

LA "IMA-SAPRA" COMO METÁFORA DEL CAOS EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO* DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Carlos Schwab

La opinión de la crítica sobre la novela póstuma de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), ha oscilado entre dos extremos: por un lado están quienes la califican como una novela fracasada, y por otro, quienes la juzgan como uno de los documentos más representativos de la narrativa del Perú contemporáneo. Por cierto no faltan razones para sostener la tesis del fracaso de la novela: ésta constituye una serie de relatos deshilvanados e inconclusos, cuyo escenario es la bullente y caótica ciudad-puerto de Chimbote a finales de los años sesenta. El relato de acciones se quiebra además en varias ocasiones para dejar paso al diario personal del autor, en el que éste nos confiesa su dificultad para entender o para dar forma coherente a un mundo donde confluyen culturas y lenguajes distintos (el quechua, el español), y donde entran en conflicto una cosmovisión mágico-mítica, de estirpe andina, y una cosmovisión occidental, racionalista y pragmática. El autor mismo corrobora, explícitamente, la idea del fracaso de su relato al juzgarlo como "lisiado y desigual", "entrecortado y quejoso" (24)¹, y concluye que éste "acaso no vale gran cosa como arte, pero sí como documento" (294).

La tesis del "fracaso" de la novela apela a veces a criterios extraliterarios: éste se debería a la disminución de las facultades creativas del escritor, a su neurosis, o a una crisis existencial cuyo final, coincidente con el epílogo de la novela, sería el suicidio de Arguedas. Mario Vargas Llosa reafirma la tesis del fracaso de la novela, pero prefiere limitar su juicio a criterios estrictamente artísticos: considera que su falla radica en la creencia del autor de que la literatura debe ser una copia fiel de la realidad y no una recreación ficticia (8). En el extremo opuesto a estos juicios de valor, sin embargo, un crítico destacado como Antonio Cornejo Polar sostiene que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* "acomete la más audaz experiencia de toda la narrativa peruana: cimentar el relato de la crisis del Perú contemporáneo" ("Hipótesis sobre la narrativa peruana última" 269). Para Cornejo Polar el desorden del texto no es un defecto del autor sino la forma más eficaz de retratar el universo caótico de la ciudad de Chimbote: "la fragmentación es la única técnica narrativa viable frente

al atomizado y caótico universo de Chimbote" (*Universos narrativos* 284).

Aunque opuestas en su apreciación valorativa, las tesis de Vargas Llosa y de Cornejo Polar coinciden en señalar la pretensión mimética de la novela de Arguedas. Ambos juicios pasan por alto, sin embargo, lo que considero es uno de sus aspectos más significativos: su dimensión autorreflexiva o metaficcional. Hay que notar que si bien es verdad que el mismo autor juzga la novela como un fracaso, sus comentarios se dan *al interior* de ésta, confiriéndole de este modo una dimensión crítica que obliga a leerla no tanto como un fracaso—o al menos no únicamente así—sino como un texto que tematiza la dificultad de su propia escritura. Por otro lado, la tesis de Cornejo sobre el caos del texto como reflejo de la fragmentación de la realidad no explica por qué una novela como *Todas las sangres* (1964), escrita apenas cuatro o cinco años antes, y cuyo referente social y cultural es similar, no traduce el caos de la realidad sino que, por el contrario, lo conjura en el orden del texto. Lo nuevo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es, en mi opinión, su cuestionamiento de la autoridad del autor y del texto para representar realidad, hecho que marca un cambio de rumbo significativo en las ideas de Arguedas sobre la novela y la función del escritor en la sociedad.

Hasta antes de su novela póstuma, Arguedas había manifestado su fe en la capacidad mimética de la literatura. En un encuentro de escritores celebrado en 1965, apenas cuatro años antes de su muerte, el escritor confiesa: "Cuando he releído con temor las pocas cosas que he escrito, he tenido la conciencia, la felicidad indefinible de saber que eso que he dicho es absolutamente la verdad, no hay allí un ápice de mentira, es la verdad" (*Primer encuentro* 109). Para Arguedas, en el momento que escribe esas líneas, el valor de verdad de la literatura se nutre por un lado de las fuentes del mito, de la idea de que las palabras son un espejo de la realidad: "La palabra--nos dice el escritor--es nombre de cosas o de pensamientos o de reflexiones que provienen de las cosas, de lo que se piensa sobre las cosas; lo que es realidad verbal es realidad realidad" (*Primer encuentro* 140). Por otro lado, el valor de verdad de la literatura se funda en la creencia del escritor de que el texto es capaz de reproducir, en el nivel de la forma, un "orden permanente de las cosas," orden cuya naturaleza es a la vez mágica--se basa en la creencia de que existen correspondencias profundas entre todas las cosas--y racional e histórica, según la teoría socialista de la

historia:

Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin--nos dice Arguedas--que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dió un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dió un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico. (*Primer encuentro* 257-8)

Magia e ideología marxista fundamentaban así la visión del mundo de Arguedas e informaban su concepción de la literatura como un "discurso-verdad." En una novela como *Todas las sangres*, nos dice el crítico William Rowe, "los mitos y la ideología se entrecruzan y los sucesos mágicos comentan el significado de las acciones sociales. . . . Rendón (Willka) utiliza tanto el discurso mítico como el político y científico" (105). El entretendido del mito y la ideología diseñaban lo que era una de las ambiciones máximas de Arguedas: escribir una novela capaz de rendir una imagen coherente y totalizadora de la realidad.

Esta perfecta capilaridad entre literatura y realidad se cierra o se enmaraña, en mi opinión, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Acaso la mejor ilustración de mi tesis la ofrece el mismo autor con dos imágenes que pueden leerse como metáforas contrastantes de su visión de la escritura y del texto literario. La primera de ellas proviene del universo del mito: un pasaje de la novela nos refiere la leyenda de Tutaykire, un dios de la mitología andina que habita en la cumbre del cerro "El Dorado," frente a la ciudad de Chimbote, y que hace dos mil quinientos años teje en una red de hilos de oro y plata el destino de los habitantes de la ciudad. La altísima cumbre en la que habita el dios (a cinco mil metros de altura), el fino material de su red, y el nombre mismo del cerro, evocan un mundo mitológico de verdades trascendentes, donde el destino de los seres humanos está escrito de antemano. La actividad de Tutaykire se puede homologar a la función del autor en la narrativa anterior de Arguedas: como el dios de la leyenda éste escribe/teje un texto/red que refleja el "orden permanente" del mundo; como el dios también, cuya vista desde la alta cumbre de la montaña abarca la totalidad de los acontecimientos, del mundo de abajo, el autor omnisciente de sus novelas anteriores poseía una visión privilegiada que le permitía formular una imagen

comprehensiva de la realidad.

La novela póstuma de Arguedas introduce, sin embargo, una variante interesante en la leyenda. Un día uno de los personajes de la novela, la prostituta Orfa, sube al cerro "El Dorado" a buscar a Tutaykire pues quiere indagar sobre su propio destino y el de un hijo que carga en sus brazos; desea saber si su miseria actual--y por extensión la de toda la cultura andina--se aliviará en el futuro. Pero Orfo no encuentra al dios y, en un acto de desesperación, decide arrojar al mar con la criatura, "desengañada por todo y más, porque allí, en la cima, no encuentra a Tutaykire trenzando oro ni ningún otro fantasma y sólo un blanquecino silencio, el del guano de isla" (244). El autor/narrador concluye que si Orfa no puede ver al dios es "porque tenía los ojos con una cerrazón de feroces arrepenimientos, de ima sapra, y saltó al abismo con su huahua en los brazos, a ciegas" (244).

La ima-sapra es una planta enmarañada cuyas hojas "largas en forma de hilos gruesos echan sus raíces en la corteza de los árboles que crecen en los precipicios" (20) (fig. 1). Su condición adventicia, el hecho de que cuelgue sobre los abismos, y su trama caótica, hacen de la ima sapra la perfecta contrafigura de la ordenada red de hilos de oro y plata del dios mitológico. La emarañada madeja puede funcionar también, como una metáfora de la función del escritor y de la naturaleza del texto literario. Como el personaje Orfa, el autor está engeguado por la ima sapra y es incapaz de percibir la trama del universo, su "orden permanente": "El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba y tiene aún ima sapra sacudiéndose bajo su peehó" (50). A diferencia de las novelas anteriores, donde el autor/narrador era, como el dios mitológico, una autoridad omnisciente, en *El zorro...* su saber es confuso y limitado. Repetidamente el narrador de los diarios nos confiesa que no entiende el mundo que se ha propuesto describir en su novela: "No entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo" (79); "Chimbote es demasiado grande" (283). No sólo no puede comprender la realidad sino que parece no tener control sobre sus personajes: "A qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela" (83), se pregunta el autor en su diario a propósito de unos zorros mitológicos que supuestamente iban a narrar la historia de Chimbote; "Estos zorros se han puesto fuera de mi alcance; corren mucho o están muy lejos. Quizás apunté un blanco demasiado largo o, de repente, alcanzo a los 'zorros' y ya no los suelto más" (179). Pero la "distancia" de los zorros

no se acorta en el transcurso del relato, revelando así más que una dificultad de técnica narrativa, el "roto vínculo con todas las cosas" (7) del escritor, la ima sapra que se sacude en su pecho y le impide alcanzar la sabiduría místico y totalizador de los zorros.

La ima sapra funciona a su vez como metáfora del texto mismo. Como las ramas de la planta, los hilos narrativos se extienden y entrelazan de un modo caótico: "¿Y cómo hago, ahora yo, por eso para anudar y avivar las ramas que tanteando y anhelante, como un sujeto que despierta de un coma profundo, he extendido tanto en el primer capítulo de esta novela?" (82). Ya no se trata de una trama cohesionada que refleja el "orden permanente" del mundo; ahora son hilos narrativos que se entrelazan confusamente, ramas que crecen sobre el abismo y no hunden sus raíces en la tierra de la "realidad."

¿Cuál es la causa de este cambio en las ideas de Arguedas sobre la autoridad del texto literario y del escritor para rendir imágenes fidedignas y totales de la realidad? Sin duda, las causas son múltiples y resultaría difícil agotarlas en este trabajo. Baste presentar algunas reflexiones que pueden dar lugar a futuros análisis.

En un debate sobre la narrativa peruana contemporánea, Antonio Cornejo Polar destacaba la aparición, en la década del setenta, de una literatura de corte documental que sería un síntoma de la pérdida de fe del escritor sobre su capacidad de representar coherentemente la realidad:

¿A qué se debe la irrupción de la documentalidad en la literatura peruana del 70? Tú dices, Mirko [Lauer], que puede ser porque hay una pérdida de fe en el escritor y en la capacidad que el escritor tiene para mediar frente a la realidad. Creo que esto es así, pero tal vez profundizando un poco más pudiera pensarse que lo que sucede tiene que ver precisamente con eso que hemos llamado hace un momento la disgregación, la crisis de la sociedad nacional y de su literatura en especial. El escritor comienza a perder seguridad en sus interpretaciones de la realidad, comienza a ver que la realidad se le escapa, que tiene más aristas que las que puede él aprehender de una manera coherente y más o menos conciente y racional, por eso, prefiere dejar que la realidad misma hable . . . [en ello] hay, más que una falta de fe en el instrumento literario mismo, una duda muy grande en la

coherencia de las interpretaciones que los escritores pueden hacer de la realidad. (citado en Montalbetti, 109).

Esta duda del escritor excede el ámbito de la narrativa peruana contemporánea y puede relacionarse con un cambio perceptible en la literatura continental de esos años. En ésta notamos también un cuestionamiento de la autoridad del autor para dar visiones globalizadoras de la realidad. A propósito, el escritor chileno Antonio Skármeta señala que

La realidad se acaba, en última instancia, ante nuestras narices . . . nuestra actitud primordial es intrascendente. No se nos ocurriría nunca, por ejemplo, la absolutización de un sistema alegórico donde lo grotesco degrada la realidad . . . nosotros nos acercamos a la cotidianidad con la obsesión de un miope. (273)

Esta visión de miope del escritor puede situarse a su vez en el contexto del pensamiento posmoderno, en tanto éste significa, como señala Linda Hutcheon, un cuestionamiento de la autoridad del autor y de los paradigmas del saber--literarios o extra-literarios--para dar imágenes fidedignas de la realidad: "The basic postmodernist stance [is one] of a questioning of authority" (202). El cuestionamiento posmoderno a la autoridad del autor puede haber influido indirectamente en Arguedas y en su concepción *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, sobre todo por el impacto que habría tenido en los discursos etnográficos y sociológicos que, junto con el pensamiento mágico-mítico andino, servían de soporte a la visión del mundo del escritor. La crisis de autoridad del discurso etnográfico en la posmodernidad se debe principalmente a un cuestionamiento del lente o instrumento que registra la realidad: "What has become irreducibly curious is no longer the other, but cultural description itself" (citado por Geertz 133). Por otro lado, a partir de los años setenta se produce, según Michel Foucault, una progresiva desaparición de la noción marxista de la Historia entendida como totalidad cohesionada y continua (*The Archaeology of Knowledge*), y surge la idea de una historia discontinua y hasta cierto punto caótica. Al respecto comenta John Grumley:

[Foucault's] counterdiscourse views the realm of the historical

as one of contingency, inconstancy, disorder and chaos. This is not to deny the historians' interest in the discovery of unitary processes, principles of correlations and coherence, but to acknowledge the necessity to establish them on another basis than that of a single unitary totalizing process and a fictive macro-subject. (187)²

La crisis de autoridad del discurso etnográfico puede explicar en parte la dificultad del narrador de la novela póstuma de Arguedas para comprender la realidad de modo transparente; dificultad cuya metáfora es la ima sapra que se sacude en su pecho y sus ojos. Por otro lado, la crisis del concepto de "Historia total" y la aparición de una historia contingente y caótica evoca la enredada trama del texto de Arguedas, la ausencia de un "macro-sujeto" o de una ideología capaz de rendir una imagen racional, cohesionada y totalizadora del mundo. Más que una novela fracasada, o una novela sobre la crisis, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* puede leerse entonces como una crisis de la novela como espejo de la realidad, a la vez que constituye un síntoma de la crisis de la función rectora del escritor en la sociedad actual.

University of Richmond

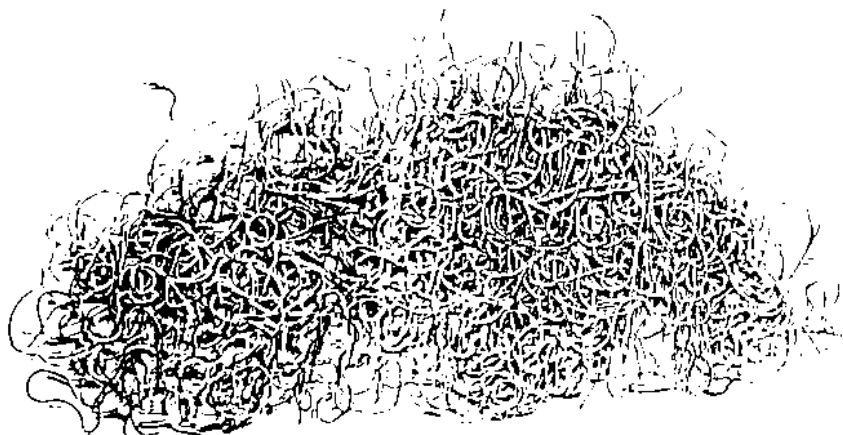


Fig. 1 la ima-sapra

NOTAS

¹ Las citas de la novela se refieren a la edición crítica de Eve-Marie Fell.

² Del mismo modo, Paul Ricoeur propone una Historia que está lejos de constituir una trama total y cohesionada; por el contrario, Ricoeur habla de ésta en términos que recuerdan la enmarañada madeja de la ima sapra arguedinana: "History is history only to the extent that it has reached neither absolute discourse nor absolute singularity—to the extent that the meaning of it remains confused and entangled" (76).

OBRAS CITADAS

- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie Fell. España: Colección Archivos, 1990.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- . "Hipótesis sobre la narrativa peruana última." *La novela peruana*. 257-75.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.
- Geertz, Clifford. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford UP, 1988.
- Grumley, John E. *History and Totality: Radical Historicism from Hegel to Foucault*. London: Routledge, 1989.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Montalbetti, Mario, moderador. *Literatura y sociedad en el Perú*. Vol 2. Lima: Mosca Azul, 1982.
- Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Latinoamericana, 1969.
- Rowe, William. "El narrador y el antropólogo frente al lenguaje." *Revista Iberoamericana* 49 (1983): 97-109.
- Skármeta, Antonio. "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano." *Más allá del "boom": literatura y mercado*. Ed. Angel Rama. México: Marcha,

1981. 263-85.

Vargas Llosa, Mario. "Literatura y suicidio: el caso de Arguedas (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*):" *Revista Iberoamericana* 110-111 (1980): 5-28.