

Itinerario de José María Arguedas.
Migración, peregrinaje y lenguaje en
El zorro de arriba y el zorro de abajo

JULIO ORTEGA *

Resumen:

Este artículo explora la novela de Arguedas desde dos aspectos que se interconectan. El primero es la representación de un mundo sujeto a una aceleración en su dinámica social y económica, donde los elementos más visibles son la migración y la instauración de un capitalismo primario. Este mundo tiene su concreción geográfica e histórica en el puerto peruano de Chimbote que, en su repentina prosperidad, atrae a miles de inmigrantes y se convierte en una suerte de laboratorio humano. El segundo aspecto es el de la autorrepresentación del escritor en su relación con los otros, en el proceso de escritura y en su progreso hacia el suicidio. En este escenario emerge un dialogismo cultural solidario; tal dialogismo es posibilitado por una creciente creatividad cultural que transforma los espacios y los agentes que intervienen en él, y por un lenguaje sagrado y sincrético que recupera para lo humano un espacio revertido (el del mercado), otorga a la palabra un don reparador e implica el reconocimiento del valor del otro.

Palabras clave:

José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, migración, dialogismo, literatura peruana.

* Brown University.

Todavía a mediados de los años cincuenta, Chimbote era una hermosa bahía en la costa norte del Perú donde vivían alrededor de cinco mil personas. Había sido una caleta de pescadores, habitada por una pacífica mezcla de artesanos, comerciantes, y profesionales de clase media; y aunque la industria del acero, que había asentado sus altos hornos en la costa y dos diarios compuestos a mano, “El faro” y “El Santa”, anunciaban los nuevos tiempos, nada hacía prever que pocos años después Chimbote se transformaría en un *boom town*. La industria de la harina de pescado convirtió a la caleta en el puerto pesquero más grande del mundo y al Perú en el primer productor mundial de ese valioso insumo. A comienzos de los años sesenta, cien mil personas se hacinaban en las precarias “barriadas” levantadas en sucesivas invasiones de terrenos arenosos e insalubres; buena parte de esos inmigrantes provenían de los Andes peruanos. Pronto, las playas fueron destruidas por las fábricas pesqueras, que habían crecido sin planeamiento dentro del área urbana y arrojaban sus desperdicios directamente a la bahía. La repentina prosperidad llenó al puerto de construcciones y negocios pero también de bares, burdeles y violencia. La explotación de la pesca indiscriminada, los precios del mercado internacional, la pronta riqueza y el trabajo precario convirtieron el paisaje urbano y humano en una poderosa y contradictoria versión de la modernización compulsiva. Invasiones de terrenos, conflictos laborales, enfrentamientos con la policía, subrayaban el proceso caótico y dinámico, pero también desigual y agónico, de este populoso ensayo del desarrollo peruano.

José María Arguedas (1911-1969), el más importante escritor peruano contemporáneo, era un novelista ya reconocido internacionalmente por su obra maestra *Los ríos profundos* (1958); pero era también un antropólogo, que había trabajado sobre áreas sensibles de la memoria étnica andina, y cuya teoría cultural suponía una nacionalidad heterogénea, donde la sociedad criolla dominante fuese capaz de reconocer los derechos del mundo indígena no sólo como una nación legítima sino como proceso intrínseco de la diferencia cultural peruana. No es, por ello, sino sintomático, y hasta lógico, que este escritor bilingüe, cuya lengua nativa había sido el quechua

aborigen, encontrara en el fenómeno humano y social de Chimbote no solamente el conflicto de la migración andina y el capitalismo primario sino también la puesta a prueba de la existencia de ese mundo andino. Con un proyecto de investigación apoyado por la Universidad Agraria de La Molina, en cuya área de Ciencias Sociales era profesor, Arguedas visitó varias veces Chimbote para entrevistar a los inmigrantes recientes. Sin embargo, su proyecto académico pronto se transformó en el plan de una novela. Inicialmente, había planeado escribir sobre el puerto de Supe, más próximo a Lima, que conocía muy bien por haber pasado allí los veranos, el cual también había sufrido la violenta transformación de la industria pesquera; pero comprendió que el fenómeno migratorio era mayor y más complejo en Chimbote. El proyecto de la novela empezó llamándose “Harina mundo”, luego “Pez grande”, y finalmente, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, título derivado de la mitología precolombina; más específicamente, del tomo de leyendas y mitos recopilados a fines del siglo XVI por el fraile Francisco de Ávila, que Arguedas tradujo del quechua al español bajo el título de *Hombres y dioses de Huarochirí* (1966). Estos “zorros” son dioses nativos que representan el mundo de lo alto y el mundo de lo bajo, principios a la vez de la geografía humana (costa y sierra andinas) y de la estructura mítica (complementariedad del ser plural). En la novela, propician una de las formas del planteamiento central: el dialogismo, que convoca a las partes en disputa a un debate exacerbado y emotivo en torno al sentido de la modernidad peruana. Uno de los “zorros” incluso interviene como personaje irónico (don Diego) en el capítulo III.¹

¹ Las relaciones de José María Arguedas con las ciencias sociales fueron siempre problemáticas. No tenía una concepción científicista de las disciplinas académicas y, más bien, prefería cuestionar su voluntad de verdad. Pero esta actitud ante las ciencias sociales de un narrador que representaba la discordia del mundo andino, o al menos sus instancias de diversidad quechua y mestiza, no era una opción teórica ni programática. A su modo, traducía también la transición de la autoridad de los discursos, desde el ensayismo practicado por Mariátegui, la etnología indigenista de los años treinta, y la profesionalización de las ciencias sociales en los años cincuenta. La carrera académica de Arguedas es, por lo menos, reluctante y pausada; su diploma

Arguedas escribió, intentó seguir escribiendo, y finalmente abandonó la escritura de esta novela para suicidarse el 28 de noviembre de 1969. Se disparó dos tiros y murió el 2 de diciembre sin haber recuperado la conciencia. Ya la primera página de la novela, en el primero de los “Diarios” intercalados en el relato, anunciaba el propósito de matarse. Pero anunciaba también que la escritura de la novela le permitía diferir esa decisión, quizá incluso recuperar la voluntad de vida; y, en todo caso, avanzar en el proyecto de un relato que había concebido en sus partes, estructura y fábula, pero

de etnología es de 1950, su doctorado de 1963. Cuando la antropología, en los años sesenta, se convierte en el discurso autorizado sobre lo que Jorge Basadre llamó “el Perú profundo”, Arguedas defensivamente se descuenta del profesionalismo académico y abre su propio margen de operatividad, entre el folklore, la traducción y la narración. Su obra, por ello, no proviene de la antropología, como las de Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier provienen del encuentro parisino de la etnología y el surrealismo. Es sintomático que su trabajo de campo para la tesis doctoral no fuese en el Ande peruano sino en España, donde pasó un año en una comunidad campesina, modelo de la comunidad indígena andina. Los varios cargos públicos y sus ensayos y monografías tienen más que ver con la recopilación del folklore y la literatura oral y popular, y con la legitimación cultural de esas versiones en la sociedad nacional. En ese sentido, fue un intérprete y un mediador, y sus logros pero también sus limitaciones son de suma importancia. Por lo mismo, se puede sostener que la novela como forma social afirmaba, con Arguedas, su propia exploración. Estos temas han sido oscurecidos por interpretaciones sentimentales, que han insistido en hacer de Arguedas y su obra una suerte de etnología novelada y de revelación esencialista del “mundo andino”. Esa sobreinterpretación fue, a su vez, contestada por otra: la de la sociología totalizadora, que descartó la presunción de verdad en sus novelas. Dudo, con todo, que nadie quisiera negarle a Arguedas el derecho a formular su propia versión del mundo quechua y sus mestizajes posibles. Más recientemente, se ha pretendido descalificarla como una mitología más del utopismo andino, sin entender que esa obra no tendría sentido sin su necesidad de pertenencia y arraigo aun en la experiencia del desarraigo y la crisis. Ahora bien, la representación de la obra de Arguedas no es literal, está animada por la vehemencia de una saga, que es oral, coral, dialógica. Asumirla como la versión fidedigna de la hibridez peruana o como la nostalgia de un mundo perdido es olvidar tanto sus tensiones como sus proyecciones. Es más serio dejar que esa obra prosiga realizando su libertad interpretativa e imaginativa, tanto como su calidad crítica y pasión de justicia. Carmen María Pinilla adelanta un balance de este debate con las ciencias sociales (véase Martínez y Manrique), cuyos orígenes recuenta Priscilla Archibald (véase Sandoval y Boschetto-Sandoval).

que su agudo malestar depresivo y recurrente le impedía culminar. Sus viajes repentinos entre Lima, Santiago de Chile y Chimbote, subrayan la transición entre el malestar y la escritura, entre los “Diarios” y la novela. En Santiago es paciente de la psiquiatra Lola Hoffman, con quien lee los capítulos de esta novela, y quien le recomienda, como terapia, avanzar en la escritura. Pero Arguedas padece un estado de inestabilidad, que sus cartas a la psiquiatra revelan entre confesiones y desgarramientos. De modo que cuando comprende que no podrá concluir la novela, decide preparar su publicación en el estado en que se encuentra. Escribe las cartas finales, las del suicida, que son un testamento público; prepara el manuscrito, y entiende que aun si la novela queda inconclusa posee valor narrativo propio además de valor documental. En un mecanismo de transferencia, que le es connatural, la misma condición inacabada del libro y su carácter póstumo, se le aparecen como una alegoría de su situación de zozobra, animada por la promesa de su tema y minada por el malestar que lo vence.

Arguedas había intentado ya matarse en abril de 1966 ingiriendo una sobredosis de barbitúricos, cuando su antiguo malestar psíquico hizo crisis; los médicos le salvaron la vida, y por un tiempo pareció recuperar su energía y hasta la voluntad de seguir viviendo. En esos años de crisis, divorcio y nuevo matrimonio, la Dra. Hoffman parece haber recomendado a Arguedas, al menos según se deriva de las cartas de éste, asumir sus nuevas decisiones para superar su estado crítico. No sería justo evaluar el tratamiento que esta reputada psiquiatra a quien su ilustre paciente llamaba “madre”, ya que de su relación sólo tenemos la correspondencia que le dirige Arguedas, donde se advierte tanto su aguda dependencia como su temor a obedecerla. Incluso, el ánimo maniaco-depresivo de quien dramatiza y actúa su penuria. De cualquier modo, ella le recomienda escribir su novela sobre Chimbote como un ejercicio terapéutico. Escribe, nos dice él, para recuperar “la sanidad”. Escribir no solamente será construir una representación descarnada y a la vez alegórica de Chimbote y su heterogeneidad fracturada, sino, lo que es más arriesgado, reconstruir un espacio narrativo donde la ficción, que en el caso de Arguedas es la forma resolutive de lo real,

transfiera el malestar del autor a la convicción del narrador, operando, de ese modo, una articulación tan simbólica como vital entre la voluntad de muerte del autor y la necesidad de vida del narrador.² Vida y muerte se traman, en varios planos, como la vertebración misma de la novela. Así, la representación de Chimbote se desgarrara, inquietada por la vehemencia expresiva que anima al narrador y por la perturbación que traduce. Pero se hace también alegórica, porque la capacidad poética del narrador asume al escritor en el proceso del relato. Se trata, claro, de una dolorosa alegoría, donde vida y muerte se ceden la suerte del autor. Es, al final, una alegoría de la crisis de la nacionalidad reformulada al centro de la modernización, donde vida y muerte se ceden la palabra y traman un mundo incógnito, a la vez antiguo y futuro, apocalíptico y renaciente. La promesa mítica (religar los contrarios y fundir al sujeto en el objeto, al lenguaje en el mundo) se torna agónica en el proyecto final de Arguedas: si el malestar humano del puerto es simétrico a la subjetividad herida, esta fuerza del sufrimiento potencia, así mismo, el conocimiento capaz de forjar un sentido creativo aun desde la violencia y la autodestrucción. Un mito del origen andino (la vida viene de la muerte) se transforma en un relato del futuro peruano (la utopía de una comunicación plena). En esta postulación trascendental del diálogo como restitución, Arguedas nos pide que despidamos en él “un tiempo del Perú”. Esto es, un período del sujeto víctima de la discordia intrínseca al desorden cultural y social que ha vivido. Pero es evidente que se rehúsa al escepticismo y

² No contamos todavía con una biografía de Arguedas, aunque su documentación reciente parece posibilitarla. Es importante el tomo de cartas que John Murra ha dado a conocer (Murra y López-Baralt) aunque no nos dice nada sobre las circunstancias de las cartas que la psicoanalista entregó a Murra. Tampoco sabemos nada del archivo de doña Lola, y de los textos suyos que circulan no sería justo derivar un cuadro analítico. ¿Estaba derivando el paciente a una complacencia dolorosa, en la típica escenificación del suicida que se complace en los rituales de ese trance? Cierta histrionismo emotivo poseía al autor en estas cartas desgarradas. Sybilla Arredondo de Arguedas en su artículo sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo* comenta una serie de cartas que ilustran los dilemas del autor el último año de su vida (véase Arredondo de Arguedas).

al nihilismo, y que asume su vida y su obra como partes de un proceso de articulación cultural, donde la celebración del diálogo es redentora. Toda la novela es un extraordinario esfuerzo por darle sentido a una vida agonizante y a una muerte vivificante.

El zorro de arriba y el zorro de abajo debe empezar, por ello mismo, con la historia del suicidio inminente del autor. Desde esta perspectiva, la novela proyecta su sombra melancólica, y se convierte en una ceremonia ritual. Desde la muerte, la vida (la del autor y la de sus personajes) se torna, sin embargo, más intensa, urgida y definitiva. El relato adquiere la vehemencia de la confesión, la prisa de la síntesis, el arrebatado de los gestos de ruptura, la poesía y la irrisión del lenguaje descarnado. La novela, ahora, se ha convertido en un documento desolado y magnífico: el nacimiento de la novela coincide con la promesa del suicidio del autor. La primera página anuncia la última: el Autor (ahora el Narrador) hará de su muerte un acto literal (una escenificación para la cual no hay protocolos) pero también un acto narrativo radical, donde el lenguaje deja de ser ficticio y es más que documental. Convertido en la última materia primigenia, el lenguaje es capaz de rehacer los términos dados del mundo en el proyecto de su revelamiento, de su desentrañamiento. Arguedas llamó a sus capítulos “hervores”, porque son la gestación de un proceso ferviente. Por eso dice Arguedas que “Vallejo es el principio y el fin”. Como César Vallejo, el poeta de lenguaje más radical, Arguedas se propone hacer de su texto un objeto dirimente y apelativo, capaz no sólo de dar cuenta de la crisis de un mundo (la guerra civil española en el caso de Vallejo, la guerra de la modernización en el caso de Arguedas) sino de revertir los términos de la crisis en la alegoría realizadora del diálogo. En Vallejo, se trata del utopismo redentor: “solo la muerte morirá”, anuncia y, en efecto, la muerte muere en el poema; en Arguedas, del utopismo cultural: la suma viva de la heterogeneidad dialógica.³

³ Antonio Cornejo Polar anunció la importancia de la migración: “Creo que a la luz de su novela final, en la que es tan evidente la marca semántica de la migración, se puede releer toda la obra de Arguedas en esa misma clave” (Cornejo Polar, “Condición migrante”).

Por lo pronto, la novela se compondrá de cuatro “Diarios”, el último de los cuales es titulado “¿Último diario?” Esta es una pregunta por el mismo libro y por la propia vida, como si el narrador no quisiera del todo dejarlos en manos del autor. La pregunta revela, además, el temblor del autor ante su obra, a punto de abandonarse, abandonándolo. Luego, los documentos de la muerte demuestran el cuidado con el que el autor saldrá de su propio relato para reconstruirlo desde la parte narrativa de su muerte. Porque el suicidio no será solamente el fin de su vida sino el recomienzo de su novela, esa textualidad póstuma de su muerte, que el autor anota como una biografía sumaria, que busca refugio en el relato mayor de su obra y su cultura. Al final, como al principio, sabemos que su vida se clausura, pero el texto inacabado supone la indeterminación de la muerte, que requiere de la vida para tener sentido. Esa vida animada y ardiente del relato recobra al suicida, y lo alberga en la promesa mayor de la fábula: darle de hablar a la muerte. El relato amplía los poderes de una vida disputada a las fuerzas contrarias. Y, más allá de las evidencias del malestar, la fuerza dialógica del proyecto del Libro como mito regenerador, comunica la lucidez de una certidumbre cedida al futuro.

El carácter incierto del suicidio (¿dispararse?, ¿ahorcarse?) se prolonga en la escritura oscilante del Diario: “Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que podrán ser leídas”. Esto es, la confesión se mueve entre el balance personal y la búsqueda de un lector posible. Y, en efecto, el Diario será pronto para Arguedas un diálogo múltiple, donde prosigue otras conversaciones, cita a diversos interlocutores, y entabla un debate con sus colegas novelistas. El principal interlocutor es Juan Rulfo, con quien Arguedas establece un vínculo inmediato de paridad. Pero también una identidad dirimente: Alejo Carpentier, le dice a Rulfo, “¡Es bien distinto a nosotros!” Aunque estas opiniones de Arguedas sobre sus colegas provocaron reacciones más bien polémicas, vistas en el proceso del libro adquieren otro sentido. En primer lugar, ya este inicial Diario, tras su tema urgente del suicidio, organiza un paradigma interior: el de la comunicación transparente, aquella capaz de cuajar el potencial humano y la belleza del mundo. Lo ve-

mos en los instantes epifánicos, cuando hasta acariciarle la cabeza a un cerdo, por ejemplo, puede suscitar la comunicación con una alta cascada. Este modelo natural de articulación que late en lo vivo supone el otro modelo, que es moral. En efecto, la eticidad que sostiene la identidad vulnerable del individuo en el diálogo con el otro, en el mutuo reconocimiento, circula en el libro como su paradigma sustantivo. En verdad, sin esta permanente identificación ética, que mantiene la humanidad del tú en el yo, no se podría entender cabalmente el proyecto utópico del autor. La capacidad de comunicación es representada como una capacidad de identificación, que provee la identidad del sujeto en la voz del otro y en las voces de lo otro. Esta validación es concedida por un sistema de revelaciones internas, que la naturaleza dialógica del mundo natural promueve, difunde y renueva. El hombre, en verdad, es agente de este diálogo convocatorio y celebrante; y su trabajo más propio es desencadenar nuevas fuerzas de articulación.

Por ello, cuando un amigo lo lleva a un espectáculo de danzas chilenas, Arguedas enfurece al comprobar que no se trata de un conjunto auténtico. “Todo eso es para ganar plata”, protesta. “Pero lo intocado por la vanidad y el lucro está, como el sol, en algunas fiestas de los pueblos andinos del Perú”, sentencia. Le ha indignado, en verdad, la domesticación social de las danzas populares, que el consumo convierte en mero “comercio”. Y se defiende, de inmediato, de cualquier sospecha de “indigenismo” simple. El Diario deja curso a las opiniones, que inevitablemente simplifican lo que evalúan, pero más interesante que la justicia o la injusticia de los juicios es lo que hoy se hace más claro. Primero, que Arguedas escribe desde un estado de susceptibilidad confesional, en un balance de simpatías y diferencias que pasa por su mayor o menor grado de identificación con otros novelistas o artistas contemporáneos; segundo, que bajo ese ajuste de cuentas late la noción de un principio artístico contrario a la socialización del artista, al dictamen de las reglas del mercado, al poder de una modernidad disciplinaria y de control.

Estas páginas, adelantadas en la revista limeña *Amaru* (abril-junio, 1968) suscitaron una polémica con Julio Cortázar, que Arguedas tuvo todavía tiempo de reseñar por extenso en su penúl-

timo Diario de los *Zorros*. Se trataba, a todas luces, de un malentendido, tal como Cortázar lo reconoció después. Pero la polarización entre el escritor “localista” y el escritor “cosmopolita” suponía otra, planteada por Mario Vargas Llosa en un infortunado artículo en que dividía a los narradores latinoamericanos entre “primitivos” y “modernos”. No en vano Arguedas prefiere distinguirse de los escritores “profesionales”, cuya noción de “progreso” disputa. “Vallejo no era profesional, Neruda es profesional”, enumera, refutando la jerarquización que el “oficio” o la “técnica” imponen sobre los escritores más “instintivos”. Pero, en verdad, Arguedas constataba, en su interior, el cambio del sistema literario, que el desarrollismo liberal de los años sesenta promovía. Aunque el fenómeno es más complejo y de ningún modo mecánico, se produce una homología entre ese modelo de modernización y, mediado por las comunicaciones, el éxito de la novela latinoamericana, cuya noción de una tecnología textualista y aperturista, en el optimismo de la hora, adquiere valores de vanguardismo estético. Irónicamente, el celo revolucionario de la hora, que el propio Arguedas demuestra con su emotiva adhesión a Cuba, es compartido junto al optimismo desarrollista del mercado liberal. Falta estudiar si los valores de uno y los bienes del otro se intercambian con éxito en el campo cultural. En cualquier caso, Arguedas es de los muy pocos que desconfían del programa modernizador. No sin razón: los proyectos nacionales reformistas (híbridos, divisorios, costosos) encontrarán sus límites en el sistema financiero internacional, y las dos décadas siguientes serán de crisis, violencia, y desintegración del sistema político. Lo que fue utopismo revolucionario pasó a ser, con ganancia discursiva, pesimismo conservador. No es casual que Mario Vargas Llosa cambiara también su valoración de la obra de Arguedas, la que inicialmente había sido su modelo interior; y que al pasar revista a estas polémicas opiniones de Arguedas terminara perdiendo de vista el sentido de su generosa demanda.

Ahora bien, la magnífica protesta de José María Arguedas (“¡No es profesión escribir novelas y poesías!”) es una defensa del arte contra su reproducción mecánica no ya sólo por la tecnología (que la convierte en mercancía vaciada de conciencia), sino por su cre-

ciente asimilación literal al mercado, que acarrea la conversión del artista. El mercado del consumo exitoso se convierte en la pérdida de la creatividad cultural, cuyos valores son bienes del diálogo colectivo. De inmediato hay que decir que Arguedas conocía demasiado bien las culturas populares y regionales como para meramente recusar las funciones del mercado. La actual visión académica de que el mercado es en sí mismo una fuerza de nivelación bajo los poderes dominantes, es irónicamente alimentada por quienes buscan, y encuentran, su autoridad en el sistema. La obra de Arguedas, como la de Gabriel García Márquez, explora el saber complejo de las distintas formas y funciones del mercado, cuyos espacios son alternos, y construyen la economía simbólica del dialogismo en una sociedad multisistémica. Evidentemente, son las fases de explotación (minería, pesca masiva) las que significan una violencia disruptiva, contraria a los principios de convivencia, a las fuentes de la memoria colectiva, y a los procesos de cohesión étnica. Sería un error confundir ese debate con un anticapitalismo romántico o un colectivismo anacrónico, y mucho menos con una agenda neoprimitivista reacia a la modernidad. Es evidente que en su experiencia andina y en su trabajo como folclorista y antropólogo, Arguedas define una aguda y urgida defensa de las expresiones creativas y las formas culturales del mundo aborigen, a las que exige de cualquier obligación esencialista y reconoce en sus procesos y transformaciones. Por eso, como ha visto bien William Rowe, no es posible separar sus trabajos antropológicos de su obra narrativa, ya que hacen entre ellos un entramado de recuperaciones, asedios y afirmaciones, cuya forma, aún por estudiarse, puede ser vista como una estrategia intelectual y artística paralela, en cierto sentido, a los mismos movimientos de resistencia, apropiación y recodificación de la cultura andina peruana. Así, Antonio Cornejo Polar ha adelantado la importancia del sujeto emigrante y del proceso de migración en la obra de Arguedas; lo que implica también su propia errancia de escritor desplazado y a la vez enraizado, poseído por un rico sentido de pertenencia y al mismo tiempo descentrado por el desamparo de su tema y su zozobra personal. Pero cabría adelantar que ese movimiento migratorio, que incluye al sujeto andino como

al mismo autor, tanto al lenguaje nativo como al mismo sentido de una articulación extraviada, es un desplazamiento cuya dimensión social y humana puede ser vista como trágica pero cuya práctica cultural puede ser creativa y desencadenante. Los héroes inmigrantes, como la migración misma, no son solamente víctimas, saldos de una victimización, sino agentes de transformación, capaces de abrir nuevos espacios, negociar nuevos márgenes, y forjar principios de articulación. Esta práctica se ejerce en su capacidad no sólo de sobrevivencia, adaptación y cambio, sino en su gestión de estrategias de reapropiación, que permiten que los circuitos sincréticos y flexibles del exilio aborigen se expandan sobre los medios discordantes. Esa práctica cultural supone, por otro lado, la contaminación de las normas jerárquicas, la socialización de espacios desplazados, la incorporación de nuevos lenguajes; la reestructuración, en fin, de una actividad social horizontal que favorece negociaciones, diálogos y alianzas. Por eso, Chimbote se le aparece al autor como un formidable laboratorio humano, tan infernal y terrestre como sobrenatural y utópico.

También conviene recordar que en *Los ríos profundos* el mercado es uno de los pocos espacios de diálogo y reafirmación. En efecto, el mercadillo de las “chicheras” representa el intercambio, la individualización, la comunicación festiva y horizontal. Estas vendedoras de comida y bebida son agentes mediadores entre clases y etnias y, como tales, propiciadoras del ágape, el banquete, y la música regional. Son ellas las que se rebelan contra el estado en protesta por el monopolio de la sal, y resultan por eso perseguidas por el ejército. Son una clásica fuerza política liberal, aquella que frente a las restricciones del estado (desde los criollos patriotas hasta las rebeliones indígenas) demanda un nuevo contrato social o un orden político concurrente. Pero, aun si en el mundo andino no se conoció el mercado, las ferias asumieron su dinámica de valoración e intercambio; y este mercadillo de las “chicheras”, en efecto, tiene el color de la feria y su plena afirmación de los bienes y voces terrestres.⁴

⁴ He desarrollado este tema del lugar del mercado en el sistema de comunicación

Por eso, en el cáustico balance que Arguedas hace de la literatura latinoamericana está en cuestión su mayor o menor dependencia del mercado distorsionado, aquel que deshumaniza al artista al convertirlo en un “profesional”, en un tecnócrata más de la modernidad complaciente y de la modernización alegre. Arguedas, como Juan Rulfo, había logrado que la novela, uno de los instrumentos más refinados de la modernidad, se pasara a la orilla del otro, de los otros, de las víctimas de cada modernización, los campesinos. En *Los ríos profundos* la sublevación de los indígenas es un acto de reapropiación: demandan una misa para matar a la peste. Es decir, asumen el poder del rito católico como mito propio, capaz de restablecer el orden cósmico perturbado por la enfermedad. Arguedas se pregunta, alarmado, si estos nuevos novelistas exitosos no terminarán reafirmando, más bien, el arte como un privilegio de los vencedores, quienes además reescriben la historia. El mercado literario se le aparece como parte del programa modernizante, que presupone la homogeneidad cultural y la perpetuación de las fuerzas dominantes. O sea, la muerte del lector, cuya integridad se debe a la vida del autor.

La novela del suicida empieza como una inversión del proceso modernizador. La violencia latente y descarnada del lenguaje de los pescadores es una visión visceral y atroz, de este “mercado” del más fuerte, visto en su subjetividad desde una lengua maldiciente

de *Los ríos profundos* (Ortega, *Crítica de la identidad*). La posibilidad e imposibilidad del diálogo son el drama que configura ese sistema también en las otras novelas del autor, especialmente en *Todas las sangres* (1964). Notablemente, esa función del diálogo (la de humanizar a los interlocutores) es el drama que recorre la obra arguediana con su demanda de comunicación. En ese sentido, también se puede demostrar su renovada actualidad, que hoy nos permite leerla como una novelización de los derechos humanos en medio de la violencia. En efecto, si la novela es el primer relato de los derechos naturales y sociales, porque dramatiza conflictos de la desigualdad y nos hace identificarnos con la suerte de los sujetos desposeídos o victimizados, la obra de José María Arguedas es una verdadera “novela de educación” no ya de los personajes sino del lector. No en vano estas novelas tienen la fuerza ética de su pragmatismo: nos comprometen con la dignidad de sus héroes de habla desgarrada, esto es, con la suerte del diálogo.

que desgarrar y degrada. Esa metáfora de un lenguaje profundamente dividido recorre la novela en el habla del tartamudo, del pescador envilecido, del burdel degradante, del loco místico. Pero también aparece en el habla de Maxwell, el joven norteamericano que ha cruzado a la otra orilla y ha asumido la cultura andina, como un mestizo cultural, que oscila entre los extremos del puerto pero que anuncia ya un posible sujeto mediador. Y está presente en las hablas divisorias de la migración, formidable agencia del distinto grado de negociación cultural. Así como el diálogo periódico de los dos zorros, de los principios de la complementariedad andina. Esa identidad del agente en su lenguaje, sin embargo, no es sólo social; es también la alegoría babélica de un país que trabaja su escena del diálogo. Así, el lenguaje es oral, y la oralidad una forma del mundo reciente.

La prostitución es otro “mercado” desnaturalizado, y uno de los ejes de vaciamiento del sentido.⁵ La novela encuentra su mejor mecanismo en las voces mismas de los sujetos, en la conversación que reconstruye sus historias, a las que controlan sólo a medias, porque las palabras no configuran una objetividad común, sino una subjetividad que se reconoce como mutua en sus heridas, horrores y agonía. El lenguaje no es una conciencia analítica sino una zozobra confesional, una gestualidad dramática, de emotividad cruda e incierta. “Lloraba y hablaba; lloraba y hablaba”, se dice de una prostituta. Y otra, Paula Melchora, impregna al castellano con su emotividad:

Gaviotas; gentil gaviota... de mi ojo, de mi pecho, de mi corazoncito vuela volando. Bendice a putamadre prostíbulo. M'está doliendo me “zorrita”. Lu'han trajinado, gentil gaviota, en maldiciado “corral”, negro borracho, chino borracho. ¡Ay vida! Asno Tinoco mi'ha empuñado, despuécito. (46)

⁵ En su estudio sobre “la alegoría del prostíbulo” Rodrigo Cánovas, a propósito de la novela de Arguedas, observa que: “El ser andino se revela como un cuerpo sensorial constituido como un hálito de vida y, en su revés, como un estertor de muerte” (121).

Y, con todo, el lirismo del habla revela las mediaciones, del todo decisivas: la del quechua original (que impone, por ejemplo, “vuela volando”) y la de la oración católica (que apela a un diálogo que humanice la violencia). En esta novela uno de los substratos más persuasivos será el lenguaje epifánico, esa forma revelada del diálogo, cuya celebración del mundo, postulación dialógica, sentido redentor del sacrificio, comunidad oficiante y comunión ritual, me parece que dan forma interior a las muchas hablas de esta historia de vidas errantes en busca de una morada en el habla, de un lenguaje de afincamiento. Me ha parecido advertir que ese lenguaje epifánico es lo que en esta novela prevalece del encuentro entre el quechua y el discurso litúrgico.

En este mercado de la muerte, el espacio desasido se ha transformado en una necrópolis. El capítulo I corresponde al habla de Chaucato, el pescador que preside el centro desnaturalizado, el espacio del burdel y de la bahía degradada, esa doble “zorra” (órgano sexual femenino) violentada por este desfundador; el capítulo II, en cambio, se sitúa en el mercado de abastos (llamado Modelo), y su héroe es el “loco” Moncada (suerte de profeta mendicante). Si la palabra de Chaucato es denigratoria, la de Moncada es una plegaria rota. El lenguaje como don se enerva en boca del héroe de la predicación en el desierto. Moncada anuncia una verdad perdida: la ausencia de Dios en el lenguaje. Más perentoriamente, testimonia la pérdida de lo sagrado en la violencia deshumanizada del mercado. Anuncia: “Yo soy torero de Dios, soy mendigo de su cariño, no del cariño falso de las autoridades, de la humanidad...” (53). Se define desde una orfandad irrisoria, porque mendiga el lenguaje religador, ausente de un mundo desligado. Por eso, la cruz que carga no es la del sacrificio sino la del cementerio: Moncada es un predicador sin público, cuyo lenguaje dislocado recorre el puerto (mercantil) a nombre de un Dios ausente. “Yo soy lunar de Dios en la tierra, ante la humanidad”, dice. Pero su tarea mendicante es también una cruzada: “Y no es la moneda lo que me hace disvariar sino mi estrella” (53), advierte. En los márgenes del mercado Modelo, celebra una misa grotesca y desafiante. Su discurso no tiene consecuencias, carece de interlocutores; pero se levanta como una imprecación contra las autoridades de los discursos socializados y dominantes.

En esta sintaxis narrativa de espacios emblemáticos, la novela que ha pasado del burdel al mercado sigue, en los pasos del loco Moncada, hacia el cementerio. La escena dantesca de los pobres de una barriada trasladando las cruces de las tumbas de sus muertos, dramatiza la reorganización del espacio de la ciudad desde la perspectiva de la muerte. Esta escena fantasmática es conjurada por el rezo de tres mujeres: “Dios, agua, milagro, santa estrella matutina...” Esa oración suma motivos de la novela (la hierba que resiste en el abismo, el río Santa que retorna caudaloso), pero también funde algunos de sus lenguajes: el animismo quechua, el salmo católico, el castellano reciente. El imaginario de la migración se construye desde el habla como el trayecto de una subjetividad desarraigada. Son marcas lingüísticas del desplazamiento del sujeto que disputa las interpretaciones para articular su propia objetividad. Quien intentará representar las nuevas mediaciones es otro ejecutor del habla de la adaptación: el porquerizo Gregorio Bazalar, cuyo español teñido de quechua aparece como un discurso político emergente, situado en la necesidad de controlar el espacio adverso.

El “Segundo Diario” recuenta la dificultad de proseguir la novela que apenas empieza. No sin autoironía, y entre varios interlocutores, donde estamos incluidos los mismos lectores, Arguedas mide sus fuerzas de escritor ante la desmesura de su tema. Pero aquí, por un momento, no se trata del suicidio; la novela, a pesar de sus dificultades, se ha impuesto al autor. Nos dice que desde que empezó el primer “Diario” en Santiago ha estado “dos veces más en Chile y cinco veces en Chimbote”. Fecha este Diario en el Museo de Puruchuco, en las afueras de Lima, donde un amigo le ha prestado una oficina para escribir. En su propia casa, en Chaclacayo, también en las afueras de Lima, el tren implacable lo despierta todos los días a las 4.30 a.m. Refugiado, duda: “¿y si no puedo?” Pero la última frase del Diario anuncia que al mes siguiente ya está otra vez en Santiago, en casa de “la mamá Angelita”, y que empieza a escribir el capítulo III. Otra vez, esta vulnerabilidad del escritor se traduce en la zozobra de la escritura; pero esta vez nos parece entender que los muchos viajes entre espacios protectores no sólo declaran una fuga del malestar (y aceleran su desenlace, el suicidio) sino

la necesidad de un refugio donde retomar la escritura y prolongar la vida. Por lo demás, su relación con la conflictividad del tema se le torna, si no más clara, más íntima. “Creo no conocer bien las ciudades y estoy escribiendo sobre una”, dice. Pero luego: “Y no es que pretenda describir precisamente Chimbote. No, ustedes lo saben mejor que yo. Esa es la ciudad que menos entiendo y más me entusiasma. ¡Si ustedes la vieran! ¡Tengo miedo, no puedo comenzar este maldito capítulo III, de veras!” Ese “ustedes” nos alcanza a los lectores, renovado el peregrinaje de la lectura, cuya vida pende del hilo de la escritura. Si Dante pudo distinguirse como autor frente al Dante peregrino en el poema, Arguedas se encamina, en la escritura itinerante, hacia la fusión del autor y el personaje en el libro. Sólo que, para ser cierta, la ficción hace inevitable el desenlace trágico; y para ser más verdadero, el autor sólo tiene a la ficción. En los documentos que escenifican el suicidio se puede advertir que Arguedas encontró albergue entre los personajes de su novela. Se asumió como parte del peregrinaje peruano (que es una forma mayor de la migración); y lo hizo desde la conciencia trágica, y también paradójica, del suicida que se despide protestando su fe. El hombre y el personaje se funden en el libro, del otro lado del espejo, haciendo de la muerte una conciencia de lo vivo.⁶

Pero, si no es el puerto, ¿qué es en verdad lo que quiere describir? Porque habiendo leído los dos primeros capítulos, en efecto, sabemos que ésta no es una novela social o naturalista, pero tampoco vanguardista o mágico-realista. Antonio Cornejo Polar la llamó “abierta” porque está incompleta. Pero, de otro modo, sólo está incompleta en el proyecto del autor, que en su último Diario nos dirá con cierto detalle cuáles iban a ser los desenlaces. Tratándose de Arguedas y del carácter indeterminado de personajes y conflictos, esas líneas argumentales no tienen que haber sido las definitivas; pero nos permiten, al menos, entender que en su plan de trabajo esperaba a varios personajes un final truculento y a los zorros

⁶ Catalina Ocampo propone una lectura del “sacrificio” en la dimensión trágica de la novela de Arguedas.

tutelares una mayor deliberación. En cualquier caso, la novela está “completa” en tanto libro escrito y editado por el autor. El fascinante proceso textual que incluye la interpolación, la autorreflexividad, y el testamento epilógico potencian la ficción en el documento, la novela en el testimonio, y el relato en su gesto autobiográfico. Los pre-textos y post-textos se desdoblan novelescamente pero también sitúan a la ficción en un nuevo estatuto de certidumbre narrativa, donde la novela se transforma en objeto cultural ajeno al Archivo de la normatividad y del canon. El problema de su definición, por lo tanto, es más que genérico; tiene que ver, más bien, con la radical diferencia de su escritura y planteamiento narrativo. Allí es donde radica la verdadera y enorme dificultad para el autor y la puesta a prueba del lector.

En cuanto a la escritura, se trata del formato del diálogo y del predominio de la oralidad. Pero este es un diálogo no siempre razonado, no necesariamente obligado a los turnos del hablante y el oyente; sino un diálogo de distinto protocolo. Hecho a partir de sobrentendidos, está fragmentado entre retazos de un discurso oblicuo y sin centro. De manera que las palabras no buscan sólo representar el mundo que refieren, los hablantes no intentan sólo intercambiar información, y la oralidad no pretende sólo reproducir el instante enunciado. Hasta cuando los personajes se interrogan las respuestas son laterales o parciales, como en los diálogos de Chaucato (capítulo I) o en los de don Diego, el “zorro” convertido en evaluador de la industria, y don Ángel, el astuto gerente pesquero de Braschi (capítulo III). En buena cuenta, no sabremos necesariamente más del fenómeno pesquero o de la situación social o política de Chimbote a través de estos diálogos; conoceremos, en cambio, distintas e intrincadas interpretaciones de ese fenómeno y esa situación; versiones que refractan el mundo en el habla, como su inversión subjetiva, ambigua y sospechosa. Los capítulos III y IV, justamente, son los más dialogados, y donde el carácter conflictivo de la información será procesado entre hablantes hechos más que por la información misma por la escena comunicativa donde actúan sus propias vidas, como si ejercieran papeles no en la objetividad económica y social de una ciudad sino en el proceso comunica-

tivo de un mundo sin reglas de habla, sin protocolos de comunicación, sin identidades fieles o veraces en el lenguaje mismo. Este es un proceso comunicativo que ocurre poniendo a prueba sus funciones, desprovisto de la seguridad de sus poderes inmediatos, y que está profundamente subvertido por esta nueva humanidad del habla migratoria. Por ello, suele darse en un habla desgarrada, quebrada por dentro, exacerbada; una suerte de materia emotiva que disuelve sus referentes para expresarlos casi material y descarnadamente. Sólo en la “Segunda parte” de la novela las funciones comunicativas parecen haberse definido, identificando a los hablantes como híbridos del lenguaje migratorio que se está levantando como otra ciudad (¿humanizada?) dentro de Chimbote.

El capítulo III, además, avanza la crítica del “mercado”, incluye la puesta en duda de su capacidad dialógica. El “zorro” don Diego le explica a don Ángel, el gerente, que las comunicaciones tecnológicas, incluidas las computadoras, permiten un espacio que concilia “los disímiles”. Cree que en la bahía de Chimbote convergen el Hudson con el Marañón, el Támesis con el Apurímac, y hasta París y el Sena. Este espacio paródico es, en verdad, un mercado actualizado (un anticipo de la ideología del mercado globalizado que proclamará hasta sus últimas consecuencias el neoliberalismo en los años noventa), donde los agentes del poder modernizante perpetúan su explotación. Irónicamente, ese mercado comunicativo promueve un subsistema colonial, incapaz de verdadero diálogo. Contrastivamente, los mercados periféricos tienen “más moscas que comida”, más muerte que vida. Están rodeados de alcatraces hambrientos, verdaderos emblemas fúnebres.

Pero hasta don Ángel, brazo derecho de Braschi, el gran empresario de la pesca, reconoce que “en Chimbote está la bahía más grande que la propia conciencia de Dios, porque es el reflejo del rostro de nuestro señor Jesucristo”. Se refiere a la abundancia natural como un atributo divino, y tal vez al capitalismo salvaje que destruye esa misma abundancia con su expoliación. De los nuevos barrios de los inmigrantes, trazados con orden y comunalmente, dice que “ni la conciencia de Dios [los] habría imaginado”. Estas referencias de implicación religiosa se prolongan, enseguida, cuan-

do don Ángel refiere el conflicto de dos estatuas de San Pedro, el patrón de los pescadores; una, modesta pero genuina, que los pescadores asumen como suya; la otra, más vistosa, comprada por la empresa, pero que al haber sido visitada por las prostitutas que la empresa acarrea es percibida como “desbautizada”. El conflicto se insinúa: los pescadores demandan que su santo sea vuelto a bendecir por el Obispo. Enmarañado y oscilante, este capítulo desarrolla la idea política central de la novela: la industria de la harina, en manos de Braschi, está montada como un entramado conspirativo. Al modo de una mafia, actúa como un microestado corrupto, cuyas asociaciones, planes y operaciones están diseñados para explotar el mar, corromper la fuerza laboral, manipular a los inmigrantes, y sabotear el movimiento sindical. (Quizá para no repetir el esquema de interpretación bienpensante, la “teoría de la dependencia”, Arguedas no insiste en la racionalidad mecánica de estas explicaciones sino en su versión más bien moral). Sin embargo, este capitalismo salvaje es también una fuerza que ha generado sus propias contradicciones, algunas de las cuales no puede controlar, ya sea porque el movimiento social desencadenado es una expresión de las sumas desiguales del Perú, o porque las polarizaciones que se suceden reestructuran la significación con nuevos antagonismos y resoluciones. La novela, en fin, no se limita al reduccionismo socio-económico, no busca reiterar las evidencias; explora, más bien, esos márgenes de desencadenamiento, la textura de un lenguaje que reorganiza el sentido entre grandes negaciones y muy pocas promesas.

En esa dimensión del discurso es donde empieza a configurarse la polaridad central, entre el espacio infernal del mercado y el espacio de origen litúrgico. El capítulo IV desarrolla la versión agónica de esa configuración. El exminero Esteban de la Cruz, enfermo de muerte, y su compadre, el “loco” Moncada, que predica cargando su gran cruz, representan la parte más humilde y descarnada de la humanidad doliente. El narrador se demora en revelarnos esa palpación desnuda del paria, huérfano y caído. En su poema “Un hombre pasa con un pan al hombro” César Vallejo había pasado revista a los parias de la urbe en crisis: el mendigo que “recoge cáscaras, huesos”, el condenado que “tose, escupe sangre”. Sólo

que don Esteban y Moncada parecen configurar no sólo la condición del paria sino también, lo que es más intrigante, la penuria de una comunidad cristiana primitiva. Los anima la solidaria marginación de los herederos de un discurso cristiano roto; pero, así mismo, un propósito superior a sus pocas fuerzas.

La Biblia, fragmentos del libro de Isaías y al final una parte de una epístola de Pablo, alimenta a partir de este capítulo, con citas y alusiones, esta inquietante persuasión cristiana. En primer lugar, este plano de alusiones parece darle sentido sacrificial al padecimiento sin discurso de las víctimas de la modernización. En segundo lugar, la vehemencia enunciativa de Isaías, que resuena también tras algunos poemas de Vallejo, se aviene a esta lengua desasida y tremebunda de la novela. Pero, lo que es quizá más importante, este lenguaje bíblico posibilita una mediación entre la vida sin sentido y la muerte sin discurso. Ya que la representación social se agota en su propia explicación, en las evidencias; y ya que el mundo es percibido desde la subjetividad alterada por la violencia social, esta dimensión mítico-religiosa, esta persuasión cristiano-primitiva, posibilita articular la diáspora andina en la modernización como un sacrificio patente y un renacer latente.

“Con el Señor hablo bien, derecho”, anuncia don Esteban, declarando su independencia de la práctica religiosa pero afirmando su estirpe cristiana. En su ojo, dice, hay candela que ataja a la muerte. Como un personaje del Antiguo Testamento, sus atributos de profeta en el desierto le confieren (como su nombre anuncia) el papel del sacrificio anticipado. Dice que Moncada “es testigo de mi vida, yo también de so vida... Yo bravo ‘homilde’, él, soberbio. Así la Santa Biblia...” Isaías, y no David, es la opción del rebelde solitario. La novela nos dice que don Esteban “no había sido aún completamente convertido al evangelismo”, pero que “había asistido a muchas reuniones y escuchaba con interés y preocupación los comentarios de la Biblia” (143). Esto es, en la Biblia adquiere la identidad de su filiación comunitaria, que está hecha, más que en la lección evangélica, en la imprecación profética. Enfermo de muerte, el lector viene de la Biblia y a ella vuelve, peregrino del diálogo, que es transferido ahora al otro testigo, al autor.

Esta elocuencia empática con Isaías se sostiene, por lo demás, en la extraordinaria modulación del español indígena de este personaje conmovedor. Como ocurre con los otros migrantes, la lengua es la alegoría de la migración: cada uno ilustra el estado de su viaje migratorio en el estado de su lengua adoptiva. Todos son migrantes recientes, pero unos vienen de la sierra del norte, otros de la sierra de Huaraz, y hasta hay quienes vienen de Puno, del extremo sur andino. Unos revelan más que otros su pertenencia a la mentalidad mítica, como el patrón de pesca que habla del último Inca en Cajamarca como si fuera su contemporáneo. Otros, como Esteban de la Cruz, han pasado por el infierno de la minería, y arriban al purgatorio del puerto confirmando que estamos en un mundo al revés, y que la muerte se demora en la vida. Pero, al mismo tiempo, esa conciencia de desdicha agudiza su lenguaje, forjado entre el quechua y el español, entre la Biblia y el mercado, entre la vida y la muerte, como un testimonio del fin. Es formidable, por ejemplo, esta frase castellana de estructura quechua: “Hemos llegado case-río calamina Cocalón mina”. O sea: Así llegamos al caserío de calamina, donde está la mina de Cocalón. Pero la frase aglutinante quechua posee una resonancia épica: corresponde a las sagas del descenso al Hades.

También es notable la riqueza anímica de esta descripción epifánica:

Mariposa amarillo, siempre, pues, llegaba, cansado, al andén cementerio. Del árbol pobrecito, chico retama, sobía al cementerio, padeciendo. Hemos mirado paisanos, después, en los fonerol entierros, a las maripositas. Alzaban bastantes, mancha grande, del retamal. Viento fuerte arrastraba su alita en el cañón barranco, río pa'abajo arrastraba, en cañón seco barranco. Lo hacía llegar, en veces, al negro río del carbón; cayendo caían. En polvo, seguro, atoraban. (139)

Estas mariposas que promedian entre la vida y la muerte, podrían ser mensajeras, dice el minero, que lloran la muerte de los indios en la mina. Pero Moncada protesta: “¡no hay mensajero de

nada, compadre! La muerte en Perú patria es extranjero... La vida también es extranjero” (140). Así, la memoria elocuente de don Esteban alimenta la prédica de su furioso interlocutor del desierto.

Pero si la vida está tan extrañada como la muerte, si una y otra están desplazadas por un espacio infernal, quiere decir que las correspondencias entre el mercado y el cementerio convierten a la ciudad en una necrópolis. Este espacio revertido que multiplica la muerte supone al extranjero, esto es, al desierto, al nomadismo sin tregua. Lo extraño, lo “extranjero”, es en este sistema aquello que no está articulado, y que disuelve el sentido de lo local en su fuerza implacable. “Verdad verdadera, de justicia su fundamento Dios”, sentencia don Esteban. Une en un enunciado a la verdad, a la justicia y a Dios; o sea, al sentido articulador de un lenguaje tan natural como moral. No en vano, ha aprendido del profeta Isaías la “tiniebla-lumbre”, y ejerce el habla que se levanta “contra la muerte”, a la que ha jurado vencer. De la Biblia, le ha tocado otro capítulo, el de las imprecaciones.

En la segunda parte la novela ingresa a una nueva dimensión del diálogo, esta vez más resolutivo. Por fin accedemos a un plano más articulado del lenguaje, donde la actividad comunicativa busca hacer un recuento de experiencias, establecer un balance de saberes, y postular un porvenir de responsabilidades. Otra vez, los hablantes migratorios se definen por su modulación oral del español adquirido, ahora con una elaboración narrativa mayor, que permite el testimonio o el retrato. En verdad, posibilitan el curso de la saga migratoria de los dirigentes, ya que ahora se trata de los líderes comunitarios, aquellos que responden por su experiencia y su medio. Don Cecilio es uno de los narradores decisivos porque su relato modula la estrategia cultural del inmigrante, entre alianzas y negociaciones que amplían, justamente, su representatividad comunal, su madurez civil. Los otros interlocutores son el cura Cardozo y Maxwell, el joven norteamericano que se ha mestizado en el mundo indígena. El diálogo va convirtiéndose en un análisis de la calidad de compromiso de estos hablantes en los nuevos márgenes que han empezado a convertir en umbrales. Para algunos se trata incluso de definir sus opciones. Cardozo anuncia así su posición:

“—La revolución —se oyó la voz firme de Cardozo— no será obra sino de estos dos ejemplos, uno divino, el otro humano, que nació de ese divino: Jesús y el ‘Che’ ” (235).

Esta figura de rebeldía y sacrificio parece aludir a la teología de la liberación, que por entonces Arguedas ha empezado a apreciar a partir de su diálogo con el padre Gustavo Gutiérrez. Resuena, además, al sincretismo cristiano y marxista (o trotskista) de Vallejo, cuando anunciaba que el lema del escritor revolucionario era “Mi reino es de este mundo pero también del otro”. Por eso, Cardoso cierra el capítulo con la epístola de Pablo: “Si yo hablo en lenguas de hombres y de ángeles, pero no tengo amor, no soy más que un tambor que resuena o un platillo que hace ruido...” Y reflexiona: “Yo he visto aquí, en Chimbote, visiones entre apocalípticas y ternuras. ¡Señor! Cada noche, cada día veo revelaciones que me enardecen y conturban” (241).

A su modo, este cura católico avanza en su propio lenguaje, desde sus fuentes de fe, hacia la lengua híbrida del diálogo, donde los inmigrantes son, finalmente, agentes del lenguaje del reconocimiento mutuo.

Al cerrar el libro, Arguedas se sitúa frente al suicidio inminente como parte de un diálogo de sacrificio y renacimiento. Se pierde con él un tiempo del Perú agonista, pero se gana otro, un tiempo del diálogo restituido. Al final, Chimbote se ha convertido en una disputa por el sentido (humano, espiritual) del país, del cuerpo simbólico de una nación posible. Por un lado se levantan los mercados de la muerte, por otro los discursos de linaje litúrgico y mágico, que confrontan a la modernización desnaturalizadora con su fuerza regenerativa y su utopía comunitaria. Por eso, no se trata meramente de una “utopía arcaica” como ha dicho, para descalificarla, Mario Vargas Llosa. Se trata, más bien, del más serio intento de la cultura peruana por sumar una versión de alteridad humanizada. Esto es, de una utopía del discurso de las sumas de plenitud, donde la muerte ya no sea la contradicción de la vida, sino parte imbricada de su potencialidad creativa. Es, por eso, no una utopía formal y normativa sino una en construcción, como el diálogo mismo, abierta e indeterminada. Una utopía, así, capaz de recuperar para lo humano

el espacio revertido, el desierto o el infierno de los hombres reducidos por el desvalor de la compra-venta. Estamos ante un lenguaje de profunda intimidad religiosa, cuya reminiscencia litúrgica recorre el espacio infernal convirtiendo a la palabra en un don reparador. Contra la muerte del lector, se le hace insuficiente la vida al autor.

Por eso, los nuevos inmigrantes y mediadores, los religiosos que asumen el valor del otro, la creciente creatividad cultural que disputa la debacle social, podrían también adelantar el principio de un dialogismo solidario. Esa ciudad del habla es la utopía más radical, no por improbable menos actual.

Bibliografía

- Archibald, Priscilla. "Andean Anthropology in the Era of Development Theory: The Work of José María Arguedas". en Sandoval, Ciro A. y Sandra Boschetto-Sandoval, eds. *José María Arguedas*, 3-34.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell. Colección Archivos, 14. Madrid: ALLCA, 1990.
- Arguedas, Sybila Arredondo de. "El zorro de arriba y el zorro de abajo en la correspondencia de Arguedas". en J. M. Arguedas, *El zorro*. 275-95.
- Castro-Klarén, Sara. " 'Like a pig when he's thinkin': Arguedas on Affect and on Becoming an Animal". José María Arguedas. *The Fox from Up Above and the Fox from Down Below*. Ed. Julio Ortega. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990. 307-23.
- Columbus, Claudette Kemper. "Grounds for Decolonization: Arguedas's *Foxes*". *Genealogy and Literature*. Ed. Lee Quinby. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- Cánovas, Rodrigo. *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana, La alegoría del burdel*. Santiago de Chile: LOM, 2003.
- Cornejo Polar, Antonio. "Un ensayo sobre los 'Zorros' de Arguedas". En José María Arguedas, *El zorro*. 297-306.

- _____. "Condición migrante y representatividad social: El caso de Arguedas". En Maruja Martínez y Nelson Manrique, eds. *Amor y fuego*. 3-14.
- Escobar, Alberto. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- Lambright, Anne. "Losing Ground: Some Notes on the Feminine in *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". *Hispanofilia* 122 (1998): 71-84
- Lienhard, Martín. *Cultura andina y forma novelesca: Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1990.
- Martínez, Maruja y Nelson Manrique, eds. *Amor y fuego: José María Arguedas, 25 años después*. Lima: DESCO, CEPES, SUR, 1995.
- Murra, John y Mercedes López-Baralt, eds. *Las cartas de Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- Ocampo, Catalina. "El imaginario trágico de José María Arguedas". *Territorios ilimitados: El imaginario y sus metáforas*. Ed. Ana María Morales. México: Universidad Autónoma de Morelos y Universidad Autónoma Metropolitana, 2003. 113-23.
- Ortega, Julio, ed. *Revista Iberoamericana*. Número dedicado a José María Arguedas. 49.122 (1983).
- _____. *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Pinilla, Carmen María. "Arguedas y el conocimiento comprensivo". Martínez, Maruja y N. Manrique, eds. *Amor y fuego*. 209-32.
- Rouillón, José Luis. "La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas". Arguedas, *El zorro*. 341-59.
- Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad de San Marcos y SUR, 1996.
- Sandoval, Ciro A. y Sandra N. Boschetto-Sandoval, eds. *José María Arguedas: Reconsiderations for Latin American Cultural Studies*. Latin American Studies Series, 29. Athens: Ohio University Center for International Studies, 1998.
- Trigo, Pedro. *Arguedas: mito, historia y religión*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1982.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.