metro del suelo a la altura de su cabeza. Moncada subraya la plástica escenificación muda del hombre estrangulado, colgado, embolsado. Habla el muñequito como si fuese el mismo, como si fuese su hijo. Dice:

"Pobre Moncada, loco Moncada, todos te calumnian - siguió hablando- El gobierno te calumnia, te hace sudar, flagelar, calafatear con candela, te mete en los podridos del barro, del zancudo; Mohana, el candidato a alcalde, te echa la babita, te enamora, te dice "blanquito, blanquiñosito", te mete alfiler al corazón. ¡Pobre Moncada, Moncadita, hijo!" (2).

---

(1) cf. op. cit., p. 66.  
(2) op. cit., p. 67.

Moncada afirma que Moncada, Moncadita es pobre. Manifiesta que es loco. Sostiene que es calumniado, flagelado; que es calafateado con candela; que es metido en lo podrido del barro; que es enamorado por el candidato a la alcaldía; en suma que es manipulado como una marioneta.

Si bien hay Moncada que es llevado preso, es colgado en la comisaría de las patas, es golpeado por porteros de clubes elegantes como el Club Social Chimbote, si bien hay también Moncada que es odiado por Braschi, es calumniado por don Angel Rincón y el abogado Lavalle, voces que son como dos sonidos del mismo instrumento. Sin embargo, Moncada no es muñeco. Un muñeco no es odiado ni calumniado. Moncada es odiado en tanto es hombre que despierta conciencias, las une. Es calumniado en tanto es hombre que como un "fantasma loco" recorre Chimbote, hace llamamientos dirigidos al pueblo, denunciando mediante cuadros vivos, resonantes la explotación, opresión, injusticias, falsedades, engaños, atropellos.

Imagen de Transición.- Cuando Moncada ha finalizado la escenificación en el mercado de la plaza Modelo, se levanta, carga con cruz, muñeco, red. Dos personas le siguen. El arco de gente tarda en dispersarse. Moncada se dirige al mercado de la Línea. Llega a la gran reja de la estación donde comienza el mercado que se extiende hacia arriba en dirección de las montañas. Llega también la locomotora de la sierra, representación "anticuada" del instrumento antiguo de dominación de los estados capitalistas extranjeros con garantías especiales de rendimiento, con pedido lucrativo para las fundiciones de acero... La locomotora pitea a cada instante como si hubiera perdido el aliento. Arrastra coches viejísimos, descoloridos, carcomidos, destartados. El último vagón tritura una jaula de cuyes, un gallo de piernas rojísimas, "que llegó corriendo de la sombra de los comedores" (p. 71).

Segunda Imagen: Moncada comulga al "revés".- En el mercado de la estación Moncada coloca su cruz, esta vez no invertida, sobre la mezclanza de sangre, tablas, plumas, pelos que ha dejado el último coche del tren. Comienza su predicación. Ha muerto el gallo, han muerto los cuyes, dice. Vida y muerte son pestilencia, producto de la industria pesquera, los religiosos extranjeros que junto con los industriales se las ingenian para recoger las manzanas de oro "caídas" del árbol de la industria.

Moncada recoge la mezcla sangrienta ante una gran multitud que forma un cordón alargado hacia los rieles. Sigue la predicación contra las fuerzas extranjeras tenebrosas que perjudican al pueblo. Dice:

"Yo loco, negro, pescador pescado, voy a alimentarme de esta sangre del gallo de la pasión. ¡A vuestra salud, a vuestros pulmones! ¡Yo soy la salud, yo soy la vida de la vida, sarcófago, tuberculosis, Braschi! En auxilio de los curas extranjeros que andan en jeep llevando muertos cádáveres al hospital de la Caleta. Gracias, padres norteamericanos, sin sotana gallinazo, con pantalón limpio. ¡Abajo los extranjeros! ¡Rica sangre de gallo corredor" (1).

Moncada "brinda" por la salud, los pulmones sanos. Afirma que él es la salud, vida de la vida opuesta a la muerte, la enfermedad que es Braschi que prepara el alimento, hombres desnutridos, famélicos, debilitados, del que se nutren los gallinazos, los padres americanos. Abajo los extranjeros, grita Moncada; que viva el gallo corredor. Moncada mastica la mezclanza, la traga y continúa predicando:

"También por la salud de Eberto Solano y de Teódulo Yauri. ¡Quién ganará el uno al otro en el Sindicato de Pescadores y Anexos de Chimbote? ¡Batalla, venganza, océano Pacífico, mafias ¡El único que sa

---

(1) op. cit., p. 72.

be eso es el pobrecito negrito que está encostado en la bolsita de la cruz" (1).

Según Moncada se trata de la estrangulación por los monopolistas, de todos aquellos que se someten o no al monopolio, su yugo, su arbitrariedad. Moncada señala que sólo el muñequito encostado sabe esto. El muñequito sabe de las luchas entre los dirigentes aprista Yauri y comunista Solano del Sindicato de Pescadores<sup>(2)</sup>. Sabe que hay venganza, mafias, guerras, guerrillas


---

(1) op. cit., p. 73.

(2) Si bien se podría pensar que la lucha entre Solano y Yauri se realiza bajo la misma bandera capitalista, es importante considerar al respecto las palabras de Hilario Caullama y de Don Angel, teniendo en cuenta que lo que dicen, cómo lo dicen, por qué y quiénes lo dicen. Hilario Caullama, habiendo sido amenazado por "Doble Jeta". Tuerquita traidor, "bien gusanado por pestilencia costño" (pp. 225-226) manifiesta: "El mismo ley dice: el industria pescado tiene cabeza escondido pa Dios, palma Satanás, cuando hay reclamo. Pero ese cabeza envesible pueden degollarte. Juelizmente ahora, el Sendecato es ... comunista dicen cuando no es pongo del capital. Maxe, Solano para juerte, comu'es debido al cabeza envesible. ¡Nu' hay cuidao!" (p. 225).

Frente a la opinión de Caullama sobre el sindicato comunista tenemos la opinión de don Angel quien pinta en verdaderos colores, no sólo la imagen de Teódulo Yauri, dirigente sindical aprista, orador fuerte, atarantador, terrorista, sino la de Solano, el primer secretario general comunista del sindicato, honrado y valiente en tanto enfrenta a Braschi descubriendo el abanico legal construido alrededor del pescador, abanico que lo convierte en locatario sin locación y en obrero sin patrón. Sin embargo, don Angel presenta también a Solano organizando con Cardozo el Congreso Nacional de Trabajadores de la Pesca, y no se sabría si no viniera la información de don Angel, si Solano utiliza a Cardozo, Cardozo a Solano, si esto sería expresión de la ambigüedad ya conocida de Cardozo o si Solano "utilizaría" a Cardozo para los fines necesarios de la lucha.

Don Angel dibuja la imagen de la lucha de ambos adversarios, Yauri y Solano, como lucha llevada a cabo por mera iniciativa del capital. Al respecto hay que tener en cuenta que don Angel afirma que el "conjunto" del Perú-lo representa en un mapa de huevos blancos y rojos - no cambiará en jamás de los jamases. Esta afirmación que es expresión del punto de vista unilateral de don Angel es sólo manifestación de su deseo y de su ignorancia, como sabemos.



entre los mismos capitalistas. Sabe a pesar de su condición de encostalado. Sabe porque ha padecido las luchas, y, padeciendo ha aprendido a ver cómo Moncada no sólo un aspecto sino los aspectos múltiples de la realidad y no sólo el conjunto sino los matices y puede formarse un cuadro exacto. Moncada sigue predicando y dice:

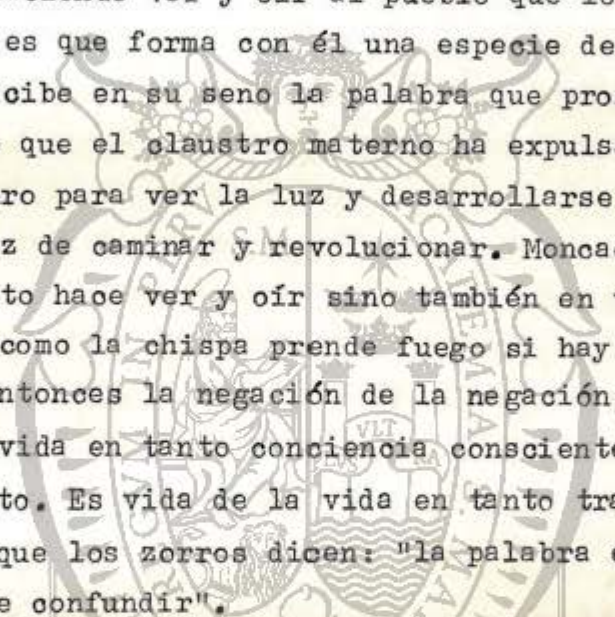
"Yo hociqueo el suelo, la arena barrosienta, caliente que está en la mar del "27 de Octubre", fábricas. Hociqueo el aire pestoso, el limpio cielo también. Una nariz, otra nariz. La pestilencia es siempre más fuerte. ¡Os bendigo en La Línea nublado, feria, del ferrocarril Huallanca-Chimbote, mata gallo pelea! Yo era el gallo cansao, amigos. ¡Kikiriki! Ya resucité. ¡Ja, ja, ja! Otro poquito y ¡adios! (1).

Moncada no sólo percibe y vive en el aire apestoso de Chimbote. Siente ya el aire limpio en el limpio cielo a pesar de que la pestilencia es siempre más fuerte. Moncada habla de dos gallos, uno "pelao", otro "cansao". Ambos gallos se relacionan con el gallo corredor que venía de las sombras de los comedores. Ha muerto el gallo "pelao" que representa al explotador extranjero, corredor. Vive el gallo "cansao", representante extranjero explotado como Moncada. Vive porque Moncada lo hace resucitar "cantando". Moncada "canta" de la vida a pesar de la muerte.

Moncada alza de los rieles otro trozo de carne mezclada con tierra y pelos de cuy. Comulga como dice. No comulga sólo para hacer resucitar una parte de la mezcolanza, las fuerzas nuevas aún tiernas, comulga para enterrar la otra, que es muerte, definitivamente; mezcla que representa el pasado feudal en el gallo, muerto por el presente pasado capitalista, la locomotora tren y el futuro nasiente, aún indefenso, lo nuevo viejo representado en los cuyes.

---


(1) op. cit., p. 73.



Moncada, conciencia es la salud.- Moncada, loco negro, es pescador pescado, pez atrapado por las redes capitalistas como dice y como muestra en tanto pescador trabajador al cual representa este día. Moncada es vida a pesar de la muerte que ha causado y que sigue causando la explotación imperialista, puesto que, a diferencia de muchos otros, ha resistido el "tratamiento" dado por Braschi y Cía. Moncada ha resistido porque ha percibido lo que otros no ven. Moncada ha visto, ha pensado, ha trabajado, ha dejado de trabajar. Moncada ha realizado y por ello escenifica lo que ha visto. Escenificando lo que ha visto está haciendo ver y oír al pueblo que lo rodea como un cordón, eso es que forma con él una especie de cordón umbilical y que recibe en su seno la palabra que pronuncia y que es como el niño que el claustro materno ha expulsado puesto que ya está maduro para ver la luz y desarrollarse en ella hasta que sea capaz de caminar y revolucionar. Moncada no sólo es la salud en tanto hace ver y oír sino también en tanto expulsa la palabra que como la chispa prende fuego si hay buena madera. Moncada es entonces la negación de la negación; es vida de la vida. Es la vida en tanto conciencia consciente de la realidad en su conjunto. Es vida de la vida en tanto transmite aquella palabra de la que los zorros dicen: "la palabra es más precisa y por eso puede confundir".

8. SEXTO ESCENARIO: UNA CASA EN EL FANGO DE UNA BARRIADA.

Historia de Esteban de la Cruz, "cristiano reventado".- En el cordón de espectadores-oyentes de Moncada se escuchan dos voces que representan una respuesta frente a la palabra precisa de Moncada. Cuando Moncada mastica la mezola sangrienta, una negra grita exclama: "-¡Cochino negro!" Esteban de la Cruz dice en tono cavernoso que siempre intranquilizaba a su compadre: "-¡Cristiano reventado!" (p. 72).



Esteban y la negrita no hablan de Moncada. Hablan de su propia condición. Así la negrita que exclama "-¡Cochino negro!" refiriéndose a Moncada al ver que éste mastica la mezcla sangrienta, proyecta sobre él el sentimiento que de sí posee, que tiene su partida en lo que otros dicen de ella.

Esteban, criatura agobiada.- Don Esteban de la Cruz, nativo de Ancash, trabajador en la sierra; trabajador "en tanto trabajo meserable" (p. 178) en Lima; obrero minero en Cocalón; tricicletero heladero, artesano zapatero en Chimbote, es hombre cito marcado por la "vida". Con el cuerpecito flaquísimo donde los ijares se hinchan y se pegan hasta lo más dentro de las costillas y huesos de la cadera cuando tiene un acceso de tos; hombrequito de omóplatos saltados, de ojos hundidos, alumbrados por una fuego mortal, en el cual hacen sombras unas pestañas gruesas en forma de arco, Esteban es imagen de la criatura agobiada por el mundo "todopoderoso" contra el cual se rebela y lucha. Por su condición Esteban es hombre aún encadenado a las flores imaginarias que permiten que el sol ilusorio gire en su torno, el sol sobrenatural y sobrehumano que es la raíz de mentira y de engaño. Es el cristiano reventado del que hablaba cuando dijo a Moncada "-¡Cristiano reventado!".

Esteban, alfabeto de biblia, vive una especie de prehistoria, como los pueblos antiguos, en la imaginación, en la mitología y la superstición, que no se basa en las condiciones específicas de contradicciones concretas y por tanto no refleja la realidad objetivamente. Moncada en cambio es mensajero testigo y crítico de la realidad histórica. Desenmascara las causas de la situación concreta en que el hombre no sólo es explotado y esclavizado sino también enajenado y aún muchas veces sepultado en vida.

Pregunta de Moncada por las causas del sepultamiento de los indios en la sierra.— Sepultado y esclavizado en vida es Esteban de la Cruz. Moncada lo sabe. Sabe que la vivencia de prehistoria de Esteban no es la causa de que está sepultado y esclavizado y está sepultado como millones de hombres. Sabe que Esteban es uno de los que pertenece a las masas atrasadas, mutiladas. Sabe que Esteban está condenado a muerte en vida. No conoce sin embargo, el proceso específico del sepultamiento en detalle. Moncada, según Esteban, "Es testigo de mi vida, yo también de su vida" (p. 161). Testigo, mensajero y crítico de la historia del mundo de abajo, no conoce sin embargo, la historia del mundo de arriba y por eso insiste en preguntar a Esteban. Moncada pregunta: "¿Cómo era Cocalón? ¿Cómo muere allí, dijo usted, la juventud del indio?" (p. 162). La historia que cuenta Esteban y <sup>que</sup> contesta la pregunta, no sólo refleja una época histórica de opresión y explotación en la sierra peruana sino reproduce también la manera de pensar, sentir y actuar del pueblo indígena que ha vivido, sobrevivido los siglos de servidumbre. A pesar de ello, es decir justo por ello, ha acumulado montañas de cólera, de rabia que lo impulsan adelante.

Si bien la historia de Esteban reproduce la debilidad del pueblo en tanto ingenuidad, ignorancia, extenuación, refleja también su fuerza inagotable. Muestra que hombres como Esteban no desesperan nunca. Muestra que luchan para avanzar mejor aunque sea luchando con el propio cuerpo cuando las fuerzas flaquean, o sea contra la muerte a la cual están "condenados" en vida.

La historia de Esteban es escuchada en un escenario pequeño, un punto que se amplía, escenario donde tiembla la tierra bajo los pies de los compadres. Moncada y Esteban no viven en una barriada, conjunto de viviendas de los "pobres", ni mucho menos residen en un barrio. En efecto, sus casas, como las de treinta familias, se encuentran en una lengüita de tierra lodosa que

se ha formado en la laguna y el rebrote del río Santa; casas que según Moncada están

"En el lodazal, falso y verdadero del Perú, mundo, Corporación del Santa" (1).

Delante de las casas corre el desagüe, Detras se extiende un anillo de totora donde se escuchan las voces de patos y sapos.

Esteban cuenta su historia una noche cuando ha entrado a la casa de su compadre y se ha sentado a su lado como otras veces. Moncada escucha con atención. De cuando en cuando comenta, interroga. Las preguntas que hace, siempre breves y precisas, y el modo cómo más tarde retoma uno u otro detalle de la historia, muestran que Moncada ordena con máxima rapidez todo lo que oye.

Imagen de los hombres en la mina. - Un día, señalado por las autoridades mineras, Esteban se presenta después de tres días de jornada con veinte hombres en la mina Cocalón, La mina quedaba en una quebrada seca. En su fondo corría un río. Los hombres aceptan el trabajo por un sueldo de cinco soles diarios con descanso y pago los días domingo. Trabajan todo el día. Descansan al mediodía un rato en el socavón. Duermen porque el carbón hace dormir. Esteban se queda tres años en la mina. Pero al cabo de un año comienzan una serie de accidentes, todos mortales. Todos los hombres accidentados arrojan un río de carbón por boca y nariz. Poca sangre hay.

Los muertos son enterrados en el cementerio que queda en un andenpatén. Las tumbas se distinguen apenas por un pequeño abultamiento en la tierra. Del río donde crece una retama enclenque, suben mariposas amarillas. Los hombres que entierran sus muertos, ven cómo las mariposas son arrastradas por el viento hasta que caen en el río por un lado negro de carbón. Rabía

---

(1) op. cit., p. 166.

el corazón de los hombres. Rabia el de Esteban. "¿Contra de quién?" se escucha la voz de Moncada. "Contra de barranco silencio feosiento. Más pior grande, ha sido después la rabia" (p. 164), dice Esteban.

Un día en cambio una mariposa llega a pesar del viento y un hombre se alegra cuando ve a la mariposa. Dice: "So lágrima, mensajero de retamita es, seguro" (p. 165). Esteban le contesta: "Por cristiano forastero, endio solito en Cocalón muerte, mariposa llorando llora, silencio" (p. 165). En este punto del relato cae el puño de Moncada sobre la mesa. Fuerte la golpea; tan fuerte que "el lamparín se tambaleó" (p. 165). Fuerte dice:

"Entonces: "¡no hay mensajero de nada compadre!"

.....  
"La muerte en Perú patria es extranjero".

.....  
"La vida también es extranjero" (1).

Aquí se corta el hilo de la historia de Esteban. Se corta por el golpe en la mesa; por las palabras que golpean con la realidad concreta. Se corta por el diálogo que entablan los compadres (2). Se corta por la acción de golpe que sigue, eso es la prédica de Moncada en el Hotel Chimí. Se corta por las semanas de prisión que la siguen.

Otra noche Esteban termina su historia. Moncada quiere saber, con su ojo "tranquilo, querendoso" (p. 172) a pesar del encarcelamiento, cómo Esteban ha salido de Cocalón. Pregunta:

"¿Compadre -mi dijo, diciendo- ¿Cómo has salido de mina Cocalón? ¿A dónde has ido? ¿Cómo has entrado a Chimbote" (3).

Moncada escucha de nuevo con atención cada una de las palabras de su compadre, que continúa subhistoria.

Esteban fue despedido. Fue despedido con trescientos so

---

(1) op. cit., p. 165.

(2) a la vuelta ...

les por tres años de trabajo.

"Lo engañaron firme, compadre.

.....

Trescientos soles por tres años ... Despedida in  
tempestiva ..." (4).

Se oye la voz clara de Moncada. Esteban en cambio tiene otro pun  
to de vista. Dice:

"Trescientos soles, buena plata" (5).

Encargado con una tarea urgente de lampeo, Esteban debe  
mandar a un "hombre grandazo" que pronto se cansa del fuerte tra  
bajo y se echa al suelo. Esteban trata en vano de levantarlo.  
Siente entonces "también un de repente flojedad cansancio" (p. 175),

---

(2) Moncada afirma que está en la lengüita de tierra fangosa por  
que así lo quiere. Dice: "No es Dios quien me ha enviado a  
la tierra sino la conciencia..." (p. 167). Afirma que Este-  
ban no está en Chimbote porque lo quiere y da a entender que  
está porque es víctima de una sociedad dividida en clases.  
Esteban mismo se compara con un borracho puesto que a "po-  
bres" y borrachos dan el mismo tratamiento. Dice: "pobres i  
gualitos a borrachos ante autoridad polecia, ante inginiéro  
patrón, dueño de mina, de juabrica..." (p. 167).  
Moncada muestra a Esteban los diferentes borrachos que hay:  
borrachos extranjeros y borrachos autóctonos, dos extremos  
de la misma esfera construida a cálculo, como la esfera ce-  
leste jerarquizada al máximo. En las grandes alturas están  
situados los borrachos estrellas, los astros extranjeros,  
"borracho de champán, de wiski, francés, alemán, yanki..."  
(p. 168), "borracho de la sangre humana caliente-innocente"  
(p. 89). Braschi, "cabeza de borraohines" (p. 167), el cura  
norteamericano "de caridad borracho de gran caridad..." (p.  
169). En las llanuras y al pie de la gran cumbre están los  
millones de hombres como Esteban de la Cruz, "heredero" de  
ignorancia, de "incultura", de "salvajismo", de "embruteci-  
miento", hombre "pobre", miserable, borracho de pisco vene-  
noso, de mina Cocalón, de pulmón destrozado.

(3) op. cit., p. 172.

(4) op. cit., p. 176.

(5) op. cit., p. 176.

en las piernas. Se va mina adentro. Triste tiende su cuerpo. "Me ojo ha cerrado tranquilo. Me pecho nu'a fatigado nadita" (p. 175) dice. Es despertado por su jefe, el ingeniero polaco. Insulta a Esteban de "cochino, ocioso, traicionero" (p. 175). El hombre grandazo forma coro. Como Esteban se lanza contra él, es despedido como "grillo matón". Recién entonces Esteban cuenta las circunstancias de la realidad. El ingeniero no le cree. Para creer hay que ver. Exige que Esteban se arrodille ante el hombre grandazo. Esteban, de pie, contesta firme:

"¡Rodíllate osti, gringo pelao, ante yo que soy Esteban de la Cruz, hombre de palabra consciencia". (1).

Esteban ha terminado su historia, la de la juventud india que es buscada como fuerza de trabajo barata en su aldea natal, lejos de los centros de la industria, para la cual la única posibilidad de sobrevivencia en la sierra constituye el trabajo en la mina; explotación acompañada por una serie de injusticias, humillaciones, desgracias, enfermedades mortales.

Esteban sin miedo, fuerza de candela. - Un día en Chimbo te, Esteban debe presentar, como tricicletero chupetero su carnet de sanidad a un municipal. Como no lo tiene es llevado al hospital la Caleta. Un doctor diagnostica tuberculosis. Otro doctor dice que los pulmones están atracados de carbón, mal que acarrea tras sí la muerte.

Esteban reacciona ante la realidad como Esteban, con el temple y el pulso invencibles que lo caracterizan. Contesta la pregunta: "¿Tienes miedo?", diciendo:

"Miedo nunca, caracho, u ¿lo mismo es rabia?  
Nadies tenemos miedo en Cocalón. Igual na más  
candela afuera, candela boca mina adentro car

---

(1) op. cit., p. 176.

boncito. Treciclo. El vida es aguante, carajo, aguante. Dispués chorrea culebrita negro del na riz boca, asicito. ¡Vamos chicharra!" (1).

Las palabras de Esteban resumen su vida, su concepción. Ni Esteban, ni sus camaradas en Cocalón conocen el miedo. Están lle nos de rabia, de ira, el fuego revolucionario incipiente. Sin embargo, no basta esta fuerza llamada candela por Esteban que, si bien arde, no puede desarrollarse en una fuerte llama puesto que considera la vida como aguante. No se trata de aguantar. No se trata de aguantar, ser un condenado y sepultado en vida por la codicia, avaricia y brutalidad, la sed de ganancia de unos cuantos hombres, propietarios de minas que no construyen los po zos necesarios de ventilación en las galerías. No se trata de a guantar, entrar al socavón lleno de polvo y salir con los pulmo nes desechos. No se trata de aguantar, contraer una enfermedad del todo incurable, el esputo negro. No se trata de aguantar, a ceptar la "cura" de la enfermedad con una manifestación de la misma, así como lo indica el brujo y algunos médicos que rece- tan como remedio el efecto mismo de la enfermedad, sin ir a las causas mismas, verdaderas. No se trata de aguantar, aceptar la receta de médicos y brujos de que camine el que no puede cami- nar, que escriba el que no puede escribir, que escupa el que no pue de ya escupir la enfermedad (2).


---

(1) op. cit., p. 186.

(2) Corroboramos nuestra afirmación con las siguientes citas re presentativas, tanto para el caso de Esteban como para el caso de Arguedas. Escribe Arguedas: "Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escri bir recuperaré la sanidad" (p. 12).

"Se me fue un poco ese polvo amarillo del moscardón que pa- recía que se me había asentado en el hueso. No es una des- gracia luchar contra la muerte, escribiendo. Creo que tie- nen razón los médicos" (p. 26).

Escribe Arguedas haciendo hablar al primo de Esteban: "El brujo qui'habla con espíritu del montana, akillu, ha sen- tenciado: si el cuerpo retruca el carbón en el esputo, el cuerpo libre queda" (pp. 186-187).



La vida no es sólo cuestión de aguante. Podría considerarse la vida de Esteban una desgracia, una vida llena de penurias y sufrimientos insoportables, una vida sin "esperanza". Pero Esteban está lejos de tal punto de vista. Si bien cree que la vida consiste en aguantar no deja de luchar contra la muerte. No acepta por ello la flaqueza, la debilidad, el sucumbir. Con una tenacidad sin par lucha para mantenerse firme, lucha para caminar, lucha para respirar, lucha para liberarse del veneno negro en su cuerpo que se reduce cada día más. Su mujer ya le habla como a un cadáver, un cadáver sucio que apesta y que dice suciedades, estableciendo de esta manera y a modo de ver como Cardozo y Cía. una relación causal con el carbón que ella ve como sucio. Esteban sin embargo, dice que no apesta a pesar de que de noche se prende de la Jesusa como culebra. No la deja dormir con "candela de energía" que le sale por los ojos.

El prenderse como culebra hace ver su desesperación, su querer aferrarse a la vida, mostrar vida en última instancia. Enfrenta la muerte con rabia, es decir la muerte acelerada por la enfermedad, la enfrenta yendo a ella, aproximándose, arrojando el carbón en la cara de la muerte. Dice Esteban:

"-¿La muerte está viniendo, señora?- ¡Mentira carajo!. Yo, con el carboncito a ella estoy yendo. Le meto una onza de carbón, carajo, y capaz su ojo le revienta en sangre ..." (1).

Esteban, luchador contra la muerte, ve la vida en perspectiva.- Esteban, así como Arguedas, ve la vida en perspectiva, una corriente infinita en su conjunto, si bien individualmente finita. Ve la vida como una lucha; una lucha en la que sí bien sus padres no han podido participar<sup>(2)</sup>; el sí toma parte

---

(1) op. cit., p. 200.

(2) Recordemos que el padre de Esteban fue matado por los hermanos de la mujer que robó y que su madre lo dejó de niño. Cabe señalar que Esteban "roba" también a la Jesusa. Es forastero sin nido, sin padres.

activa en tanto trata <sup>de</sup> sanarse y así transformarse y, como dice Arguedas: "Las crisis se resuelven mejorando la salud de los vivientes" (p. 294). Junto con Moncada Esteban participa en una lucha unida y enérgica, más o menos consciente, en primer lugar para sobrevivir, en segundo para conocer la realidad y finalmente para cambiar su condición de "condenado"; lucha que sus hijos continuarán. Así Esteban dice al oído de su hijo:

"El carbón hace morir pero no hace apestar juelizmente. ¡Hijo de me vida! Me vida, chiquito ya, pero con huevos que no enfrían jamás, jamás" (1).

#### 9. SETIMO ESCENARIO: LA MONTAÑA CRUZ DE HUESO.

Escalada y llegada a la cumbre jamás alcanzada.- Si bien Esteban muestra una valentía extraordinaria cuando enfrenta la muerte en vida sin miedo, con rabia, no muestra como don Cecilio y Caullama; Moncada y don Diego, la claridad de conciencia necesaria para los cambios necesarios en la sociedad. Sin embargo, los cambios necesarios no son realizados sólo por las conciencias claras que luchan en el seno del pueblo. Los cambios son realizados por el pueblo todo, a pesar de estar aún semi-durmiente, semi-emborrachado, semi-atontado, engañado. El pueblo como el río siempre se mueve, se despliega, se desarrolla, avanza. Avanza, impulsado hasta por hombres como Esteban que sabe aguantar y luchar junto con hombres como Moncada que sabe desenmascarar las fuerzas tenebrosas que perjudican al pueblo. Luchan Esteban y Moncada, unidos, compadres que ven lo que muchos no ven ni oyen; Moncada autoconciencia; Esteban conciencia inconciencia.

Luchan Esteban con Moncada, Maxwell con Cecilio, el Tarta con Zavala, Asto, Crispín, don Hilario Caullama; lucha don

---

(1) op. cit., p. 157.

Diego como Huatyacuri, no vestido de blanco como éste, no trabajando como él con insectos y animales mayores sino luchando con el pueblo en su multidimensión, en ropa de obrero "descalzo y vestido de overal apretado, limpiecito, y una camisa de color rojo geranio" (p. 197).

Estos hombres, representando los diferentes aspectos y formas de la lucha, "la formidable lucha que la humanidad está librando en el Perú y en todas partes" (p. 290), la gran corriente histórica que avanza impetuosa e irresistiblemente para derribar la "máquina cibernética", los muros y los cercos, el sistema capitalista en su conjunto, luchan donde las dificultades son mayores.

Así lucha don Hilario Caullama en nombre del trabajo frente al capital, firme y consciente de que

"Pescador gana fuerte todavía, pero su vida pende del capital peor que mosca de araña" (1).

consciente y convencido de que

"El capital se va rendir, con el tiempo" (2).

Don Hilario lucha junto con su hijo que es "fuerte en el estudio" (p. 225), consciente de que se va a derrotar al capital con la educación. Lucha Zavala pescador sindicalista, olisqueando los movimientos de la mafia en el prostíbulo. Lucha el Tarta, poeta, "lengua de bestia y lengua de ese que en la antigüedad llamaban Platón o Diógenes, o mierda" (p. 131), escenificando en el "Gato", club nocturno, sobre "un tabladillo al fondo de la sala" (p. 151), la "vida" de las "fieras", los hombres atrapados por la máquina cibernética; hombres que se arrastran como el Tarta ante la bailarina, imagen "transfigurada" de la más desnaturalizada fiera" (p. 153), Braschi, eso es, el im

---

(1) op. cit., p. 225.

(2) op. cit., p. 223.

perialismo yanqui que arroja a las gargantas las diversiones a cambio de los millones. Lucha Asto incansablemente. Lucha con uñas y dientes como dice el Tarta. Luchan Cecilio y Maxwell como pato, como gallo, unidos, aprendiendo el uno del otro. Lucha Maxwell como un gallo muy de pie contra los gallos voraces, insidiosos, inescrupulosos; lucha, no como aquel bien alimentado que viene corriendo de la sombra de los comedores; lucha como extranjero forastero junto con indígenas, negros y chinos, eso es el pueblo todo.

Lucha Arguedas junto con los hombres del pueblo que son luchadores. Lucha finalmente con don Diego, zorro, hombrecito con gorro, escalando con él la montaña jamás alcanzada para plantar aquella bandera que es "El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo" para un pueblo que no es mortal, el Perú que "es un cuerpo cargado de poderosa sabia ardiente de vida, impaciente por realizarse" (p. 294). Escribe Arguedas:

"Yo iba o pretendía ... El primer capítulo es tibión y enredado ... Pretendía un muestrario cabalgata, atizado de realidades y símbolos, el que miro por los ojos de los Zorros desde la cumbre de Cruz de Hueso adonde ningún humano ha llegado ni yo tampoco" (1).

Si bien Arguedas dice que aún no ha llegado a la cumbre donde realmente tampoco ha llegado todavía nadie, sí llega Arguedas con don Diego. Escribe:

"Cuando Crispín tocaba la fuga del tristísimo huayno, una fuga de ritmo fogoso, y algunos vendedores de carpa, que habían bebido chicha, empezaron a palmeaar, el bocón llegó a la cima de un médano demasiado empinado y movedizo que había a un costado de la Esperanza Alta y que por eso no había sido escalado de frente por nadie. Subió el arenal haciendo zigzags. En la cima se puso a dan

---

(1) op. cit., p. 285.

zar, así, a lo lejos. Su camisa roja se veía clarísima, girando sobre la blancura de la arena".  
(1).

Esta ascensión en zigzag a la cumbre inexplorada es subrayada por Esteban cuando dice Moncada refiriéndose al enano rojo:

"-Hey visto a un enano rojo, compadre. Oyó huayno del Crispín cerca del esquina de la plaza y bailó la fuga en la cima del médano. Cruz de Hueso. ¿Cómo entiende ostí? Un instante pasó tres, cuatro kilómetros pampa tierra, arena bravo. Su bió la cerro médano emposable, zigzagüeando".  
(2).

Arguedas señala con la ascensión del enano rojo, una forma de lucha que no puede menos que hacernos pensar en lo que dice Lenin refiriéndose al que sólo quiere marchar en línea recta y que se vence ante lo jamás realizado:

"No se parece esto al caso del que en una ascensión difícil a una montaña inexplorada, en la que nadie hubiera puesto la planta todavía, renunciase de antemano a hacer zigzags, a volver a veces sobre sus pasos, a prescindir de la dirección elegida al principio y a probar diferentes direcciones". (3).

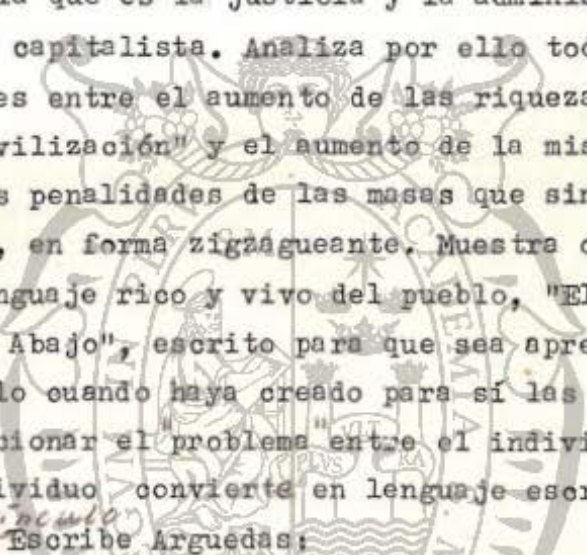
Arguedas no ha renunciado a hacer zigzags, a volver sobre sus pasos, a prescindir de la dirección elegida al principio y a probar diferentes direcciones para marchar hacia adelante, no hacia atrás y plantar el árbol nuevo y vivo que habla el lenguaje propio del pueblo, dinámico y multidimensional y que desarraiga las creaciones feudales, burgueses, pequeñoburgueses, liberalistas, oportunistas, individualistas, nihilistas, del arte por el arte, aristocráticas, decadentes y pesimistas.

---

(1) op. cit., p. 198.

(2) op. cit., p. 198.

(3) V.I. Lenin, La Enfermedad Infantil del "Izquierdismo" en el Comunismo, Ed. en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1968, p. 68.



Arguedas ha visto en la lucha; ha comprendido a la gente, la historia, la sociedad. Como ha visto quiere que otros también vean, perciban, sientan, reconozcan, piensen, reflexionen y comprendan, es decir asciendan de la intuición a la sensación, de la sensación al pensamiento y al concepto, desplegando un conocimiento claro y alcanzando una conciencia luminosa, capaz de revolucionar como Huatyacuri. Arguedas plantea por ello, como Moncada, las cuestiones más candentes y más malditas de nuestra época. Critica por ello la explotación capitalista. Denuncia por ello la comedia que es la justicia y la administración pública en el sistema capitalista. Analiza por ello todas las profundas contradicciones entre el aumento de las riquezas y las conquistas de la "civilización" y el aumento de la miseria, el embrutecimiento y las penalidades de las masas que sin embargo, marchan adelante, en forma zigzagueante. Muestra con la novela que refleja el lenguaje rico y vivo del pueblo, "El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo", escrito para que sea apreciado y leído por el mismo pueblo cuando haya creado para sí las condiciones, que se puede solucionar el problema entre el individuo y el pueblo cuando el individuo <sup>vínculo</sup> convierte en lenguaje escrito lo que es como individuo; Escribe Arguedas:


"Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, 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. El vínculo podía universalizarse, extenderse; se mostraba un ejemplo concreto, actuante. El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, no era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea si-

no en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir que se aculture. Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgulloosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido" (1).

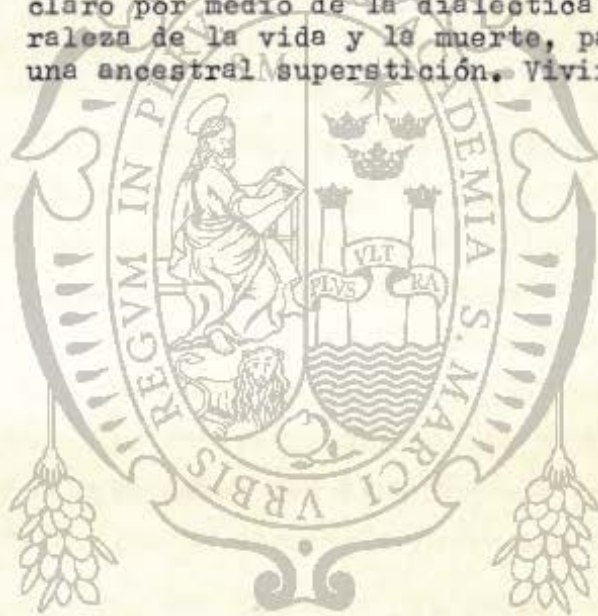


---

(1) J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo. p. 297.



Vida y muerte. Ya hoy debe desecharse como no científica cualquier fisiología que no considere la muerte como elemento esencial de la vida (Nota: Hegel, Enzyklopädie, I, págs. 152-153), que no incluya la negación de la vida como elemento esencial de la vida misma, de tal modo que la vida se piense siempre con referencia a su resultado necesario, la muerte, contenida siempre en ella en estado germinal. No otra cosa que esto es la concepción dialéctica de la vida. Ahora bien, para quien comprenda que ello es así, carecen de todo sentido las chacharas acerca de la inmortalidad del alma. O bien la muerte es la descomposición del cuerpo orgánico, sin otro residuo que los elementos químicos que formaban su sustancia, o bien deja tras sí un principio de vida, más o menos idéntico al alma, que sobrevive a todos los organismos vivos, y no solamente al hombre. Basta, pues, en este punto, con ver claro por medio de la dialéctica acerca de la naturaleza de la vida y la muerte, para sobreponerse a una ancestral superstición. Vivir es morir.



## EPILOGO



"El Zorro" en tanto movimiento de la palabra que no permanece quieta, presente en todas las grandes creaciones del arte literario, reproduce, como hemos mostrado, profundamente los hechos y las costumbres de una determinada época. Al igual que las grandes creaciones del arte, reflejo artístico de la realidad, encierra como aquellas una verdad objetiva que no muere a pesar de que se muere el autor. No muere como no mueren las grandes creaciones del arte, las de Shakespeare y Rabelais, de Cervantes y Goethe, de Puskin, Gogol y Tolstoy entre otros, obras que coinciden con los períodos de auge social, con los períodos de lucha de las nuevas fuerzas sociales, ya despiertas o despertándose, de las masas populares contra el feudalismo, contra el capitalismo, con los períodos de efervescencia en la lucha contra la opresión social. No muere "El Zorro" a pesar de que ha muerto su autor puesto que, como las grandes creaciones del arte, no perderá su significado aunque cambien los tiempos porque muestra de la vida social, ese fermento, esa mezcla del morir y del amanecer, la lucha de las fuerzas sociales progresivas contra las fuerzas sociales reaccionarias; muestra como las grandes creaciones del arte junto a lo específico lo peculiar que tiene rasgos comunes a todas las épocas.

Si bien Arguedas habla de "El Zorro" en la última parte de la novela, "El Epílogo", como de "este lisiado y desigual relato" (p. 291); si bien escribe que: "Tendencias y personajes ya definidos - el proyecto era amarrar y atizar en la Segunda Parte - y símbolos apenas esbozados que empezaban a mostrar su entraña han quedado detenidos" (p. 289); Arguedas dice también que: "La novela ha quedado, pues, lo repito, no creo que absolutamente trunca sino contenida, un cuerpo ciego y deforme

pero que acaso sea capaz de andar" (p. 290); dice Arguedas que la novela; "Ha sido escrito a sobresaltos en una verdadera lucha -a medias triunfal- contra la muerte" (p. 290); y afirma que esta novela inconclusa, un poco destroncada, es "una novela algo inconexa que contiene el germen de otra más vasta" (p. 289).

En la segunda cita Arguedas habla de su proyecto y por eso dice qué personajes, tendencias y símbolos han quedado detenidos. Hubieran podido continuar, desplegarse pero han quedado detenidos por la muerte del autor, como tal, por lo demás, finito. ¿Ha quedado por ello también la novela detenida? Arguedas mismo, refiriéndose a la novela y no al proyecto, no sólo no habla exclusivamente de "El Zorro" como detenido. Dice que la novela es contenida e incluso que es como un cuerpo que acaso sea capaz de andar y que se trata de una novela que contiene en germen otra más vasta.

¿Es detenido lo mismo como contenido? Sabemos que detenido se refiere a un movimiento de desplazamiento que es cortado, parado, interrumpido, por una fuerza externa. Contenido en cambio habla de un movimiento interno que es suspendido por una fuerza interna. "Detenido" y "contenido" están entonces en la misma relación que "extranjero" y "forastero", términos que, como hemos visto, llegan a representar en "El Zorro" el círculo de los explotadores, la máquina cibernética social y aquellos hombres, los "forasteros", que forman parte del inmenso conjunto, el pueblo, que son como éste, esencialmente sanos aunque parcialmente "lisiados". Son "lisiados" como algunos personajes típicos de la novela, ya sea el mismo autor en los diarios, ya sea como por ejemplo: Esteban de la Cruz o Antolín Crispín en los capítulos, todos "víctimas" del sistema capitalista imperialista explotador. Son "lisiados" como "El Zorro" del que Arguedas dice que es "lisiado" y que, en tanto pinta de la mane-

ra más auténticamente posible la vida del pueblo en sus contradicciones, sus aspectos positivos y sus dificultades, sus preocupaciones, su miseria por un lado, por el otro su unión y alegría, es conocimiento de la vida del pueblo que se ha convertido en estilo y que porta la peculiaridad y la genialidad del autor.

La peculiaridad y la genialidad de Arguedas consiste justo en que ha sabido convertir su conocimiento de la vida en estilo, que, lejos de la palidez esquemática y de la refinada artificialidad libresca, muestra el lenguaje multicolor del pueblo, que, a su vez, evidencia las grandes transformaciones que se operan en su mundo espiritual al participar activamente en el proceso de transición del campesino y del artesano a la situción obrera, el proceso de la sociedad capitalista en socialista. "El Zorro" sin embargo no sólo manifiesta el profundo conocimiento de la gente por el autor hecho estilo. Manifiesta que el conocimiento hecho estilo es representado conscientemente en la forma y que este conocimiento ha sido acompañado por un conocimiento de la teoría socialista <sup>(1)</sup>. Como escribe Arguedas:

"En la primera juventud estaba cargado de una gran rebeldía y de una gran impaciencia por luchar, por hacer algo, las dos naciones de las que provenía estaban en conflicto; el universo se me mostraba encrespado de confusión, de promesas, de belleza más que deslumbrante, exigente. Fue leyendo a Ma

---

(1) Al respecto escribe Mao Tse-Tung: "Estudiar el marxismo significa aplicar el punto de vista del materialismo dialéctico y del materialismo histórico a nuestra observación del mundo, de la sociedad y de la literatura y el arte, y no significa escribir disertaciones filosóficas en nuestras obras literarias y artísticas. El marxismo abarca, pero no puede reemplazar al realismo en la creación literaria y artística, tal como de la misma manera incluye, pero no puede reemplazar las teorías atómica y electrónica de la física (Intervenciones en el Foro de Yenan sobre Literatura y Arte. pp. 38-39).

riátegui y después a Lenin que encuentre un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dió un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dió un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico, No pretendí jamás ser un político ni me creí con aptitudes para practicar la disciplina de un partido, pero fue la ideología socialista y el estar cerca de los movimientos socialistas lo que dió dirección y permanencia, un claro destino a la energía que sentí desencadenarse durante la juventud" (1).

Si bien Arguedas no ha sido un político como él mismo dice, es, de acuerdo a sus propias palabras, el artista y escritor que ha estado cerca de los movimientos socialistas yendo a la base con una determinada tendencia y un fin de creación, es decir una posición ideológica socialista que permite distinguir las tendencias en el desarrollo social. Como tal y de acuerdo al conocimiento profundo de la vida encauzada por el conocimiento de la teoría socialista, evidenciado en toda la obra de Arguedas, y, en particular en "El Zorro", el autor pronuncia las siguientes palabras que, por un lado se refieren a los diarios, por el otro a los capítulos de la novela. Escribe Arguedas en el Epílogo:

"Veo ahora que los diarios fueron impulsados por la progresión de la muerte" (2).

.....  
"Yo no dudo del valor de algunos capítulos (he alcanzado a recomponer el primero es estos días) y de la importancia del conjunto" (3).

Estas palabras han de entenderse a la luz de aquellas otras que dicen que la novela "Ha sido escrita a sobresaltos en una verda

---

(1) J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo, pp. 297-298.

(2) op. cit., p. 289.

(3) op. cit., p. 290.

dera lucha -a medias triunfal- contra la muerte (p. 290).

Podrían malentenderse estas palabras, sobre todo si se mira la muerte final del autor, el suicidio, unilateralmente. Arguedas mismo indica la razón o las razones por las cuales no sobrevivió al libro, por lo demás mostradas en los diarios que claramente trazan y evidencian la progresión de la muerte; las caídas en el pozo son más frecuentes; cada salida es más difícil. Finalmente Arguedas prende la última chispa que le queda. Expresamente afirma en "El Epílogo" que no quiere ser expectador pasivo e impotente de la formidable lucha que la humanidad está librando en el Perú y en todas las partes y que no puede tolerar el destino de una existencia vegetativa. Escribe Arguedas:

"O actor como he sido desde que ingresé a la escuela secundaria, hace cuarentitres años, o nada" (1).

Arguedas, consciente y convencido de haber cumplido sus obligaciones como empleado, funcionario, docente, como escritor; consciente de que su vida no ha sido trunca; pero consciente también de que ya no puede ser actor en "la formidable lucha que la humanidad está librando, opta libre y decididamente por lo que como él dice es "considerado como atroz: el suicidio" (p. 292) y lo que él mismo considera un retiro, no a la casa sino un retiro simplemente. Escribe Arguedas:

..."si el fuego del ánimo no se mantiene y la lucidez empieza, por el contrario, a debilitarse, creo personalmente que no hay otro camino que elegir, honestamente que el retiro. Y muchos, ojalá todos los colegas y alumnos, justifiquen y comprendan que para algunos el retiro a la casa, es peor que la muerte" (2).

Estas palabras de Arguedas se aclararán quizá a la luz de aquellas que Engels escribe a Sorge (15 de marzo de 1883) refirién-

---

(1) op. cit., p. 290.

(2) op. cit., p. 293.

dose a los últimos momentos de Marx, otro luchador infatigable.

Dice Engels:

... "La pericia de los médicos podría haberle dado, algunos años más de existencia vegetativa, la vida de un ser impotente, agonizante -para victoria del arte médico- no súbitamente sino pulgada a pulgada. Pero nuestro Marx no lo hubiera podido soportar. Vivir con todas sus obras incompletas ante su vista, martirizado por el deseo de terminarlas sin poder hacerlo, habría sido mil veces más amargo que la suave muerte que le sobrevino. Citando a Epicuro, solía decir que "la muerte no es una desgracia para el que se va, sino para el que se queda". Y verlo a ese poderoso genio postrado como un despojo físico para gloria de la medicina y escarnio de los filisteos a quienes tan a menudo había puesto en vereda en la plenitud de sus fuerzas no, es mejor, mil veces mejor que haya ocurrido así, mil veces mejor que dentro de dos días lo llevamos a la tumba donde reposa su mujer" (1).

La palabra finita de Arguedas, las tendencias, personajes y símbolos han quedado detenidos por su muerte; pero la novela en su conjunto ha quedado contenida, suspendida. Contiene como escribe Arguedas, el germen de otra más vasta con lo que el autor otorga a la novela explícita y subrayadamente participación en el infinito proceso de evoluciones y transformaciones del proceso histórico, cuya vida ha reflejado en parte.

Arguedas, consciente de que se trata ahora de "otra cosa" tanto en lo que se refiere a él mismo como en lo que se refiere a la realidad social, escribe:

... "Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del a zote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres "alzamientos", del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes" (2).

(1) C. Guardia Mayorga, Carlos Marx - Federico Engels. Lima, 1968, p. 53

(2) J.M. Arguedas, El Zorro de Arriba y El Zorro de Abajo, p. 286.

Dice Arguedas que:

... "se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego" (1).

Se trata entonces de la luz y de la fuerza, de la conciencia, del conocimiento y de la fuerza revolucionaria, invencible del pueblo que, como hemos visto, dice Arguedas en "El Zorro" es in mortal.



---

(1) op. cit., p. 287.

En su famoso artículo "Leon Tolstoi, Espejo de la Revolución Rusa" Lenin aplica la teoría del reflejo a la crítica literaria. Este artículo es una magnífica muestra de análisis materialista dialéctico. "¿Por qué llamar espejo a lo que, sin duda, no refleja bien los fenómenos?" pregunta Lenin. Dice que a primera vista puede parecer extraño, traído de cabellos asociar el nombre del gran escritor a la revolución que primero no comprendió, y segundo de la que se inhibió por completo. A esto opone Lenin que primero nuestra revolución es un fenómeno extraordinariamente complejo, y segundo, que entre la masa de sus agentes y participantes directos había muchos que tampoco comprendían lo que estaba pasando y que se inhibieron asimismo de las tareas verdaderamente históricas que planteaba ante ellos el curso de los acontecimientos (1). A continuación escribe Lenin: "Pero todo gran artista de verdad debió de reflejar en sus obras, si no todos, algunos de los aspectos esenciales de la revolución" (2).

La pregunta inicial: "¿Por qué llamar espejo a lo que, sin duda, no refleja bien los fenómenos?" es en realidad una afirmación: Tolstoi no refleja bien los fenómenos. Tolstoi no comprendió la revolución rusa y se inhibió de ella por completo. Ahora bien, ¿por el hecho de no reflejar bien los fenómenos se puede negar que Tolstoi fuera espejo de la revolución rusa? ¿Se puede negar que su obra sea reflejo de la realidad? No. Lenin señala que la revolución es un fenómeno extraordinariamente complejo y que "aún entre los agentes y participantes direc

---

(1) cf. Lenin, V.I., Literatura y Arte. Ed. Progreso. Moscú, 1968, p. 24.

(2) op. cit., p. 24.

tos habían muchos que no comprendieron lo que estaba pasando y que se inhibieron de las tareas verdaderamente históricas que planteaba ante ellos el curso de los acontecimientos. "Una mente estrecha y mal intencionada y que además, habla desde el punto de vista de la burguesía puede decir que aquellos agentes y participantes directos de la revolución de los que habla Lenin, no eran revolucionarios. Esta es una vieja y perversa táctica para desacreditar ideas y personas, llevando hasta el absurdo una idea so pretexto de defenderla." Como escribe Lenin: "El medio más seguro de desacreditar una nueva idea política (y no solamente política) y perjudicarla, consiste en llevarla hasta el absurdo, so pretexto de defenderla. Pues toda verdad, si se la obliga a "sobrepasar los límites" (como decía Dietzgen padre), si se exagera, si se extiende más allá de los límites dentro de los cuales es realmente aplicable, puede ser llevada al absurdo, y, en las condiciones señaladas, se convierte infaliblemente en absurdo" (1).

Lenin habla aquí del "izquierdismo", que es un error. En cambio, la actitud del que pretende hablar desde el punto de vista de un Dios omnisciente y revolucionario y que exige un reflejo perfecto, un revolucionario perfecto, con el único fin de denigrar al revolucionario o al gran artista, es una actitud de alguien que habla desde el punto de vista burgués, cuyo objetivo es la negación de lo grande, genial y revolucionario. Los revolucionarios que fueron agentes y participantes de la revolución rusa que no comprendieron lo que estaba pasando y que se inhibieron de las tareas verdaderamente históricas que planteaba ante ellos el curso de los acontecimientos no dejaron de ser revolucionarios. Tolstoi que no reflejó bien los fenómenos, que no comprendió la revolución y de la cual se inhibió por comple-

---

(1) Lenin, V.I., La enfermedad infantil del "izquierdismo" en el comunismo. Ed. en Lenguas Extranjeras, Pekin, 1968, pp. 57-58.

to, fue espejo de la revolución. Como todo gran artista de verdad, reflejó en sus obras, "si no todos, algunos de los aspectos esenciales de la revolución"<sup>(2)</sup>. Si reflejó algunos de los aspectos de la revolución aunque no todos, y los aspectos esenciales, Tolstoi justifica con su obra, ser llamado espejo de la revolución rusa. Lo que dice Lenin de Tolstoi es importante para la caracterización en general del reflejo artístico de la realidad, y, en especial para el caso de Arguedas y su novela "El Zorro". Arguedas no refleja todos los aspectos de la realidad, debido a la extraordinaria complejidad de esta realidad y porque no era un naturalista que se quedara en la reproducción superficial de la singularidad, de la forma aparenicial en sus detalles. En su obra refleja en forma artística algunos aspectos esenciales de la realidad, algunos aspectos, algunos aspectos esenciales de la especificidad histórica. Como escribe Lukacs la genialidad y la originalidad del artista consisten en reflejar la esencia y en la adivinación de lo que prevé como perspectiva y que un día figurará como realidad<sup>(2)</sup>. Según Lukacs, de esto depende la caducidad de tantas obras. "Como en el curso de la evolución muchas cosas que en el presente parecían débiles y poco firmes pueden convertirse más tarde en sólidos fundamentos de nuevas formulaciones sociales, mientras que mucho que en los días en que apareció la obra parecía irresistiblemente fuerte cae pronto en el merecido olvido como episodio irrelevante, resulta que el futuro mismo es criterio del correcto conocimiento y de la valoración del presente"<sup>(3)</sup>. Según Marx, Balzac no sólo reflejó la realidad social de su época sino inclusive reveló el futuro que le aguardaba. "Balzac -declara a su yerno Pau Lafar-

---

(1) Lenin, V.I., La Literatura y el Arte. p. 24.

(2) cf. Lukacs, G., Prolegómenos a una Estética Marxista, p. 250.

(3) op. cit., p. 250.


gue- no era solamente el historiador de la sociedad de su tiempo, sino también el creador profético de figuras que bajo Luis Felipe todavía estaban en estado embrionario y que sólo se desarrollaron después de su muerte bajo Napoleón III!"<sup>(1)</sup>. Para apreciar en todo su significación a la obra de Arguedas falta el necesario tiempo, la distancia histórica que permite ver cómo muchas cosas que parecen débiles y poco firmes, se convierten más tarde en algo sólido, significativo y perdurable, mientras que mucho que parecía esencial y fuerte cae pronto en el olvido como episodio irrelevante. La historia, los rasgos de la especificidad histórica, no es lo mismo que la mera crónica y la acumulación empirista de hechos.

Hay en la obra de Arguedas, lienzos incomparables de la vida en el Perú; una protesta extraordinariamente sincera, franca y fuerte contra la falsedad y la hipocresía sociales; una crítica implacable de la explotación de los indios por los terratenientes; la denuncia de las brutalidades y abusos contra los indios; el aumento de la miseria, el embrutecimiento y las penalidades de las masas campesinas. Arguedas reflejó en sus obras el odio acumulado, el afán de una vida mejor, el deseo de liberarse del pasado y también los sueños, la incultura política y aún la blandura revolucionaria y la falta de preparación de las masas. Arguedas es grande como portavoz artístico de las ideas y el estado de ánimo de millones de campesinos sojuzgados. Arguedas supo pintar su situación y expresar sus sentimientos espontáneos de protesta e indignación y su rebeldía contra el estado de cosas existente.

La época en que escribió Arguedas corresponde a una época en que existía todavía el régimen de servidumbre pero viviendo sus últimos días. Y, al mismo tiempo un período de desarro-

---

(1) cit. por Arvon H. La Estética Marxista, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1970, pp. 36-37.



llo acelerado del capitalismo, del comercio y la industria. El régimen de economía feudal empezaba a desmoronarse bajo la influencia del capitalismo mundial. Este proceso se reflejó en las obras de Arguedas comenzando por la denuncia de la explotación, brutalidad, opresión y abusos inauditos de los gamonales y la expresión de las ideas, sentimientos y vida de los campesinos indios y de su cultura. Arguedas conocía perfectamente la vida de la sierra y del campo, la vida del terrateniente y del campesino y la reflejó en sus primeras obras, adoptando resueltamente una posición en favor de los indios. Reflejó el estado de ánimo de los campesinos con fidelidad y su denuncia está llena del más profundo sentimiento y de la más encendida indignación. Reflejó la protesta de millones de campesinos indios y su desesperación.

En Yawar Fiesta, la primera novela de Arguedas, culmina el proceso de la búsqueda de un estilo en que el idioma quechua se expresara en un castellano que tradujera su esencia. En esta novela se reflejan las hazañas, el pensamiento, los amores y odios del pueblo andino. Es significativo lo que dice Arguedas dieciocho años después de publicada la obra, al visitar los ayllos-comunidades de Puquilo. Escribe del autor de Yawar Fiesta: "...quedó deslumbradamente feliz de encontrar como en Yawar Fiesta los indios, los mestizos, los terratenientes y sus tensas relaciones, y el majestuoso, bravío, quebradísimo y tierno paisaje estaban descritos en la obra como si hubieran sido interpretados, cantados en el onomatopéyico quechua que contiene en sus sílabas casi la esencia material de las cosas y el modo cómo en esas materias el hombre se ha derramado para siempre. Debo advertir, también, que este relato podrá acaso desencantar a los muy amantes de las grandes conquistas formales de la novelística moderna. Es una obra original por el estilo y la lengua y por las revelaciones que es posible que ofrezca acer-

ca del tan intrincado, tan poco conocido universo andino, allí donde es más densamente poblado y antiguo" (1).

En Los Ríos Profundos, junto con una denuncia crítica de los establecimientos educativos religiosos y del papel de la iglesia en los pueblos de la sierra, hay también la expresión de los cambios radicales en la mentalidad de las amplias masas populares, con una fuerza propia de los genios del arte. De ahí su importancia histórica. Arguedas plantea que los indios son capaces de rebelarse y que no son llorones y resignados como se creía. Presenta ahí el punto de vista del campesino ingenuo pero de espíritu revolucionario.

En Todas las Sangres, refleja Arguedas una fase más avanzada del desarrollo social y de la especificidad histórica. Muestra Arguedas el desmoronamiento del viejo régimen bajo la influencia del capitalismo mundial. Muestra el avance de un enemigo nuevo, invisible, incomprensible, que venía de la ciudad o del extranjero y destruía todos los pilares de la vida del campo. Muestra la penetración del imperialismo yanqui y la ruina de los antiguos señores en decadencia, que, ante un enemigo poderoso y terrible, se apoyan en los campesinos indios para hacer frente al enemigo común. Muestra a los indios despertando, educándose, preparándose y aún haciendo causa común con los antiguos patrones. Muestra finalmente la alternativa que les queda a los grandes terratenientes: arruinarse o pasar a ocupar puestos de administradores y colaboradores de la burguesía imperialista. Las limitaciones de la obra no son sólo limitaciones de Arguedas, sino reflejo de las contradicciones reales.

En El Sexto relata Arguedas su experiencia en la cárcel como luchador social. Denuncia las atrocidades del sistema carcelario, revela sus propias contradicciones, la lucha entre las

---

(1) Arguedas, J.M., Yawar Fiesta, Nota Preliminar, Ed. Universitaria, S.A., Chile, 1968.

dos fuerzas más influyentes en el campo sindical y sus posiciones. Denuncia la penetración, la explotación y prepotencia del imperialismo yanqui y la condición de extranjeros en su propia patria que tienen los peruanos mostrando el más vivo odio contra el imperialismo. Hace ver que la injusticia y opresión de El Sexto es reflejo de la injusticia y opresión social y que en última instancia depende del imperialismo. Muestra claramente que esa situación no cambiará a menos que se cambie el sistema social.

"El Zorro", su última novela, muestra que Arguedas, a través del conocimiento profundo de la vida del campo, de la vida del terrateniente y del campesino y por la observación de la rápida demolición de todos los "pilares" del viejo sistema, había agudizado su atención, había profundizado su interés por lo que ocurría en torno suyo, había reflexionado mucho acerca del Perú y de los cambios sociales y había llegado a cambios radicales en su concepción, aunque sabemos que Arguedas había leído a Mariátegui y a Lenin y que, como dice, la teoría socialista le había dado un orden y un rumbo.

En "El Zorro" Arguedas llega a plantear la violencia revolucionaria, retomando superada dialécticamente la posición que expresa en Agua. Muestra cómo los campesinos arruinados pasaban miseria y cómo huyen a las ciudades abandonando la tierra. Refleja el proceso histórico del desarrollo del capitalismo y del desplazamiento del campo a la ciudad. Muestra cómo los antiguos campesinos pasan a convertirse en obreros asalariados, cómo luchan por encontrar trabajo para sobrevivir, condenados a formar parte del ejército de desocupados. Muestra cómo construyen barriadas en las afueras de las ciudades, cómo se adaptan rápidamente, cómo se ayudan mutuamente, cómo traen consigo a la ciudad sus costumbres y su cultura. Muestra cómo son explotados en las minas y en las fábricas y los medios de que se valen los

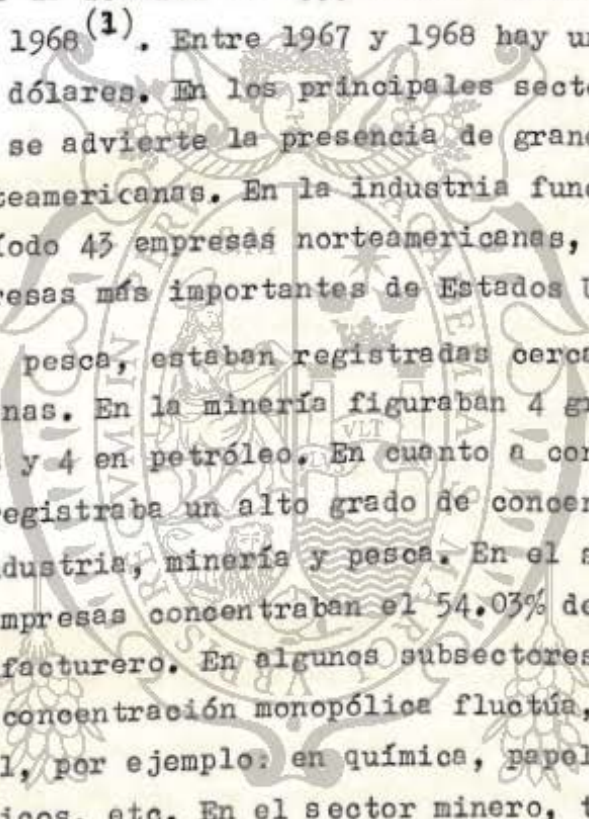
capitalista para enriquecerse, y cómo montan una especie de ma-  
quinaria cibernética social de explotación y perpetuación de sus  
intereses de la cual forman parte los curas extranjeros. Denun-  
cia cómo el Perú está penetrado por el imperialismo y los extran-  
jeros y cómo éstos reducen a los peruanos a la condición de ex-  
tranjeros en su propia patria, patria de los extranjeros. Mues-  
tra las diferentes formas de lucha del pueblo y plantea clara-  
mente su posición en favor del socialismo. Por primera vez en su  
obra, sostiene que se trata de la lucha de clases y del trabajo  
frente al capital. Muestra las luchas sindicales y postula que  
el trabajo vencerá al capital. Arguedas ve en la unión revolu-  
cionaria del pueblo y en la educación, el medio para vencer en  
esta lucha.

En esta obra revolucionaria donde pinta apasionadamente  
un cuadro de la explotación del pueblo por los extranjeros y los  
peruanos extranjeros, y las luchas de aquel por sobrevivir y al-  
zarse contra los opresores, Arguedas presenta paralelamente su  
lucha individual contra la muerte y su decisión de seguir en la  
lucha y no ser un mero contemplador pasivo. Hay en Arguedas co-  
sas que pertenecen al pasado pero también al presente y al futu-  
ro. "El Zorro" es reflejo artístico de la realidad que Arguedas  
mismo ha ayudado a conocer.

La realidad peruana que "El Zorro" refleja artísticamen-  
te, se caracteriza por "una coyuntura de crisis económica y po-  
lítica", como escribe Luis Rocca<sup>(1)</sup>. Señala este sociólogo que:  
"Como bien se sabe en los años 1967-68 se registró una grave cri-  
sis económica en el país, que se reflejó en el déficit presupues-  
tal, inflación, aumento de la deuda externa, etc."<sup>(2)</sup>. En este  
período se acelera la penetración en el país de las grandes em-

(1) Luis Rocca, Viejas Ataduras con Nuevos Nudos. Imprenta Ramos,  
Lima, 1973, p. 14.

(2) op. cit., p. 14.



presas monopólicas, se acrecienta el grado de concentración y centralización de capitales y el grado de expansión del capitalismo monopólico. La gran empresa monopólica que busca obtener mayores ganancias, se extiende por todos los rincones del mundo y está interesada ahora en el desarrollo industrial de los países semicoloniales y semif feudales y para ello son una trabala las relaciones de producción semif feudales, dentro de las cuales el campesino no percibe dinero por su trabajo, sino una pequeña parcela. En este período la inversión norteamericana pasó de 427 millones de dólares en 1959 a 660 millones en 1967 y a 692 millones en 1968<sup>(1)</sup>. Entre 1967 y 1968 hay un incremento de 32 millones de dólares. En los principales sectores productivos de la economía se advierte la presencia de grandes empresas monopólicas norteamericanas. En la industria funcionaban en el país en este período 43 empresas norteamericanas, 25 de ellas entre las 200 empresas más importantes de Estados Unidos.

En la pesca, estaban registradas cerca de 30 empresas norteamericanas. En la minería figuraban 4 grandes empresas norteamericanas y 4 en petróleo. En cuanto a concentración de capitales se registraba un alto grado de concentración de capitales en la industria, minería y pesca. En el sector industrial, 79 grandes empresas concentraban el 54.03% del valor del activo fijo manufacturero. En algunos subsectores claves de la industria, la concentración monopólica fluctúa, entre el 70% y el 80% del total, por ejemplo: en química, papel, caucho, minerales no metálicos, etc. En el sector minero, tres empresas mineras ejercían el control del 65% de la producción minera. En el sector petrolero, tres empresas extranjeras (respecto a refinación) controlaban el 75.92% del valor bruto de la producción. En la pesca, de los 28 grupos más importantes 17 eran de propiedad de extranjeros.

---

(1) op. cit., p. 17.

En cuanto a centralización de capitales, en el sector industrial 6 grupos económicos controlaban en este período, cerca de 57 empresas. En el sector minero, la Cerro de Pasco controlaba directamente 18 empresas, e indirectamente, cerca de 76 empresas. En la pesca, 28 grupos centralizan cerca de 75 empresas (1).

En el aspecto político y cultural la penetración del imperialismo y sus actividades son conocidas de todos (2).

En este período asistimos al crecimiento de las barriadas como consecuencia del desplazamiento del campo a la ciudad debido a las leyes del desarrollo histórico. Los indios bajan de la sierra a la costa en grandes cantidades y sabemos que llegan a aprox. 100,000 los habitantes en las barriadas de Chimbote. Es la época de crisis del régimen de Belaunde y de la llamada democracia representativa pese al auge de la industria de la harina de pescado. En esta época se dio la devaluación de la moneda, decidida por los magnates que controlaban la industria y la política, o sea el Parlamento. Por declaraciones de la última esposa de Arguedas, Sybilla, sabemos que éste transcribió casi literalmente las palabras del loco Moncada, que previamente había grabado y hay fotos de Arguedas con el padre Camacho de Chimbote quien no tiene reparo en decir que él "está en la novela de Arguedas" en la figura artística del padre Cardozo.

"El Zorro" es pues, reflejo artístico de la realidad materialista dialéctica, que, reproduce lo esencial, algunos aspectos esenciales de la realidad, la especificidad histórica de una época que él ha ayudado a conocer, y que reproduce con fuerza artística notable, reflejando el lenguaje vivo y colorido del pueblo, sus luchas contra la explotación, la opresión y la muerte

---

(1) op. cit., pp. 23-24.

(2) cf. Malpica, C., Los Dueños del Perú, Ed. Peisa, Lima, 1975.

te. Arguedas lo hace no en forma mecánica, no con personajes que sean simples portavoces de sus ideas ni del "espíritu de la época", no en forma estática, unilateral sino en forma dinámica, dialéctica, con una palabra de infinito movimiento.



## CONCLUSIONES

- 1.- El Zorro es una obra materialista dialéctica, reflejo artístico de la realidad.
- 2.- El Zorro es una obra revolucionaria que refleja la lucha del pueblo y su lenguaje vivo y multicolor.
- 3.- El Zorro es la palabra precisa que se desarrolla, capaz de reflejar la realidad en su dinámica, Es el instrumento con que el autor establece un vínculo con la realidad y entre la realidad y el lector.
- 4.- El Zorro representa un salto cualitativo con respecto a las obras anteriores del autor, y es su superación dialéctica.
- 5.- El Zorro muestra por primera vez conscientemente y explícitamente que se trata de la lucha de clases; de los explotadores y explotados y del trabajo frente al capital.
- 6.- El Zorro es el reflejo de la lucha general, universal y de la lucha particular e individual del autor.
- 7.- Los mitos, contenidos en El Zorro, son una etapa inferior de conocimiento con respecto a la novela que es una etapa superior.
- 8.- Los diarios y los capítulos constituyen una unidad y representan las etapas del conocimiento: la etapa sensible y la etapa racional.
- 9.- El Zorro refleja la pugna entre explotadores y explotados que comienza con la civilización, es decir, la división de la sociedad en clases.
- 10.- El Zorro muestra que la sociedad dividida en clases construye muros que surgen con la propiedad privada y que son reemplazados por nuevos muros cada vez más perfeccionados.



- 11.- El Zorro muestra que el sistema capitalista funciona como una máquina cibernética social habiendo perfeccionado los mecanismos de dominación, constructores de muros aislantes y opresores.
- 12.- El Zorro muestra artísticamente el funcionamiento de esta máquina cibernética con sus capitanes, pilotos y marineros; sus piezas grandes, medias y pequeñas, uno de cuyos capitanes de Braschi, ligado al imperialismo.
- 13.- El Zorro presenta, en oposición a esta maquinaria de dominación y perpetuación, a un ejército de luchadores que representan las diferentes formas de lucha del pueblo.
- 14.- El Zorro muestra los muros en el campo económico, político, ideológico, social y cultural.
- 15.- Estos muros causan:
- a) una naturaleza desnaturalizada.
  - b) una sociedad mercantil.
  - c) explotación, hambre y miseria.
  - d) hombres física y mentalmente mutilados.
  - e) división entre el pensamiento y el sentimiento.
  - f) forasteros.
- 16.- El Zorro muestra a los constructores y defensores de muros y a los que luchan por derribarlos. Se trata de la oposición entre forasteros y extranjeros, explotados y explotadores, proletariado y burguesía, pueblo e imperialismo, trabajo y capital.
- 17.- Los zorros son el vínculo que permite derrumbar los muros y representan al pueblo en su sabiduría e inmortalidad.
- 18.- Para el derrumbamiento de los muros y la destrucción de la maquinaria cibernética social, Arguedas propone en los diarios la lucha común-colectiva e individual, que se muestra

en los capítulos.

- 19.- Los muros serán derribados mediante el trabajo, mediante la lucha zigzagueante del pueblo, lucha en la cual toma parte activa Arguedas con El Zorro, obra con la cual asciende a la cumbre no escalada y con la cual quiere mostrar el camino al pueblo.
- 20.- El Zorro es producto de la lucha triunfal del autor contra la muerte y es manifestación de vida que impulsa la vida, lo nuevo y es arma contra la muerte, lo viejo, el sistema capitalista imperialista.



BIBLIOGRAFIA

- 1.- Arguedas, J.M.: RELATOS COMPLETOS. Ed. Losada, Buenos Aires 1975.
- 2.- ARGUEDAS, J.M.: YAWAR FIESTA. Ed. Universitaria, Santiago, 1968.
- 3.- ARGUEDAS, J.M.: LOS RIOS PROFUNDOS. Ed. Universitaria, Santiago, 1967.
- 4.- ARGUEDAS, J.M.: EL SEXTO. Ed. Populibros, Lima 1963.
- 5.- ARGUEDAS, J.M.: TODAS LAS SANGRES. Ed. Losada, Buenos Aires, 1970.
- 6.- ARGUEDAS, J.M.: EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO. Ed. Losada, Buenos Aires, 1971.
- 7.- ARGUEDAS, J.M.: "La novela y el problema de la expresión literaria" en: YAWAR FIESTA. Ed. Universitaria, Santiago, 1968.
- 8.- ARGUEDAS, J.M.: "El Layk'a (El Brujo)" en : PAGINAS ESCOGIDAS. Ed. Universo, Lima, 1972.
- 9.- ARGUEDAS, J.M.: "La prosa contemporánea en el Perú" en: PROGRESO. Revista de la Universidad Nacional del Centro del Perú.
- 10.- AVILA DE, F.: DIOS Y HOMBRES DE HUAROCHIRI. Trad. Arguedas, J.M. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 1966.
- 11.- ENGELS, F.: DIALECTICA DE LA NATURALEZA. Ed. Grijalbo, México, 1961.
- 12.- ENGELS, F.: EL PROBLEMA CAMPESINO EN FRANCIA Y ALEMANIA. Ed. Claridad, Buenos Aires, 1971.

- 13.- GOETHE, J.W.: FAUST en: Werke (Obras en dos tomos)  
Ed. Th. Knaur, München, 1959.
- 14.- GOLDMANN, L.: "Structuralisme génétique et critique  
littéraire" en: SCIENCES HUMAINES ET  
PHILOSOPHIE. Ed. Ganthier, París, 1966.
- 15.- HEGEL, J.G.F.: CIENCIA DE LA LOGICA. Ed. Solar, Buenos  
Aires, 1968.
- 16.- HEGEL, J.G.F.: FENOMENOLOGIA DEL ESPIRITU. Ed. Ciencias  
Sociales, Instituto Cubano del Libro,  
La Habana, 1972.
- 17.- HEIDEGGER, M.: INTRODUCCION A LA METAFISICA. Ed. Nova,  
Buenos Aires, 1959.
- 18.- LENIN, V.I.: CUADERNOS FILOSOFICOS, Ed. Estudio, Bue  
nos Aires, 1963.
- 19.- LENIN, V.I.: LA ORGANIZACION DEL PARTIDO Y LA LITE-  
RATURA. Ed. en Lenguas Extranjeras,  
Moscú.
- 20.- LENIN, V.I.: LA ENFERMEDAD INFANTIL DEL "IZQUIERDIS-  
MO. Ed. en Lenguas Extranjeras, Pekin,  
1968.
- 21.- LU SIN: EL DIARIO DE UN LOCO.- en: OBRAS ESCO-  
GIDAS. Ed. en Letras Extranjeras, Pe-  
kín, 1972.
- 22.- LENIN, V.I.: LA LITERATURA Y EL ARTE. Ed. Progreso,  
Moscú, 1968.
- 23.- LUKACS, G.: PROLEGOMENOS A UNA ESTETICA MARXISTA.  
Ed. Grijalbo, México, 1965.
- 24.- MAO TSE-TUNG: CINCO TESIS FILOSOFICAS. Ed. en Lenguas  
Extranjeras, Pekin, 1974.

- 25.- MAO TSE-TUNG: INTERVENCIONES EN EL FORO YEMAN SOBRE LITERATURA Y ARTE. Ed. en Lenguas Extranjeras, Pekin, 1966.
- 26.- MARIATEGUI, J.C.: SIETE ENSAYOS DE INTERPRETACION DE LA REALIDAD PERUANA. Ed. Biblioteca Amauta, Lima, 1959.
- 27.- MARX, C.: EL CAPITAL, Ed. Cartago, S.R.L., Buenos Aires, 1965.
- 28.- MARX, C.: SOCIOLOGIA Y POLITICA. Ed. Península. Barcelona, 1968.
- 29.- MARX, C.: INTRODUCCION GENERAL A LA CRITICA DE LA ECONOMIA POLITICA. Ed. Fondo de Cultura Popular, Lima.
- 30.- MARX, C.; ENGELS, F.: LA IDEOLOGIA ALEMANA. Ed. Pueblos Unidos, Montevideo, 1968.
- 31.- LINGAUD, B. y otros: SARTRE. EL ULTIMO METAFISICO. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1968.
- 32.- ROUSSEAU, J.J.: DU CONTRAT SOCIAL. Ed. Garnier Frères, París, 1962.
- 33.- SARTRE, J.P.: EL HOMBRE Y LAS COSAS. Ed. Losada, Buenos Aires, 1960.

===oOo===

