

Luis Millones

**PARA LEER A ARGUEDAS:  
A PROPOSITO DEL LIBRO  
CULTURA POPULAR Y FORMA NOVELESCA  
DE MARTIN LIENHARD**

La interpretación multifacética y sugerente del crítico e historiador literario Martin Lienhard, incita a una nueva lectura etnográfica, sociohistórica e (inter-)textual de la última novela del escritor-poeta y antropólogo peruano José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. A la par de un juicio crítico constructivo del libro *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes ...* de Lienhard se intenta una aproximación a diferentes aspectos de los simbolismos tradicionales andinos, de diversas esferas de realidad peruana y de la obra mencionada de Arguedas, además de trazar una imagen viva de su personalidad.

En 1966 visité a Arguedas en el Hospital del Seguro Social. Luego de dejar en la puerta a Sybila y Gabriela H. conseguí perderme en los pasillos hasta que llegué finalmente a la habitación que le estaba asignada, y no encontré a nadie. Pensando que fuera otro de mis equívocos de esa mañana salí a buscarlo en los cuartos vecinos, y no bien caminé unos pasos cuando súbitamente apareció corriendo en pijamas (muy holgados por la pérdida de peso) y gritando mi nombre. Fue entonces cuando vi por primera vez *El zorro ...*, estaba siendo escrito a máquina sobre la mesa de noche, y José María (cuyos ojos brillaban en un cuerpo pequeño, como encogido) me contó que lo hacía por consejo de su médico “un psiquiatra piurano, grandote, colorado y bueno” que lo alentaba a escribir “tres páginas diarias por lo menos”.



Años más tarde leí el libro con perplejidad y asombro porque reconocía en cada detalle situaciones y personajes que me eran familiares de una forma u otra, pero propuestos en una trama narrativa que me resultaba difícil de entender. Me negué entonces a aceptar el generalizado juicio negativo de los colegas literatos y de ciencias sociales, y dejé pendiente su re-lectura para cuando estuviese yo preparado para hacerla. No era la primera vez que Arguedas me desconcertaba con lo que parecían ser mensajes cifrados. La víspera de su intento de suicidio en el Museo Nacional de Historia llegó a mi casa acompañando a Sybila y sin entrar, parado en el umbral me dijo “Mañana es el fin del mundo”. ¡Cómo podía haber interpretado esa frase que mi ignorancia la hacía intrascendente y casi presuntuosa! De la misma forma, *El zorro ...* me confundió y aguardé la ocasión de volver a conversar con sus páginas.

La lectura de *Cultura popular ...* ha propiciado este reencuentro.<sup>1</sup> Lo primero que llamó mi interés fue el subtítulo *zorros y danzantes ...*; como ya se ha dicho en varias oportunidades (Paoli 1985: 189 y ss.), la música y el baile constituyen uno de los ejes de la prosa arguediana, pero Lienhard va un paso más allá al integrar ambos en un contexto dramático, en los que la mímica y el retablo del titiritero unen sus fuerzas para resumir su calidad expresiva a través de un relato vigoroso. Ese parece ser el sentido del concepto “danza” con que el autor trata de englobar el libro que comentamos. Pensado así, se asemeja mucho más al concepto quechua *takiy* (*taquic* o *taquicoc* = bailador o danzador; *taquinigui* = bailar o danzar; *taquicamayoc* = cantor, en Santo Tomás (1951: 362). Véase también González Holguín (1952: 338), donde contradictoriamente se afirma que el término se emplea para cantar y bailar al mismo tiempo) que a la traducción convencional: *tusuy*, que también es de uso contemporáneo.

La otra referencia del subtítulo es igualmente rica: los zorros. Y aquí hay que volver a decirlo, el autor trasciende las obvias relaciones con el texto de Avila y establece su continuidad hasta los danzantes de tijera contemporáneos. Hay, pues, en este concepto, calidades totalizantes similares a las de *takiy* que devienen no sólo del documento del siglo XVII sino de la larga historia del relato oral andino, donde el tío, Antuco o Antonio, es un personaje infaltable. Su condición de “brujo” (que hace que en muchas regiones de la Sierra no se le mencione por su nombre: *atoq*) le confiere calidades shamánicas y, por tanto, la capacidad de poseer o ser poseído, lo que equivale a hablar desde “dentro” de otros personajes; esta será una de las claves interpretativas del libro. Por otra parte, los zorros suman en su doble conocimiento la representación globalizante del paisaje y de las gentes de arriba y de abajo, recreando la propuesta del relato de Avila en un sentido más emocional que racionalizante o informativo. Con esto creo entender que la versión de los zorros de Arguedas,

parecidos uno a otro como “una alpaca jóven a otra alpaca jóven” (Arguedas 1983: 226) actúan más bien como conocedores e incentivadores de las emociones, antes que como sabios en el sentido tradicional de la palabra.

En el primer capítulo de su libro, Lienhard hace el necesario rescate de los *Diarios* como material literario y como parte de la novela, esta interpretación se hacía necesaria por las circunstancias trágicas en que fueron escritas y la condición de apoyo terapéutico que yo mismo puede observar. Naturalmente un solo texto puede tener estas u otras mil valencias diferentes y de apariencia contradictoria, pero en este caso me resulta convincente lo que dice el autor: “Un documento de interés puramente psiquiátrico no entraría, por definición, en ninguna relación recíproca, por sus pocas probabilidades de resultar inteligible para un público no especializado (tampoco se difunden las radiografías personales). Las normas que rigen los *Diarios* son normas de la escritura literaria que Arguedas maneja conscientemente cuando habla de “trozos seleccionados” y excluye ciertos textos por no ser diarios” (Lienhard 1981: 28).

El iniciar el libro con el análisis de los *Diarios* da pie a Lienhard para hacer unas primeras observaciones acerca del autor y su intervención a lo largo de las páginas de la novela. Sobre este asunto volverá una y otra vez, téngase en cuenta que el libro, por encima de su organización formal, intenta un acercamiento que siga cuidadosamente el tratamiento que el mismo Arguedas da a su obra. Esto significa un esfuerzo especial, ya que José María vuelve recurrentemente sobre los mismos temas, como juegos de imágenes que al sumarse iluminan un todo que sólo al final puede ser conocido. Con la enorme dificultad de que al ser ésta una novela inconclusa, el final convencional y esclarecedor no existe. Al contrario, en su último diario, Arguedas nos somete al reto de una serie de eventos no narrados: discurso y último sermón de Moncada, el comentario y danza de los zorros, la muerte de Tinoco con el pene tieso, el suicidio de Orfa, la degollación de Maxwell, etc., etc. Consciente de esta complejidad, Lienhard recurre con acierto a la analogía cinematográfica para hacernos visualizar el carácter de la narrativa en estudio. Posteriormente se apoyará en esta condición inconclusa de la obra para ligar a la novela y al autor de manera más sugerente y menos convencional.

Lugar importante de este primer capítulo es el aparte dedicado a los símbolos mágico-poéticos. Pienso que es un acierto que el autor recurra al concepto de *waka* (que podría traducirse aproximadamente como hierofanía o manifestación de lo sagrado) para explicitar los seres-objeto de Arguedas y su relación con ellos. Creo que dicho acierto se multiplica porque la denominación precolombina y la propuesta del autor peruano son mucho más precisas que el animismo difuso con que en un principio se calificó a la religiosidad popular. Las crónicas y el propio Arguedas se

refieren a objetos específicos, pero con características comunes identificables, a los que una larga historia de relación con el pueblo andino ha desarrollado un nivel de asociaciones conocidas y formalizadas. Es así como se convierten en núcleos de referencia explicativos con respecto a la comprensión del hombre y del mundo. Por supuesto que no se trata de un descubrimiento incaico, siglos atrás las pinturas y dibujos mochicas muestran humanizados a determinados animales y objetos (cangrejos, pallares etc.) que corresponderían a lo que podríamos llamar *wakas* costeñas, y que son mucho más antiguas. De igual manera, es lógico suponer que el pueblo mochica había seleccionado a tales animales y objetos luego de un lento proceso de decantación y de acuerdo a una lógica que todavía nos es desconocida.

No sé si los seres-objeto escogidos por Lienhard son todos los que podría ofrecernos el relato de Arguedas, ni tampoco creo que la presencia de su denominación quechua en algunos de ellos sea un factor importante como para entenderlos como “signos” del universo andino. Por lo demás, respeto la elección del crítico literario al detenerse en los elementos que le son de mejor acceso para analizar la obra en cuestión. Hay, sin embargo, un cierto etnocentrismo serrano, que tomado de Arguedas, me parece que pesa en los juicios de Lienhard. Tal cosa podría haber influido en el descarte de seres-objeto tan importantes como los mencionados: los pelícanos (cochos o viejos, ancianos en jerga popular) y los lobos de mar, por ejemplo. La omnipresencia del primero y su degradación a la categoría de gallinazos y mendigos terrestres es uno de los motivos más importantes del relato. Recuérdese que en determinado momento un alcatraz viejo encarna la figura del Inca (Arguedas 1983: 184) y hasta el loco Moncada construye un fusil de madera (op. cit.: 113) para espantar a los rapaces que torturaban a dichas aves. Por su parte, al referirnos a los lobos de mar estamos aludiendo a un ser con una poderosa carga ideológica (después de fallecidos los yungas eran transportados al más allá montados en sus lomos), cuya muerte a palos por Chaucato no hace sino reproducir los frisos de la cerámica norteña. Habían sido cazados en la misma forma desde hace casi mil años para extraer de sus cuerpos “la piedra del lobo de mar”, que todavía se usa en la “mesa” de los curanderos.

La *cosmogonía chimbotana* (Capítulo II) organiza sus materiales en torno al discurso de Chaucato y de lo que Lienhard llama “el subuniverso de Moncada”. A través de sus textos, el autor estructura el análisis de la oralidad costeña y el proceso de su recreación, por Arguedas, en el relato escrito.

Me interesaron varios aspectos de este capítulo. Siguiendo el orden del libro quisiera empezar por la violencia del lenguaje de Chaucato que se expresa en el empleo de “lisuras” y de referencias sexuales. Páginas atrás

(págs. 66 y 67), el autor recoge el juicio de Arguedas sobre el primer libro de Oswaldo Reynoso, quien justamente utilizó ese recurso allí y en sus dos publicaciones posteriores. Es interesante observar que los cuentos del autor arequipeño causaron una desfavorable reacción en la crítica de aquella época, que volvió a encenderse con la publicación de *En octubre no hay milagros*. Hay que recordar, sin embargo, que el universo social al que aludía Reynoso estaba asentado en los barrios populares, más bien tugurizados de la Lima urbana, donde el quechua está fuertemente reprimido u olvidado, dado que pertenece más bien a migraciones anteriores a los años sesenta. De acuerdo con esto, su lenguaje, agresivo de sexo y groserías es más bien testimonial, y antes que innovar el desarrollo narrativo nacional, puede decirse que retoma caminos abiertos por Martín Adán, entre otros. Frente a esto Arguedas le reclama un compromiso bastante complejo, que se “andinice” a partir de un “sumergirse en nuestras barriadas”. Que tanto conmovió a Reynoso este mensaje, es difícil de decir, sin embargo, el entonces joven escritor se incorporó a la Universidad de Huamanga (Ayacucho) donde hizo una excelente labor docente.

Como anota muy bien Lienhard, a diferencia de los escritos de Reynoso, “el habla de Chaucato ... no constituye ninguna reproducción mimética de un habla concreta, sino más bien la construcción artificial de un lenguaje de la violencia” ... “Una reproducción gráfica “fiel” del habla de un pescador acarrearía una multiplicación de las dificultades de lectura y echaría a perder la eficacia del traslado de la violencia verbal oral al plano escrito” (pág. 73).

Pero el autor avanza un poco más, descubre en el texto de Arguedas la exigencia de una puesta en escena imaginaria a la que considera “única capaz de reconstruir lo oral a partir de la escritura mediante la imaginación” (pág. 74). Esta puesta en escena facilita la ruptura de la trama narrativa tradicional al descartar personajes centrales en función a un protagonismo colectivo, expuesto, como ya dijimos, en forma de imágenes que enfocan desde distintos ángulos, espaciales y temporales, una misma secuencia. Con ello la linealidad de los acontecimientos desaparece, haciendo que la coherencia del relato descansa en las categorías míticas del mundo andino (arriba/abajo, Sierra/Costa, etc.) y en la capacidad de Arguedas de proponerlas al lector, a partir del espejo deformatorio de la experiencia chimbotana.

La condición teatral de la narrativa arguediana tiene su expresión más cabal en los textos dedicados al loco Moncada. Conuerdo con Lienhard en que este personaje no sólo es un actor sino que transforma en espectáculo cada una de sus presentaciones. Su locura sería entonces la misma que ilumina a los shamanes en trance de éxtasis, lo que parece confirmar con los días de ayuno (Arguedas 1983: 159 - 160) que precedían a sus

prédicas o con la capacidad de cambiar de vestidos y especialmente de sexo, tal cual los *berdache* de las tribus norteamericanas o las *parianas* del mundo andino (Arriaga 1968: 207). Tengo mis dudas, en cambio, con la sugerencia del autor con respecto a una larga historia de identificación de la riqueza con el mundo de abajo. La que habría sido reproducida en tiempos modernos por el “imperialismo” expresado con la existencia de Chimbote (págs. 96 y 97). A mi me parece que el texto de Arguedas propone exactamente lo contrario, el que la abundancia hoy día se sitúe en la región de abajo, es otra de las consecuencias del “mundo al revés” que resulta del universo trastocado de Chimbote. La tradición histórica generada por los relatos orales cuzqueños jamás admitió la preeminencia de otra región que no fuera la capital del Tawantinsuyu, y por extensión la Sierra. Los yungas o gentes de zona cálida fueron siempre seres despreciables a ojos de quienes sentaron las bases de la historiografía peruana. La posibilidad de que se haya elaborado una ideología contrapuesta a la enunciada queda sólo a nivel de hipótesis, y la escasísima documentación sobre los grupos étnicos costeños está más bien concentrada en el Norte. Sobre los chinchas, apenas si tenemos fragmentos, como los que recogiera María Rostworowski (1977: cap. 6), y que sirvieran de base a los planteamientos de Alfredo Torero (1974). No creo, además, que el término “pobres” tenga en castellano la equivalencia de su traducción usual *waqcha*. En principio, uno de los títulos del Inca era “Señor de los pobres” con lo que aludía a todos los miembros del Tawantinsuyu, pero más importante que eso, en el lenguaje coloquial, el empleo de autoderogatorios es muy frecuente y no implica un correlato específico con la condición material de quienes los emplean.

Como remarca Lienhard, el capítulo tercero del libro de Arguedas (y III de su propio libro) está constituido en su mayor parte por el diálogo entre el ejecutivo harinero Angel Rincón y Diego, su visitante nocturno. Diálogo que en última instancia se puede reducir a un largo discurso confesional del ejecutivo, incitado por las cortas réplicas y las danzas del zorro de abajo antropomorfizado, pues eso es lo que es el tal Don Diego. La identificación, que se desprende más bien de su aspecto físico (piernas cortas, bigotes puntiagudos y separados, boca larga etc., etc.) que de sus vestiduras (cuyo colorido daría la pauta de su oficio de danzante), crea en el lector el tono propicio para recomponer el escenario (despacho y fábrica) donde será *encantado* el ejecutivo Rincón. Como en muchos otros relatos andinos el inadvertido misti se integrará a un universo de ficción, abandonando las cautelas y censuras con que ha manejado su empresa, al ser presionado desde fuera por el ambiente que se recrea con la presencia de Diego, y desde “dentro” por la posesión que viene siendo objeto. Obviamente, no estamos hablando de dos situaciones sino de un solo proceso

que se explicita en la narración a través de imágenes sucesivas y superpuestas.

Creo que el autor es correcto en ligar este proceso a los danzantes de tijeras, aunque la relación que establece con la novela en cuestión se me antoja más bien tenue, cuando es posible desarrollarla de tal manera que cubra la total interpretación de la obra; al fin y al cabo el propio Lienhard así lo ha sugerido al usar el concepto de danza en el subtítulo de su libro. Bastaría contrastar los recursos dramáticos con los que el loco Moncada, profeta costeño, se dirige a una audiencia que más bien lo consiente, en una mezcla de respeto y compasión, y la transformación mágica del ambiente desencadenada por los zorros danzantes. El haber confinado a Moncada como un subtema del discurso del Chaucato y los danzantes como un acápite de la carnavalización, ha restado posibilidades a una mirada transversal que atravesase todo el relato, a despecho del propio orden de Arguedas.

Pero vale la pena detenerse un momento en este último concepto, desarrollado por el autor como apoyo interpretativo. En primer lugar debo decir que este uso de la hipótesis de Bakhtin me parece muy sugerente y los antecedentes europeos por sí solos bastarían para justificar su aplicación a la novela de Arguedas. Me cuesta alguna dificultad identificar la misma continuidad histórica en el caso andino, pero debo admitir que ya entrada la Colonia, las condiciones mismas de la sociedad debieron inspirar una actitud carnalesca en los bailes y representaciones dramáticas de la población indígena. Que a su vez pudieron ocultarse fácilmente de la represión en las fiestas religiosas, en el idioma, y en la actitud displicente de las autoridades españolas con respecto a las "borracheras de los indios". En este sentido, el reclamo de Guaman Poma que transcribe Lienhard, si bien corresponde seguramente a una experiencia concreta del cronista, no debió ser tan generalizada como para poner en riesgo la existencia de las representaciones indígenas. Queda por probarse si lo "carnavalesco" en la cultura andina existió en épocas anteriores al contacto, aunque la sorda lucha entre las comunidades antiguamente libres y el poder imperial cuzqueño debió generar más de una manifestación de este tipo.

Sea como fuere, resulta claro que estamos frente a otro de los recursos de Arguedas para dar forma narrativa escrita a lo que constituye una característica no desusada de los relatos orales. Tal podría ser el caso de "El sueño del pongo" que tuve la fortuna de escuchar de boca de nuestro novelista. Como se sabe, el texto mismo constituye una subversión sorpresiva pero explícita contra la explotación por los hacendados tradicionales. No obstante, la palabra escrita resulta ser un menguado reflejo frente a la mímica, cambios de voz y gestos que acompañaban a la versión oral, y que José María lamentaba (especialmente al caminar cojeando como el ángel

anciano y casi sin plumas) no poder competir con quien le había narrado el cuento.

En el cuarto capítulo Lienhard desarrolla un análisis conjunto de lo que resta del libro de Arguedas (capítulo IV y Segunda Parte). Esto presenta algunas complicaciones por la multiplicidad temática que cubre y por la organicidad interna de los relatos contenidos en esos dos segmentos de *El zorro ...*. Lo dicho no invalida la argumentación del autor (“la proliferación del diálogo”) que ciertamente continúa una misma aproximación a la obra arguediana, pero a mi juicio el libro se torna menos asequible, o quizás sería más justo decir que tal cosa sucede con el lector profano, como en este caso.

De acuerdo con el autor, el diálogo “carnavalizado” de Don Angel y Don Diego continúa en la conversación entre Esteban y Moncada. Aquí el loco asumiría el papel del zorro como “sonsacador de verdades ocultas” (pág. 114). Ambos personajes testimoniarían, en su figura y discurso, la continuación – a través de lo grotesco – del éxtasis carnavalesco iniciado en el capítulo anterior. La propuesta es interesante aunque resulta difícil de seguir por la diferente complejidad y lenguaje de los nuevos personajes, cuyo diálogo más bien se asemeja a la conversación de dos iniciados. Con la salvedad de que Esteban se nos antoja mucho menos logrado, especialmente en la historia personal que lo sostiene, la que no puede esconder sus reminiscencias vallejanas (véase *Tungsteno*). Quizá esto se deba a la presencia colectiva de muchas voces dentro de un discurso más autobiográfico que profético, donde la mención de Isaías es apenas un pretexto para asumir de la Biblia “la ira, la fuerza que tenía él” (Arguedas 1983: 140). El otro ser invocado, Sapo Isaías, difícilmente evoca alguna deidad cristiana o andina, me parece que es un recurso para enviar un mensaje mesiánico válido para ambas tradiciones o más bien para los pueblos que participan de ellas. La conexión con el Sapo-deidad precolombina que encuentra Lienhard no me suena convincente.

“La carnavalización en tanto que transtorno de los valores culturales y literarios establecidos, culmina probablemente en el elogio de la expresividad vocal del chancho” (pág. 149). Con esta frase, el autor remata una bien sostenida argumentación en la que las citas de Arguedas refuerzan la presencia y función de esta “estética grotesca”. Tal vez cabría agregar y discutir otras instancias de la participación de este animal (por ejemplo, bajo la forma de Chuspi, la mascota de Esmeralda) o de su contraparte acuática, el delfín (“tremendo chancho de mar”, Arguedas 1983: 35), situaciones que no parecen ajustarse al patrón generalizado en *El zorro ...*

Finalmente cabría hacer algunas anotaciones a lo que el autor llama “los paisajes musicales” y que constituyen “una suerte de contrapunto de la narración y el diálogo” (pág. 157). Esta necesidad de musicalizar el



relato (no muy lejos de las angustias de Joyce) y la capacidad de hacerlo a partir de recursos visuales (que Lienhard explicita a través de Eisenstein) son, como dice el autor, imágenes poéticas, pero su autenticidad, siendo literaria, podría ser codificable en el pensamiento andino tradicional. Veamos, por ejemplo, la iniciación sexual y aprendizaje musical de Maxwell. De acuerdo a la lógica del relato, en una danza y a incitación del zorro de arriba, el voluntario del 'Pease Corps' se acuesta "con una jóven de Paratía" y luego aprende a tocar charango a las orillas del Titicaca. La serie de imágenes que acompañan a los dos hechos alcanzan la musicalidad requerida: "Alrededor de charanguitos, chiquitos, coronas de jóvenes vestidos de trajes que en el cielo parecían reflejarse con todo el peso del crepúsculo; no, no era únicamente el cielo sino también, y más todavía, su reflejo en el agua del lago, orillado de totorales y moviéndose por lo hondo con el canto de los patos y la agitación de sus alas que en el anochecer tienen fuerza" (Arguedas 1983: 210 - 211). No dudo que la descripción tenga legitimidad literaria, pero es igualmente cierto que existe una larga tradición en los Andes que liga a las "sirenas" (¡jojo! , no confundir con su contraparte europea) con las lagunas, puquios o manantiales y el aprendizaje de instrumentos musicales. Y no se trata tan sólo de relatos orales: en las tablas de Sarhua (Ayacucho) se dibujan escenas en que los tres elementos están presentes.

El año pasado, Alberto Escobar desenterró una cinta magnetofónica que se creía perdida. Se trataba de la mesa redonda llevada a cabo veinte años atrás en el Instituto de Estudios Peruanos, donde se intentó analizar interdisciplinariamente (literatos, críticos y sociólogos) el libro *Todas las sangres*. A decir de Escobar en el prólogo (Arguedas y otros 1985), hubo mucha incomunicación entre los argumentos de unos y otros, lo que en el ardor de la discusión los llevó a mostrar una "ceguera de todos".

El efecto de esta reunión debió calar muy profundamente en el ánimo ultrasensible de Arguedas, que en una carta escrita el 23 de junio de ese año (publicada como apéndice a continuación del debate) se quejaba que si su libro *Todas las sangres* "es negativo para el país, no tengo nada que hacer ya en este mundo".

Una relación facilista con el tema de la muerte y el suicidio del novelista no conduciría a esclarecer *El zorro ...*, creo como Lienhard que, en cambio, este libro "aparece ... como la respuesta a *Todas las sangres*. Al dejar abierta la dialéctica novelesca y al renunciar a imponer al texto una progresión narrativa representativa de un sentido determinado de la historia, Arguedas intenta con esta novela sin duda una autocrítica implícita de la visión histórica ideologizante que predomina en la novela anterior" (pág. 189).

Justamente, es la ruptura con el género novelesco anterior el motivo central de este capítulo-sumario con que el autor cierra el libro que comentamos. Explicar esta ruptura hace necesario indagar en varios planos, que Lienhard procura expresar como diferentes maneras de insertarse en la historia, descritas figuradamente como una urdimbre. Un primer nivel sería la inclusión del lector como personaje que al encargar a José María la producción de esta novela la transforma en voz colectiva, haciendo que sus personajes humanos sean precederos (de hecho en el ‘¿Último diario?’ se nos dice que la mayoría de ellos estaba destinada a morir). Otro acercamiento innovador es el “indigenismo al revés”, es decir la elección no tradicional del escenario costeño y la instauración de una forma narrativa que lo incorpore y vitalice con una cosmovisión serrana. Para que esto suceda el escritor debió impregnarse de una serie de sensaciones resultantes del explosivo proceso migratorio de los años sesenta que, al trasladar aceleradamente pueblos enteros de las alturas, favoreció la recreación del ambiente adaptando el medio geográfico a la ideología viajera. Es así como los duendes de los puquios reaparecen en los canales de irrigación, los cerros costeños dejan de ser salados etc., etc., es decir que dichos migrantes recomponen el paisaje por una adecuación mental que les permite sobreponerse a la agresión de personas y lugares extraños (Millones 1975). Recuérdese que a lo largo de *El zorro* ... a muchos de sus personajes les preocupa el hecho de ser forasteros.

Pero además, el autor sugiere que Arguedas estaba buscando de cambiar de público. “La introducción masiva — y a menudo oculta — de elementos funcionales de la cultura oral quechua o andina iba a excluir, en efecto, gran parte de su público tradicional. El aspecto “experimental” de la novela, por otra parte, consecuencia de las operaciones de transculturación novelesca, podía ahuyentar a los lectores “conformistas” (pág. 178). Tengo mis dudas con respecto a esta apreciación que se alarga en las líneas que siguen: “El público al que se refieren los textos de *El zorro* ... es un público incipiente, en gran parte futuro; en términos socioculturales, se trata del grupo más culto — pero no aculturado — del sector inmigrado bilingüe y bicultural, un grupo cuya actuación histórica podría ser decisiva” (ibid.). Como se ve, Lienhard ha adoptado la propia terminología de Arguedas, más bien emocional, para estratificar de alguna manera a la sociedad peruana, en busca de establecer los distintos públicos de una novela. No creo que esto sea posible con una población tan pauperizada como la peruana, donde el sector que lee tiende más bien a constreñirse todos los días, aún así, ése es el único público al que podía referirse Arguedas. Lo más probable es que las calidades del trabajo terminarían — como está sucediendo — por romper las barreras prejuiciadas de los primeros momentos; eso ya ha ocurrido muchas veces, recuérdese el caso

— casi extremo — de Melville y tantos otros. A ello van contribuyendo críticas y análisis esclarecedores como el que ahora comentamos.

*Cultura popular ...* remata con un razonamiento sugestivo acerca de la “inconclusión” de *El zorro ...* De acuerdo con el autor, frente a *Todas las sanges* que pretende sintetizar e interpretar un segmento definido de la historia peruana, en este libro, Arguedas se decide a dejar abiertos los marcos del acontecer, empujando al lector a asumir el compromiso de completar las contradicciones allí señaladas. Habría que agregar que esto no hace de la novela un panfleto o convocatoria política, la propuesta no es la acción revolucionaria en el sentido simplista de la frase. Curiosamente en pleno ámbito costeño y con una población serrana tan desgradada como los pelícanos, el escritor descubre la posibilidad de salvación a partir de la construcción de una utopía. Los términos de la misma no son idénticos al Incarrí que descubriera en Puquio, porque su propio esfuerzo de reconstrucción del lenguaje nos dice que Arguedas es consciente que las condiciones han variado. El Inca puede estar presente, y de hecho Hilario Caullama lo fue a buscar a Cajamarca y ahora lo siente a su lado (Arguedas 1983: 184 - 185). Pero no es un Señor que está activo ni que promete un regreso reivindicativo, podrá ser inspirador de las acciones de los hombres, pero no parece querer intervenir en ellas. Les toca a ellos, y especialmente a quienes sienten el peso de un sufrimiento (angustia e impotencia de transformar la sociedad), aquellos que siendo “tan condenados” como Arguedas (op. cit.: 17) entienden la necesidad del dolor como preludio de la plenitud. La figura que emplea el novelista no es extraña en su producción, los “condenados” y quienes combaten contra ellos como el Maqta Peludo (Arguedas 1961: 142 - 216) son seres que alteran la pasividad de los humanos a partir de su propio sufrimiento, que los lleva a depredar y devorar a las personas (los condenados), o a vivir conflictivamente con ellas al no poder medir sus propias fuerzas (Maqta Peludo o Juan Oso). Sólo un combate sin tregua liberará a unos y a otros. Desprendidos de su envoltura mortal, los “condenados” volarán agradecidos al cielo, donde ya pueden ser admitidos; el Maqta Peludo, en cambio, se establecerá entre los seres humanos y será aceptado por ellos a despecho de su figura.

Chimbote, a la mirada de Arguedas, es una muestra de la nueva sociedad urbana que asoma a partir de los fatídicos sesenta. Un universo más bien de “condenados” donde los hombres y sus virtudes son tan marginales como la locura de Moncada. No es posible un salvador al estilo de Juan Oso, porque su adaptación al medio no sería un premio a su esfuerzo, sólo queda intentar la redención de los pecadores a través de su autodestrucción o sea el suicidio. Una vez consumado, su salvación será realizable, aunque para ello se necesite de rituales como la danza y de shamanes como los zorros.

Un libro como el que comentamos sugiere estas y muchas más anotaciones y adiciones, pero el mérito es exclusivamente suyo al haberlas suscitado con un trabajo tan punzante y provocador. Es difícil buscar una frase que sintetice la impresión final que deja un apasionado estudio crítico como *Cultura popular ...*, pero creo que es justo decir de él que a José María le hubiese gustado.

#### NOTA

- 1 El presente comentario crítico fue redactado en marzo de 1986.

#### BIBLIOGRAFIA

Arguedas, José M.

- 1961 "Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca". En: *Folklore Americano*, año VIII - IX: 142 - 216. Lima: Comité Interamericano de Folklore.

1964 *Todas las sangres*. Buenos Aires: Editorial Losada.

1983 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte.

Arguedas, José M. *et al.*

- 1985 *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Arriaga, Pablo José de

- 1968 "Extirpación de la idolatría del Pirú" [1621]. En: Francisco Esteve Barba (Ed.): *Crónicas peruanas de interés indígena*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCIX: 191 - 277, Madrid: Ediciones Atlas.

González Holguín, Diego

- 1952 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca ...* [1607]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Lienhard, Martin

- 1981 *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana editores/Tarea.

Millones, Luis

- 1975 "Los duendes de Casma: religión popular en un valle de la Costa Norte." En: *Folklore Americano*, 19: 81 - 92. México (D. F.): Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

Paoli, Roberto

- 1985 *Estudios sobre la literatura peruana contemporánea*. Florencia: Stamperia Editoriale Parenti.

Reinoso, Oswaldo [sic]

s. a. *Lima en rock (los inocentes)*. Lima: Populibros peruanos.

Reynoso, Oswaldo

1965 *En Octubre no hay milagros*. Lima: Ediciones Wuaman Puma [sic].

Rostworowski de Diez Canseco, María

1977 *Etnia y sociedad*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Santo Tomás, Domingo de

1951 *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú* [1560]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Historia.

Torero, Alfredo

1974 *El quechua y la historia social andina*. Lima. Universidad Ricardo Palma.

