

es la preferencia por la lengua quechua sobre la española para la comunicación entre los zorros —entre entidades nacidas del pensamiento andino— y la conciencia que el escritor tiene de que esa lengua no es esencialmente comunicadora a nivel de la escritura, donde prima el castellano; en este fragmento se explica, de modo alusivo, la elección que tuvo que llevar a cabo Arguedas para emitir sus mensajes narrativos y su reconocimineto tácito de que, por el momento, la lengua quechua sigue siendo fundamentalmente oral. Fuera de estas connotaciones, lo que el final de la intervención del zorro de arriba marca es la preferencia del canto sobre la palabra, de la música que tanto la naturaleza como el hombre producen.

Para concluir, el zorro de abajo introduce dos elementos de gran importancia: la sensación olfativa y la función del disfraz. El olor, integrado por la oposición de hedor y fragancia, constituye otra unidad que define el mundo de abajo, olores de todo tipo y de variadas procedencias (mar, prostíbulo, mercado, fábrica, barriada, estanque) se mezclan en Chimbote del mismo modo en que lo hacen sus variopintos pobladores; las sensaciones olfativas, a las que se recurre constantemente en la novela, forman un código útil para la descripción de ambientes. Este código parece tener una función simbólica pues encubre, según lo percibe el zorro a través de la punta de sus orejas, otra mezcla más significativa, la del morir y del amanecer que habita este mundo en ebullición y en proceso de transformación. Recordemos aquí el concepto mágico de «pacarina» antes apuntado y su vinculación con los lagos pequeños o grandes, así como su sentido metafórico de «amanecer»; si aplicamos este término quechua, siempre de manera metafórica, al fragmento que nos interesa podríamos leer «amanecer» como un resultado conflictivo posterior a una muerte, o, mejor, como el origen de algo entreverado con una abolición y la ubicación de ese proceso de surgimiento cerca de un gran lago —definición que podría atribuirse a la bahía de Chimbote—. De este modo, el puerto peruano se convertiría también en un lugar simbólico, en la «pacarina» de un nuevo grupo humano.

Finalmente, el zorro de abajo pone las bases de su futura función dentro del relato (pues los diálogos manifiestos entre zorros no volverán a producirse) a través de un breve enunciado cuyas dos unidades apuntan a la facultad de verlo todo que tienen los zorros, ya señalada antes y que concierne sobre todo a los «zorros míticos», y a la propiedad no estipulada en el mito de transformarse, de ser otra cosa («puedo también, como tú, ser lo que sea»), o de disfrazarse que caracterizará a los «zorros novelescos». Este será, pues, uno de los principios de reelaboración mítica en manos de Arguedas: la traslación, acompañada de modificación, de los zorros míticos a personajes novelescos.

## Ampliaciones y transformaciones dentro del *Relato*

Una vez considerados los aspectos fundamentales, desde el punto de vista del contenido, que proponen los diálogos y los mitos revisados, pensamos que la lectura de los capítulos que conforman el relato deberá proporcionar los datos que permiten demostrar que los componentes de la estructura mítica se desplazan a aquél, enriqueciéndolo, y que lo hacen siguiendo procedimientos de ampliación y de transformación. La novela pone también en juego un intrincado trabajo lingüístico que apela tanto a la

oposición oralidad/escritura como a la diversidad o, para usar un vocablo arguediano, a la «mezcla» de lenguas o normas lingüísticas; sin embargo, el análisis de la constitución y características de esta mezcla queda descartado en el corpus de este estudio y remitimos al libro de Lienhard ya mencionado en el que se lleva a cabo un excelente rastreo de la articulación entre oralidad y escritura y de los «sociolectos» que aparecen en la novela.

El capítulo I nos introduce súbitamente en el ámbito marino de Chimbote y en el tema de la sexualidad a través del habla de Chaucato, un patrón de lancha. La insistencia en lo sexual no solamente es notoria en el lenguaje, sino que se evidencia en la inclusión del prostíbulo como escenario de la mayor parte de este capítulo y en la gran metáfora que se elabora en él y que domina todas las visiones del mar de Chimbote. Precisamente el mar, o «la» mar (el género femenino sirve al narrador para la creación de la metáfora y no es empleado cuando el mar no se vincula a la sexualidad) es definida como «la más grande concha chupadora del mundo» (p. 34), identificándosela con el órgano sexual femenino (llamado «zorra» unas veces y otras, «concha») y ampliándose por tanto el sentido de la sexualidad, restringido en el relato mítico a los límites de lo humano. De este modo, se traslada al mar una concepción del mundo andino aplicada a la tierra, según la cual la tierra es de sexo femenino y debe ser fecundada para que pueda dar sus frutos. De hecho, a la femineidad de «la» mar (una femineidad prostituída) se opone una masculinidad que la fecunda y la hace producir, y esa masculinidad está representada, en principio, por los pescadores («al agua limpita le metimos huevo») y, en segundo lugar, por la industria de la harina de pescado; en el primer capítulo, Chaucato es el prototipo del pescador-macho. El mar acumulará, a lo largo de toda la novela, una serie de sintagmas interdependientes que acrecentarán aún más la significación sexual y que serán variantes de éstos: «yo hago parir a la mar» (p. 37); «Esa es la gran 'zorra' ahora, mar de Chimbote —dijo—. Era un espejo, ahora es la puta más generosa 'zorra' que huele a podrido» (p. 52); «ese sólo fornicaba a la gran 'zorra' que es la bahía (...) Antes espejo, ahora sexo millonario de la gran puta...» (p. 53). En los dos últimos fragmentos citados hay que resaltar la diferencia entre un «antes» y un «ahora», un pasado y un presente que, en este caso, se relaciona con la oposición pureza/corrupción; a la pureza se alude con la comparación del mar con un espejo y a la corrupción, con el olor a podrido que brota de él.

También en este capítulo se da acceso al Chimbote complementario, el de la gran industria en tierra, del que tenemos las primeras visiones en el relato y en las cuales entran a tallar elementos ya utilizados por los zorros en sus diálogos: «La fetidez del mar desplazaba el olor denso del humo de las calderas en que millones de anchovetas se desarticulaban, se fundían, exhalaban ese olor como alimenticio, mientras hervían y sudaban aceite. El olor de los desperdicios, de la sangre, de las pequeñas entrañas pisoteadas en las bolicheras...» (p. 50). La fábrica de harina y de aceite de pescado es una gran maquinaria trituradora de un elemento vital que es el pescado; la presencia del olor, tan reiterativa, es un signo de podredumbre real y metafórica que alcanza la vida misma de la industria y las bases sobre las que se levanta; la vinculación de la sangre (signo no suficientemente aclarado en los diálogos) con la eliminación de la vida y con la industria, abre algunas vías para la comprensión de este símbolo.

Pero la industria chimbotana tiene otra cara, la de la Fundición de Acero, y su aparición el relato pone en juego un nuevo elemento simbólico que se asocia al del hierro surgido en el contexto de los diálogos; el «humo», que no es sólo efecto del fuego sino que se combina con él, se eleva desde la chimenea de la Siderúrgica más alto que el de las otras fábricas y puede verse desde cualquier lugar de Chimbote, convirtiéndose en punto de referencia y en eje del universo que es el puerto. Si retomamos la división dualista del mundo este eje, constituido por la chimenea y su prolongación, el humo, permite una doble oposición entre mar y tierra (izquierda/derecha, ichoq/allauca) y entre cielo y tierra (arriba/abajo, hanan/hurin), lo cual prueba que el dualismo ancestral quechua se extiende a la estructura espacial del relato y al tiempo presente; incluso, la identificación del puerto con el infierno, que surge de la boca de una ramera («¡Ahistá infierno...!»; p. 55), aparte de la connotación religiosa que se pueda tener, refuerza el elemento «fuego» y permite observar que esta pareja de oposiciones contiene los cuatro elementos fundamentales: agua, fuego, aire y tierra. Pero la función de ese eje no es únicamente la de separar sino, de manera complementaria, la de poner en contacto: «El fuego se atoraba con el humo; el de la Fundición lamía el cielo, formaba sombras contra el agua de la bahía que la luz hacía brillar como grasa» (p. 56). Como si fuera una nueva Sachamama, una serpiente mítica, ese humo comunica el mundo de abajo, a través del agua en que se refleja, con el mundo de arriba: el cielo. Por último, la coloración sanguinolenta del humo, «rosado» como se lo califica en otro momento, prolonga la relación del término «sangre» con la industria de harina de pescado a la que también se establece con la Siderúrgica (gracias a la identificación entre sangre y fuego), haciendo posible que las dos variantes de la industria integren un solo conjunto.

En el marco de una descripción del narrador aparece el personaje mítico Tutaykire, conservando y a la vez ampliando el sentido que su intervención tiene en el mito, es decir, el del fracaso final de su empresa expansiva hacia el mundo de abajo:

El cerro El Dorado, cortado a pico sobre el mar, con santuarios preincas en la cima, se elevaba, alto, muy a lo lejos, y separado de la cordillera por una honda garganta. Tutaykire está trenzando allí, durante dos mil quinientos años, una red de plata y oro. Su cabeza brilla lento; su cuerpo duro da sombra, y por eso el cerro altisonoro, con un abismo al mar, vigila a los pescadores, ahora más que nunca. Tutaykire quedó atrapado por una «zorra» dulce y contraria, entre los *yungas*. Desde el cerro El Dorado ve arriba y abajo (p. 37).

El personaje ha sido trasladado, como sombra invisible, a un lugar del paisaje chimbotano, el cerro El Dorado, que puede observarse no sólo desde el mar sino también desde otras ubicaciones. Todo parece indicar que la figura mítica ha sufrido un proceso de transformación de hombre semidivino en dios montaña y que Tutaykire es el mismo cerro que observa tanto al mundo de arriba como al de abajo, convertido a su vez en figura protectora de un grupo humano: los pescadores; a este grupo se apunta en este fragmento no sólo de manera denotativa («vigila a los pescadores») sino también connotativa a través de la imagen de la red. Y, como para no dejar duda acerca de esta función protectora, el párrafo siguiente se inicia con este sintagma imbuído de sentimiento mágico: «Chaucato sintió la sombra de la montaña...», con el cual se cancelaría momentáneamente la diferencia entre pescadores de origen serrano y pesca-