

dición racial y cultural. En el pabellón rosado se encuentran sobre todo mujeres blancas, de la costa peruana, y también extranjeras, como «La Argentina». En el pabellón blanco se hallan más frecuentemente las mestizas; y en el corral, no sólo algunas mestizas sino sobre todo serranas explotadas que hablan quechua. Las prostitutas del corral permanecen con las piernas abiertas, mostrando el sexo, como las dos mujeres míticas indicadas más arriba y que, al parecer, han servido como modelo. En lo que respecta a los nombres, la mayoría de las prostitutas son conocidas por apelativos: «La Muda», «La China», «La Flaca», «La Narizona», tal como la mayor parte de los pescadores y jefes de embarcaciones que se relacionan con ellas.

Algunas de estas ramerías prolongan su actuación fuera del prostíbulo, o posibilitan una relación con otros niveles de la obra. Orfa, una de las «tres putas del corral» que suben el cerro de arena, es descrita como una mujer deshonrada, de familia de hacendados de Cajamarca, que ha sido expulsada, y tiene un hijo cuyo pecho es blanquísimo; este descubrimiento hace que una de sus compañeras cambie el trato que le da por el de «señorita». Orfa, cuyo verdadero nombre es otro y sobre la que Arguedas advierte en el Último Diario que habría terminado suicidándose con su hijo, ofrece algunos motivos para considerarla una prolongación, o ampliación, en la novela de la Fidela del Primer Diario.

Paula Melchora, también puta del corral y hablante quechua, preñada por un personaje despreciable (Tinoco), es la creadora de un canto, entonado «con la melodía de un carnaval muy antiguo», en el que se sintetiza una visión negativa del puerto de Chimbote y de algunos de sus personajes. La mujer que canta y baila es descrita por su compañera en un rasgo peculiar: «vio que los ojos de la mujer se achicaban, toda la cavidad de los ojos y parte de la frente se arrugaban, y así, en esa cara apretada, vio que la gran bahía, el más intenso puerto pesquero, se concentraba en las arrugas del ojo de su compañera» (págs. 57-58). Es decir, antes de cantar y bailar y como preámbulo a la segunda aparición de los zorros, Paula Melchora sufre en una parte de su cuerpo una leve transformación e integra su rostro con el paisaje de la bahía. Una integración de este tipo la desarrollará, en el tercer capítulo, Diego, la personificación novelesca del zorro de abajo. Más adelante, en el capítulo II, Paula Melchora recita una oración en quechua que hace referencia esta vez a una serie de elementos del mundo de arriba; su discurso, mucho más lírico que el primero, envuelve la naturaleza o se sumerge en ella, y dentro del conjunto de la obra se relaciona con las descripciones que hace el narrador de los diarios, en las que no está ausente el sincretismo. Así: «Dios, agua, milagro, santa estrella matutina; pez que sales como flecha de la piedra verde, de la cabelle-

ra ondulante que juega en la corriente, yerba del río; sombra de la libélula que prende sus ojos grandes en el agua de los remansos; salvajina que cuelga de los árboles y dejas tu polvo para siempre en la vida del que te bebe sin saber o sabiendo...» (pág. 82). En sus dos aspectos, como cantora observadora del mundo de abajo y como cantora identificada con el mundo de arriba, Paula Melchora puede considerarse la prolongación en forma novelesca de la figura de Carmen Taripha, la narradora oral que con su voz y su cuerpo imitaba a los animales hasta identificarse con ellos.

Otra ramera, esta del pabellón blanco, que es nombrada como «la gorda», protagoniza también otra escena de baile que hay que destacar. La descripción de «la gorda», bailando guaracha con Maxwell, es planteada primero en términos de energía y de exhuberancia, y luego: «cada aleteo de sus brazos y de su cuello y la tembladera de su barriga y de sus nalgas trasmitían a putas y clientes el ansia de estar en silencio, oyendo, recibiendo,...» (pág. 42). Si volvemos a la breve escena relatada en el Tercer Diario, cuando se describe a la profesora gorda de Valparaíso bailando, encontraremos una gran similitud con el fragmento citado: «cantó y bailó en la fiesta de modo que, primero, sumió en la meditación, diré en el silencio, a cada quien, silencio que el cuerpo necesita para abrir todos sus poros y cargarse de luces y recuerdos...» (pág. 209). De la confrontación textual se deriva otra comprobación del pasaje de una figura femenina de un nivel a otro, en el cual encuentra prolongación y modificación. Las figuras halladas en la vida real (fuente de los diarios) y en los relatos míticos, son aprovechadas como material novelesco y las huellas de esa transformación dejadas a la vista. En este punto del análisis hay que concluir que las figuras femeninas de mayor carga significativa en la novela y con enlaces reconocibles en otros niveles de la obra, pertenecen al círculo de las prostitutas y, de preferencia, al estrato más bajo de ese ambiente: el corral. Pero hay que observar también que la función de éstas no se agota en el asunto de la sexualidad, sino que se vincula a otras unidades temáticas importantes, como el forasterismo, y la concepción de la música (canto y baile) como un lenguaje directamente conectado con la naturaleza, con las que se relacionan Orfa, y Paula Melchora y «la gorda», respectivamente.

Sin embargo, a pesar de estas correlaciones, la visión de lo femenino como conjunto que trasciende las mujeres mencionadas y actuantes, está indudablemente ligada al tema de la sexualidad. A través de lo expuesto se deduce que si bien la prostitución es el signo más visible de la misma, no por ello debe dejar de considerarse su opuesto en la obra, la virginidad, tal vez el modelo virtual siempre destruido por la experiencia concreta.

Diversas instancias lingüísticas unen también este tema y lo femenino. En el plano de la elección de vocablos es constante el uso de los sustanti-

vos «zorra» y «concha», que son variantes jergales para designar el órgano sexual de la mujer, significando el primero también prostituta. Por otro lado, cada vez que se habla del mar en forma ambigua, presuponiendo también otro valor, se le aplica el género femenino. Pero además, y para configurar un símbolo, la mar es zorra, la mar es concha, la mar es puta. Citemos sólo un ejemplo del primer capítulo: «La mar es la más grande concha chupadora del mundo» (pág. 34). En el nuevo mito que la novela crea, la mar reproduce a nivel simbólico la función que la prostitución cumple en el Chimbote de la novela, y que la «virgen ramera» lleva a cabo en el mito; así como ésta detiene y engaña al héroe Tutaykire cuando va al mundo de abajo, la prostitución es un ardid organizado por el grupo dominante vinculado a la industria de la harina de pescado para detener el progreso económico y social de sus trabajadores. En la mar prostituida y explotada los pescadores hallan la satisfacción momentánea de sus deseos y alimentan la ilusión de un poder que definen en términos sexuales. La mar, como las prostitutas y la mujer del mito, los atrapa y los desvía de sus intenciones primeras.

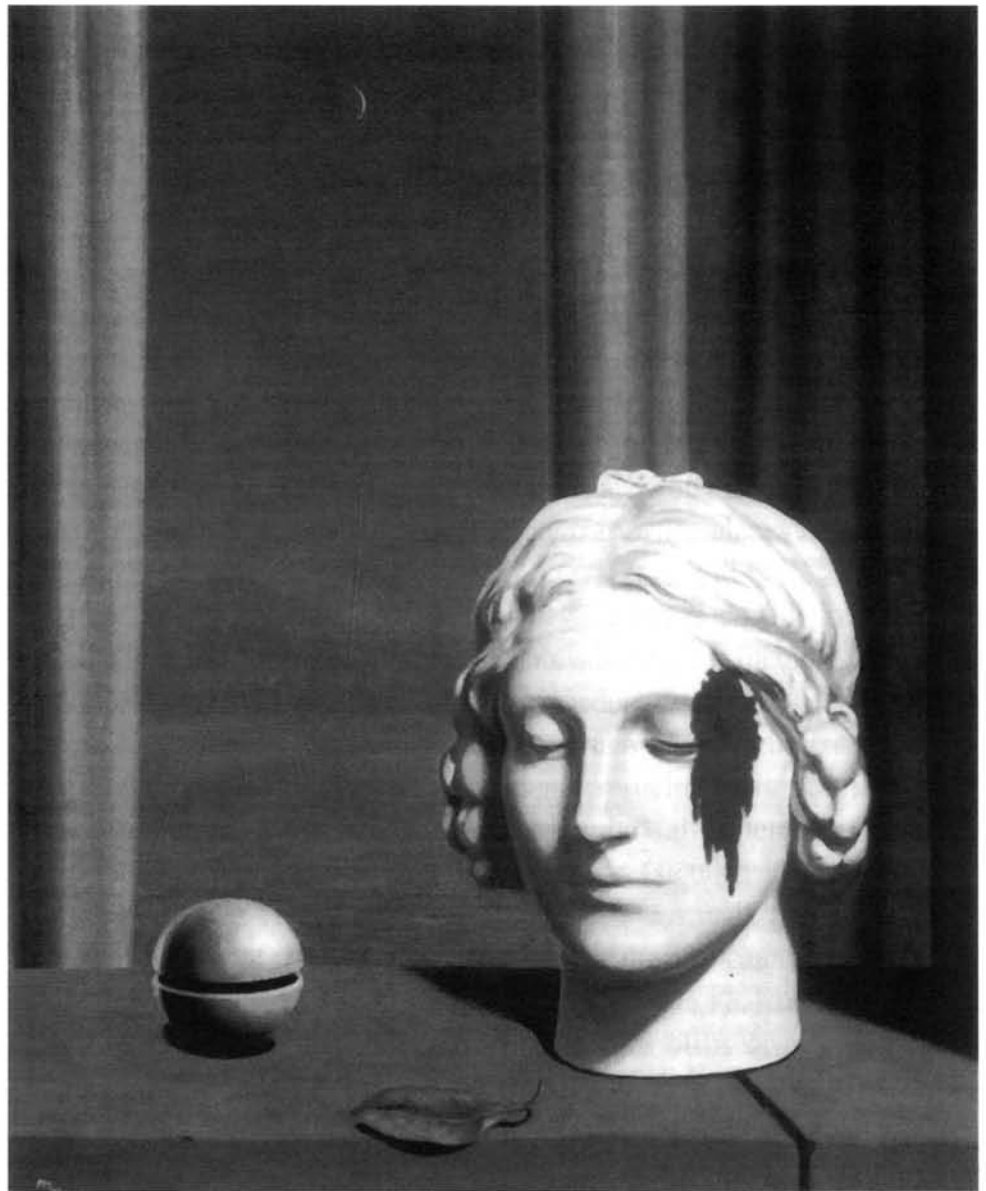
En lo que se refiere a tres frases ya citadas, relativas a las mujeres de los relatos míticos, hay que precisar primero que pertenecen a la versión novelesca del mito y no a la traducción que Arguedas hizo directamente del quechua, por lo tanto han pasado por un proceso de metaforización adicional. Tanto «milagrosa ramera de piedra» como «virgen ramera» son metáforas que condensan términos opuestos de lo femenino en la obra, y que remiten a sentidos de pureza y de corrupción, así como señalan la influencia de conceptos de la religión católica. La otra frase, «una “zorra” dulce y contraria», indica la función de contrariar los planes de protagonistas míticos y novelescos.

A través de diarios, diálogos de zorros y novela es posible percibir con respecto a lo femenino sentimientos ambivalentes, excepción hecha de la figura de Carmen Taripha, más que nada modelo de narratividad y alguien con quien el narrador de los diarios no tuvo una relación directa. La oposición virginidad/prostitución, aparentemente resuelta en la novela a favor de la segunda, pues hasta la mar, «agua limpita» al principio, es contaminada por la explotación, es el reflejo de una visión en la que habita lo contrapuesto y en la que esa cohabitación está marcada por el conflicto. El miedo y la confusión que palpitan en los diarios cuando el narrador revive encuentros sexuales, y que en el contexto que analizamos tienen su origen en la relación con Fidela, proyectan a los otros niveles de la obra su efecto perturbador. Pero, a su vez, la perturbación se asienta en la dualidad y en su no resolución definitiva. El discurso tantas veces repetido de la naturaleza escindida de Arguedas, debido a la convivencia en él de

dos culturas, podría alimentarse también de las consideraciones hechas acerca de este tema, sobre todo si tomamos en cuenta un sentido amplio del concepto cultura y si no perdemos de vista la incidencia de un catolicismo tradicional, que define en términos de culpa y de pecado cualquier alejamiento del ideal de pureza. Una conciencia que quiera mantener vigentes los dos extremos inconciliables puede quedar sumergida en los horrores del miedo.

Ana María Gazzolo





René Magritte:
La memoria (1954)