

“El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas: el discurso de la muerte

María Gladys Marquisio¹

Andreína Martínez Chenlo²

“La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo”

(El zorro de abajo, Cap. I, Primera Parte de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*)

José María Arguedas

Una obra límite dentro de la literatura americana es “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, de José María Arguedas, su última novela publicada póstumamente (1971) donde *“un hombre relata la agonía que precede a su suicidio, que coincide y a veces se intercambia con la agonía de todo un pueblo, hasta el momento en que la palabra desaparece (¿inútil?) y sólo queda la impenetrable realidad de una atroz muerte”* (Cornejo Polar, 1973).

La lectura de ésta, su última novela, deja perplejos a los lectores: la experiencia es la de haber estado ante una instancia límite, asfixiante, desintegradora, zozobrante. El lector siente la inminencia de la revelación, un disparo, a través de una urdimbre de palabras y de hechos también desintegrados, puestos a prueba, desmenuzados. Es la caída del hombre y de todo un pueblo que, debido a un proceso destructor (personal y social), retrocede a un estado de desintegración. Aunque en el final haya una sensación de posible comienzo: *“Despidan en mí a un tiempo del Perú, cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias”* (Arguedas, 1971: 287). Esa desintegración (vital y lingüística) engendrará un disparo (real y metafórico).

Arguedas nació en 1911 en la sierra del Perú (Andahuaylas), su orfandad (su madre murió cuando tenía cerca de 3 años) permitió que fuera criado por los sirvientes indígenas: *“Voy a hacerles una curiosa confesión: yo soy hechura de mi madrastra. (...) (Ella) tenía el tradicional menosprecio e ignorancia de lo que era un indio y como a mí me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos (...) Los indios vieron en mí como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos.”* (Arguedas, 1965). Este hecho lo transporta a una doble marginalidad: se aparta de su extracción social (blanco dominante) y no consigue ingresar cabalmente al mundo indígena, queda así vencido para siempre.

¹ Profesora de Idioma Español, egresada del IPA, Cerro Largo 1850/3, gladysmarquisio@adinet.com

² Profesora de Literatura, egresada del IPA, Lanus 6027, tel. 3201221, andretxenlo@adinet.com

Su suicidio fue elaborado minuciosamente en avisos previos, diarios, cartas y finalmente se produjo el 28 de noviembre de 1969, aunque su agonía se extendió hasta el 2 de diciembre, casi un año después de haber iniciado la novela, donde anticipaba desgarradoramente en sus primeras páginas: *“En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme. En mayo de 1944, hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir (...) En tantos años he leído sólo unos cuantos libros. Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque, nuevamente, me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien. Y no deseo, como en abril del 66, convertirme en un enfermo inepto, en un testigo lamentable de los acontecimientos”* (Arguedas, 1971: 11) . Puso fin a su vida de un disparo en la sien, en el claustro de la Universidad de San Marcos de Lima, de la que era catedrático de Antropología.

El libro consta de tres diarios y de un “¿último diario?” en el cual el autor hace el balance final y decide su muerte. La relación entre diarios y novela es más interna que ficcional: el autor escribe los diarios cuando la depresión o la angustia profunda que padece le impiden continuar la novela. El primer diario comienza con la decisión de matarse. Ya en el segundo diario el autor ha aplazado el suicidio porque tiene una novela entre las manos. En el tercer diario declara que la asfixia detiene a la ficción. En el ¿último diario? da por concluido el proceso.

Los zorros del título son personajes míticos de leyendas indígenas (de arriba, huanan, sierra y de abajo, urin, de la costa). Arguedas los ingresa a la narración de dos formas: por *“La interpolación de diálogos explícitos entre los dos y la transformación de ciertos personajes que, sin dejar de ser personajes en el sentido tradicional del término, asumen la condición de zorros en determinadas escenas. Los zorros poseen a estos personajes, los transforman, variando a veces hasta sus cuerpos, en una suerte de espiral intensificatoria que culmina en cantos y danzas y que suscita, además, la modificación mágica del paisaje circundante”* (Cornejo Polar, 1973). El nivel mítico es también materia de reflexión en los diarios. Allí se menciona reiteradamente a los zorros y con frecuencia se los enlaza a la meditación central, esto es, a la posibilidad o imposibilidad de continuar la escritura: *“¿a qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela? (segundo diario); “Estos zorros se han puesto fuera de mi alcance; corren mucho o están muy lejos. Quizá apunté a un blanco demasiado largo o, de repente, alcanzo a los zorros y no los suelto más”* (tercer diario) *“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.”* (¿último diario?).

Si aceptamos que *“la ficción está rodeada por las fronteras de lo sagrado, de la realidad y de la representación”* (Garrido Domínguez, 1997) , descubrimos en “El zorro de arriba y en el

zorro de abajo” tres abismos: un abismo mítico (los zorros); un abismo ficcional (el relato) y un abismo personal (el desgarramiento y finalmente el suicidio del propio Arguedas). Se forma así una estructura prismática con tres niveles distintos: uno, novelesco, presenta la caótica realidad Chimbote, una ciudad-puerto que en pocos años crece bajo el imperio de la industria de la harina de pescado; otro autobiográfico, expresa y critica el proceso de creación de la novela y lo remite de inmediato con implacable lucidez al conflicto existencial que desembocará en el suicidio; un tercero, actualiza un discurso mítico que ilumina una obsesión arguediana (la compleja heterogeneidad del Perú).

Se trata de una obra singular, aunque la aparición de voces vinculadas a la muerte tiene una larga tradición en la literatura americana. Solo algunos ejemplos: *Memorias de Bras Cubas* (Machado de Asís), *La amortajada* (de la chilena María Luisa Bombal), *Pedro Páramo* (de Juan Rulfo), e inclusive *La desembocadura* de Enrique Amorim. En todos estos casos, las voces son de los muertos. Aquí sin embargo encontramos un tono asfixiante y desgarrador que proviene del encontrarse en una zona fronteriza entre autobiografía-ficción- literatura confesional. Los diarios son un discurso contra la muerte, paradójicamente cristalizados por la obsesión del suicidio: “*Veo ahora que los diarios fueron impulsados por la progresión de la muerte*” escribe a Gonzalo Losada, su editor, carta que forma parte del epílogo de la novela; “*Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad*” (Primer diario). La novela se inicia con la confesión de un intento de suicidio (“*En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme*”) y termina hablando de un balazo que se dará y acertará (“*Habrán de dispensarme lo que hay de petitorio y pavonearse en este último diario, si el balazo se da y acierta. Estoy seguro que es ya la única chispa que puedo encender. Y, por fuerza, tendré que esperar no sé cuantos días para hacerlo*” (¿último diario?).

La novela fue haciéndose en una pelea con la muerte (*Me siento a la muerte*, primer diario, 13 de mayo 1968- “*Veo ahora que los Diarios fueron impulsados por la progresión de la muerte. (...) Ha sido escrito a sobresaltos en una verdadera lucha –a medias triunfal- contra la muerte. Yo no voy a sobrevivir al libro. Como estoy seguro que mis facultades y armas de creador, profesor, estudioso e incitador, se han debilitado hasta quedar casi nulas y sólo me quedan las que me relegarían a la condición de espectador pasivo e impotente de la formidable lucha que la humanidad está librando en el Perú y en todas partes, no me será posible tolerar ese destino. O actor, como he sido desde que ingresé a la escuela secundaria, hace cuarentitrés años, o nada.*” (carta a Losada) “*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 pude*

matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia” (primer diario).

Al haber intentado una lucha alucinada la dotó de un impulso pasional y desolado. “*Es el intento agónico de un impulso por jugar una última partida*” (Ortega, 1992). Sostiene Arguedas en su carta a Losada que no puede aventurar un juicio definitivo: “*tengo dudas y entusiasmo*”.

Este texto maldito profetiza en forma vanguardista e inesperada, por venir de quien viene, la irrupción de textos fronterizos en el universo literario americano. Obra conclusiva aunque inconclusa, casi una antinovela anticipadora de la destrucción de los géneros: demuele formas, borra las fronteras de los géneros, da al lenguaje su valor real. Aparece lo blasfemo así como lo irreverente insultante y hasta lo obsceno: alegato contra la falsificación del arte y un intento por hacer de éste una razón de vivir, sobrevivir y resolver el absurdo de la condición humana aceptándola hasta las heces. Este anti es una revolución contra un tipo de sociedad que habla en mentiras, que simula una ética. Así la acción será caótica y la obra literaria llevará dentro de sí una bomba de tiempo (autonegación). Antinovela, no simple texto psicopatológico, aunque el autor haya escrito “*escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad.*”

Rebelión contra el lenguaje masticado y rumiado (pero no desmenuzado) que termina por desvirtuar la expresión literaria pero al mismo tiempo da una imagen auténtica de la realidad, de Chimbote que es la gran zorra del mar: “*Esa es la gran zorra ahora, mar de Chimbote, era un espejo, ahora es la puta más generosa “zorra” que huele a podrido. Allí podían caber cómodamente, juntas, las escuadras del Japón y de los gringos, antes de la guerra. Los alcatraces volaban como señores dueños (...) Antes espejo, ahora sexo millonario de la gran puta, cabroneada por cabrones extranjereados, mafiosos*”, dice Zavala señalando la bahía, uno de los personajes “*meditador, lector y pescador, sindicalista enérgico*”.

Chimbote es justamente el constructo fictivo, eje de la novela. Explotado y degradado, grotesco y esperpéntico. Por Chimbote circula, “una fauna multicolor y tremendista, que roza la locura o la vive”: “*Cuatro hombres indo-hablantes que por la diferencia de sus orígenes y destinos se expresan y llegan a ser en la ciudad puerto industrial (ese retorcido pulpo fosforescente) distintos castellanos aunque de procreación semejante; y se encaminan, claro, a puntos o estrellas unos más definidos que otros. (...) Y están también dos ciudadanos criollos, porteños, muy contrapuestos: “libre” el uno, Moncada; amancornado el otro, Chaucato. Así es... Y hay unos cuantos más, a medio hacer; aparte de los Zorros, sus andanzas y palabras.*” El Chimbote real producto del auge del capitalismo salvaje, era para Arguedas un enigma (“no entiendo a fondo lo

que está pasando en Chimbote” y precisamente porque no lo entendía sintió la necesidad de inventarlo, además Arguedas llegó a sostener: “*ésa es la ciudad que menos entiendo y que más me entusiasma*”. Quizás lo entusiasmo la lucha por encontrar una respuesta a tanto sufrimiento colectivo: “*no soporto vivir sin pelear, sin hacer algo para dar a los otros lo que uno aprendió a hacer y hacer algo para debilitar a los perversos egoístas que han convertido a millones de cristianos en condicionados bueyes de trabajo*”.

En esa ciudad han perdido su identidad, su habla, su pasado: “*aquí está reunido la gente desabandonada del Dios y mismo de la tierra, porque ya nadie es de ninguna parte-pueblo en barriadas de Chimbote*” (le dice el albañil Cecilio Ramírez al cura yanqui Cardozo). Una ciudad paradigma de la depredación de las economías americanas por la acción de las multinacionales, llevada a cabo en el caso de Perú gracias a la convivencia aprista-oligárquica y a los proyectos desarrollistas y populistas: “*Este lodazal aguada es ahora un falso ano de la Corporación*”. (Loco Moncada, 166); “*Como la gran zorra de Chimbote cuando ordenan de New York a Lima y de Lima a Chimbote. ¡Las huevas, cabrona! ¡Finish! (Zavala)*. Es constante así, el paralelismo prostitución-ciudad (Chimbote); explotación de anchoveta- explotación de los indígenas.

El diario, elemento no fictivo, en que expone la crisis que lo lleva al suicidio y el proceso de composición de la novela, sobreexpone el referente y se despliega con una libertad imaginativa que permite el paso del estrato mítico a la novela (metáfora narrativa del mundo contemporáneo) y de ellos dos a fragmentos explícitamente autobiográficos.

En principio, se pueden considerar los diarios como un caso de literatura confesional formando parte de la novela, no fueron agregados *ad hoc* por cuestiones ajenas al acto creativo, sino que fueron escritos por Arguedas más que como ejercicio terapéutico con la intención manifiesta de ser publicados, así lo registra el propio autor: “*Creo que de puro enfermo del ánimo estoy hablando con audacia. Y no porque suponga que estas hojas se publicarán sólo después que me haya ahorcado o me haya destapado el cráneo de un tiro, cosas que, sinceramente creo aún que tendré que hacer (...) Porque si no escribo y publico, me pego un tiro*” (primer diario)

Existe en ellos, además, un exhibicionismo lingüístico y una audacia creativa (las mejores descripciones de la novela se encuentran allí) que pueden entenderse como verdaderos ejercicios estilísticos más que como escritura automática y confesional. Aunque, como sostiene Eduardo Pavlovsky, citando a Mannoni, “*la psicosis no tiene tanta necesidad de ser curada como de ser recibida. Lo que el paciente busca es un testigo y un soporte de esa palabra ajena que se le impone*” (Pavlovsky, 1991). En ese sentido puede entenderse su exhibicionismo: como una herramienta para combatir su enfermedad. No hay duda de la verdad de sus afirmaciones (su

desgarro interior, su neurosis, su angustia, sus temores y sus recelos) pero, y aquí se produce la puesta en jaque realidad-ficción, a su vez los diarios son traspasados por las voces de los zorros: en el diario 17 de mayo, luego de relatar su encuentro con Fidela (una chichera con la que de adolescente ha tenido un encuentro sexual) aparecen los zorros dialogando y realizando un comentario de lo acontecido: “*EL ZORRO DE ARRIBA: La Fidela preñada; sangre; se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno. EL ZORRO DE ABAJO: un sexo desconocido confunde a éstos. Las prostitutas carajean, putean con derecho(...)...Así es seguimos viendo y conociendo*” ¿Qué es lo que ven los zorros? ¿Al propio autor que escribe una novela en la que aparecen como personajes? (“*el individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro*”, como invocan los zorros). Luego en el primer capítulo aparecerán “viendo y conociendo” lo que sucede en el prostíbulo de Chimbote: “*¿Entiendes bien lo que digo y cuento?*”, inquiriere el zorro de abajo, que es ahora el que inicia el diálogo y el de arriba le responde: “*Confundes un poco las cosas*”.

El autor está planteando, ¿sin querer?, la espinosa cuestión de las relaciones entre la ficción y realidad, y en definitiva el problema de la verdad y la referencia literaria.

Todo esto fomenta la aparición de un texto híbrido (en lucha desde la modernidad y la postmodernidad) que por su carácter metaliterario, es una verdadera mostración catártica del autor al mismo tiempo que arriesgado experimento lingüístico, por la destrucción de las fronteras que operan en él. Es un texto único, irrepetible y maldito.

Pero la desintegración va más allá: es también una desintegración vital del propio autor. El tiro existió. No es sólo una metáfora. Un disparo que transforma el esquema referencial y el horizonte de expectativas del lector, y que aporta una clave en la que debe ser leída la obra: no como documento autobiográfico o quizás etnográfico, sino como acusación radical del valor del compromiso de la escritura a nivel individual y colectivo. Es, ahora sí metafóricamente, un disparo a la literatura americana, un discurso radical y jugado mortalmente, no es una pirueta lingüística. Un texto “marginal y bárbaro” que merece el desafío del análisis, comprometido desde una perspectiva americana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGUEDAS, J.M. (1971) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.

ARGUEDAS, J.M (1965) Primer encuentro de escritores peruanos. Lima: Casa de la cultura del Perú.

CORNEJO POLAR, A. (1973) *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.

GARRIDO DOMÍNGUEZ (1997) comp.. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.

ORTEGA, J. (1992) El discurso del suicida. En: *Suplemento Anthropos*. N° 31, marzo

PAVLOVSKY. E. (1991) *Adolescencia y mito*. Buenos Aires: Ayllu.

17.330 caracteres

RESUMEN

Este trabajo promueve una lectura crítica de una obra límite dentro de la literatura americana: “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, de José María Arguedas, su última novela publicada póstumamente (1971) donde un hombre relata la agonía que precede a su suicidio. Con este texto maldito, Arguedas se inscribe en una tradición que rompe con las reglas del indigenismo canónico y subvierte moldes lingüísticos prestigiados por la cultura criolla, a partir de códigos y materiales de la cultura quechua y andina y también de las nuevas culturas urbanas marginales. Muestra la caída del hombre y de todo un pueblo que debido a un proceso destructor (personal y social), retrocede a un estado de desintegración.

Fuente: [Asociación Psicoanalítica del Uruguay](#)