

cuaba con dificultad a lo previsible dentro de ese género narrativo, el capítulo III introducirá una seria duda sobre si llamarla novela e, incluso, sobre si llamarla relato. Para empezar, el universo mitológico y mágico que se apodera del espacio y del tiempo narrativos, donde cualquier prodigio es aceptado como natural, sobrepasa toda posibilidad creativa de la literatura fantástica (en la que el lector reconoce el prodigio pero también su propia concepción del mundo) y no acepta ser encasillada dentro de ella; ese universo, además, ha sido tradicionalmente expresado por el lenguaje oral cuyos mecanismos son visibles en la obra de Arguedas y son señalados acertadamente por Lienhard. *El zorro...* no sólo es convulsionado por la oralidad sino por el pensamiento mítico que ella transporta y que afecta la significación, pues se organiza en base a signos polisémicos que tienen como referentes tanto las creencias ancestrales como el mundo natural; es la mentalidad quechua creando una obra realmente suya o, como lo ha expresado Lienhard: *El zorro*, es producto de una voz colectiva que trasciende la novela y la literatura. En términos de análisis literario, esta voz penetra a través de los elementos 'intertextuales', sean éstos el relato mítico de *Dioses y hombres*, la cultura popular andina y sus mecanismos de «carnavalización» o los sociolectos del Perú contemporáneo» (Op. cit., p. 171). Precisamente, es el estudio de la «carnavalización» en *El zorro...*, concepto aprovechado de M. Bakhtin, uno de los aportes más brillantes del trabajo de Lienhard. Para concluir con las transformaciones en el orden novelesco, nos queda por decir que la estructura dialógica de este capítulo central remite, como la de los diálogos de zorros, al género teatral y recuerda las consideraciones de algunos investigadores sobre lo que pudo caracterizar la teatralización prehispánica: los diálogos compuestos de parlamentos muy largos, casi monólogos, y la concepción espectacular de esas representaciones que combinaban partes habladas con música y danza.

Desde la primera página del tercer capítulo nos hallamos ante un personaje de rasgos sospechosamente zoomorfos y de comportamiento y vestimenta fuera de lo común, pero su descripción no se complementará en el momento mismo de su entrada en escena, sino que continuará nutriéndose aún después; su aparición no tiene justificación lógica y se produce bajo el signo de lo extraordinario. A medida que avance el capítulo descubriremos que la función del diálogo con Angel Rincón, el jefe de planta de una fábrica de harina de pescado, es la de conocer de cerca el intrincado hervidero de Chimbote, sobre todo el de la poderosa industria y lo que de ella depende, mientras que, por otro lado, notaremos que ese extraño personaje no es un hombre zoomorfizado sino un animal antropomorfizado y que su configuración lo asocia con un zorro, así como su nombre, Diego. Lo caracterizan también sus habilidades acrobáticas, su facultad para la adivinación, su peculiar esfera de conocimientos y su procedencia. Los movimientos de Diego motivan asombros y aclaraciones como la que hace don Ángel: «El señor no ha trabajado jamás en circos» (p. 141). Por otro lado, siendo su carta de presentación la de visitante de la empresa enviado de Lima, es contradictorio que no sepa nada del manejo de la fábrica, ignorancia que delata el engaño, el disfraz; cuando Diego habla de sus conocimientos trasluce no los de orden técnico que corresponderían a los de un trabajador del sector industrial, sino los intuitivos ligados a lo mágico: «Yo estoy informado de los problemas pero conozco su procedimiento ¡Ahí está! De ese bicho que he ayudado a morir conozco mucho; no sé de dónde viene, qué hay

en sus patas, en su cantito de despedida» (p. 109); ese conocimiento intuitivo linda a veces con la adivinación y delata una concepción del lenguaje muy apegada al orden primitivo cuando se atribuía a las palabras una vinculación natural y no convencional con las cosas: «—¿Le dijo don Ángel que mi nombre es Policarpo? —No. Hay correspondencia entre el nombre, la voz y el corazón, ¿no es cierto?» (pp. 141-142).

El misterio que envuelve a Diego en lo relativo a su origen se aclara en un enunciado cuyos elementos remiten inobjetablemente a la oposición arriba/abajo y al relato mítico de los zorros representativos de cada sector: «Yo soy de toda la costa, arenales, ríos, pueblos, Lima. Ahora soy de arriba y abajo, entiendo de montañas y costa, porque hablo con un hermano que tengo desde antiguo en la sierra. De la selva no entiendo nada» (p. 141). Este zorro de abajo mítico disfrazado de hombre contemporáneo, pero que no ha renunciado por completo a los rasgos de la cultura que lo ha hecho nacer, se presenta en el relato como la síntesis de los dos zorros, pues el zorro de arriba no interviene significativamente en él, su voz no es oída directamente más que en los diálogos míticos y luego se convierte, al parecer, en un oyente que transmite esporádicas apreciaciones sobre su mundo a través de lo que ha aprendido de él su hermano de abajo y de las vivencias pasadas de los personajes que han ido de la sierra a Chimbote. Es al final de este capítulo donde se comprueba que el cuerpo del relato sobre Chimbote (con sus momentos descriptivos, narrativos y dialógicos) no ha dejado de ser una comunicación del zorro de abajo, como lo sugerían los diálogos, un corpus procesado con recursos de la escritura literaria con la intención de ser un largo informe; en esa escena final, Diego, que en otro acto de acrobacia ha escalado «los muros de un depósito de bolsas de harina de pescado» y ha corrido sobre ellas, se dirige a un destinatario no identificado pero lejano (casi con seguridad el zorro de arriba), confirmando así la subsistencia del diálogo: «—Conté veintemil sacos de harina —dijo—. ¿Me oyes?» (p. 153).

A juzgar por los textos que hemos revisado hasta ahora, las unidades significativas de mayor importancia son el forasterismo, la sexualidad y la industria; por lo menos a dos de ellas se refiere el zorro de abajo en este capítulo en que dialoga con el jefe de planta don Ángel Rincón. El forasterismo aparece de manera figurativa bajo el nombre quechua «lloqlla», que Diego define como «la avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas» (p. 106), descripción que guarda una estrecha relación con la del «yawar mayu» que es una definición más simbólica. La migración de la sierra a la costa, y especialmente a Chimbote tras la ilusión del trabajo próspero, es vista como una «avalancha» difícil de amoldar porque arrastra la diversidad. Diego, que desde su aparición se ha distraído con un «bicho alado que zumbaba» golpeando la lámpara de la oficina, compara ese bicho, al que ha dado un manotazo hasta dejarlo al borde de la muerte, con el torrente humano llegado a Chimbote de todas partes. Diego explica más adelante de dónde procede ese bicho que su interlocutor no conoce y la explicación nos traslada a la esfera del universo andino. En ella se hace alusión a un mundo de abajo o de adentro y a una laguna, que bien podría ser una «pacarina»:

... aunque no lo crea; ese zumbido es la queja de una laguna que está en lo más adentro del médano San Pedro, donde los serranos han hecho una barriada de calles bien rectas, (...)! En el médano de San Pedro hay una gran ruina de los antiguos; sobre la ruina los invasores han puesto una cruz alta con sudario que está quejándose sobre Chimbote, ¿no? Este bichito se llama «Onquray onquray», que quiere decir en lengua antigua «Enfermedad de enfermedad», y ha brotado de esa laguna cristalina que hay en la entraña del cerro de arena. De allí vienen a curiosear, a conocer; con la luz se emborrachan (p. 107).

El sincretismo junta en ese lugar barriada y cruz con ruinas y «pacarina» (presente y pasado) y de lo hondo de ese conglomerado surge ese bicho con el que se compara a los inmigrantes, insistiéndose, quizá simbólicamente, en que la luz que lo atrae también es la causa de su muerte. Y en otro párrafo de su intervención Diego afirma, subrayando su función: «Ahí está el corpóreo bicho que he ayudado a morir. Porque, oiga, ese oficio quiero, ¿no? Ayudar a morir y a resucitar más fuertemente que morir» (p. 107). Dada la polisemia a la que es afecto Arguedas, esta oración podría aceptar varias interpretaciones, pero pensamos que el contexto favorece la siguiente: Diego, el zorro de abajo, no sólo es testigo sino actor adyuvante de la transformación que tiene lugar en Chimbote y en la cual participan no sólo los forjadores de la explotación industrial sino los inmigrantes andinos y de otras partes que han acudido al puerto; esa transformación supone una muerte, el acabamiento de una era, y el surgimiento de una nueva vida, tal vez de una nueva sociedad, de ahí que sea más importante para él ayudar a resucitar que a morir.

La industria ocupa en este capítulo un lugar central, el diálogo entre los dos personajes no sólo se desarrolla en el interior de una oficina sino que continúa mientras recorren la fábrica de harina y se muestra su funcionamiento; la estructura de poder que se relaciona con ella también es puesta al descubierto en gran parte de sus engranajes. Pero, paralelamente a una descripción de los mecanismos de ese complejo industrial, continúa aquí el tipo de discurso simbólico respecto a éste que ya hemos rastreado en momentos anteriores de la narración y en el cual se echa mano de los términos «humo» y «sangre», sin que sea posible descartar las connotaciones acumuladas desde su inserción en los diálogos entre los zorros. El humo de la Siderúrgica sigue cumpliendo la función de eje y, en el discurso de Diego, llega a convertirse en una parte de un organismo viviente que brota de la entraña de las máquinas y quiere llegar a lo más alto sin que fuerzas divinas de cualquier orden puedan detenerlo; en la visión del zorro el animismo es aplicado a un «paisaje» inobjetablemente contemporáneo:

—Ese humo parece la lengua del puerto, su verdadera lengua —dijo el visitante—; tiene y no tiene luz, tiene y no tiene bordes, no se apaga jamás. Se levanta de esas galerías largas, de todo ese laberinto de torres, minerales, sudores y luz eléctrica, de las tripas más escondidas de tanta maquinaria; le cuesta levantarse pero parece que nadie, ni las manos de los dioses que existen y no existen podrían atajarlo. (pp. 135-136).

Hemos mencionado ya el poder transformador de la música que, incluso, pone el universo en movimiento como se asevera en uno de los mitos de Huarochirí. Hasta aquí, en el cuerpo del relato, sólo la danza de Maxwell tiene un efecto parecido pero no alcanza el carácter totalizador y de ruptura de los esquemas temporales que la danza del zorro de abajo provoca en este capítulo. Por otro lado, ese poder alcanza a los