

dores de origen costeño, para unificarlos en una clase que podría tener en común, además del oficio, el hecho de ser tanto los unos como los otros inmigrantes (forasteros).

El episodio de la danza del norteamericano Maxwell en el prostíbulo podría haber servido sólo para configurar mínimamente a este personaje y para introducir el ambiente de no ser por la descripción que se intercala, en términos comparativos, a esta su primera intervención en el relato y que remite directamente al paisaje andino. El fragmento que a continuación citaremos tiene puntos de contacto con otras descripciones animistas del *Primer Diario* (p. 13) y del segundo diálogo entre zorros, en los cuales el canto (equiparable a la danza en este caso) despierta la vida de la naturaleza y la pone en movimiento, de manera similar, además, al efecto que producía la danza de Huatyacuri en el mito: «... el ritmo de su cuerpo contagiaba hasta al arbolito del patio. Como el agua que salta y corre, canalizada por su propia velocidad en las pendientes escarpadas e irregulares, y cambia de color y de sonido, atrae y ahuyenta a ciertos insectos voladores, así el cuerpo de Maxwell templaba el aire del salón» (p. 40). Maxwell, un forastero, logra el extraño prodigio —aún no explicable— de convocar con su danza extranjera (un *rock and roll*) las fuerzas de la naturaleza, razón por la cual observaremos sus próximas apariciones en el relato.

También con una danza extasiada y desenfrenada tiene que ver el final de la escena en que tres prostitutas suben por uno de los cerros de arena de Chimbote. Una de ellas, que aparece brevemente en el relato con el nombre de Orfa, guarda relación con la Fidela del *Diario* y podría ser la versión novelesca de aquélla a su llegada al mundo de abajo, por lo menos hay elementos que permiten pensar que la del relato continúa la historia de la del *Diario*: la Fidela estaba preñada cuando abandonó su lugar de origen hacia una ciudad lejana, además, era «blancona»; Orfa ha teñido un hijo en Chimbote y se oculta tras una identidad falsa mientras trabaja en el prostíbulo: «Mi nombre no es Orfa. Hija de hacendado soy, botada, deshonrada, cajamarquina»; después de esta declaración, la otra ramera que la ha escuchado examina a su hijo: «La ramera chola se acercó al niño. Vio que tenía la frente ancha, los ojos claros. Agachada y sin mirar a la madre, le desabotonó la camisa; vio que tenía el pecho blanquísimo. Se fijó entonces que toda la ropa de la huahua era de tela fina...» (p. 56). La danza de una de estas rameritas se halla precedida por una sutil transformación en el rostro de la danzante, en cuyos pequeños ojos cabe todo el puerto de Chimbote; precisamente, su baile, «un carnaval muy antiguo», se inicia con una especie de canto-letanía en el que incluye todo lo que representa al puerto aplicándole el término «culebra», que aquí tiene una connotación despectiva, y lo termina con una mención igualmente despreciativa a todo el país representado por la «bandera». El frenesí de la danza crea un ambiente mágico que prepara el retorno de los zorros, cuyo segundo diálogo se inicia a continuación, justamente con referencias al canto y a la palabra.

El capítulo II traslada al lector a otro escenario, el del mercado, definido también a partir de la mezcla de olores que despide: «A excremento, a frutas, a sudor, a yerbas medicinales, olía la parte techada del mercado» (p. 71); la sensación olfativa se resume nuevamente en la podredumbre, como sucedía con el puerto. De este ámbito, donde hacen su aparición algunos personajes de diferente procedencia, la acción pasa a un

cerro de arena donde se halla un cementerio del cual los pobres van a ser evacuados a otro emplazamiento. La procesión que estos desposeídos llevan a cabo, cargando las cruces de sus muertos por las faldas del médano, reproducen en la muerte lo que antes hicieron en vida: desplazarse a otro lugar en busca de una mejor ubicación, bajar del mundo de arriba al de abajo. Además, médanos como ése donde está el cementerio albergan también barrios marginales enteros que, como otros ambientes inhabitables, los forasteros han ido conquistando para vivir:

invasores de tierras para viviendas, hombres que habían conquistado con los serranos recién llegados al puerto, tanto aguadas pestilentes y zancudientas, como médanos y tierras sembradas y, por supuesto y más fácilmente, desiertos, los más próximos al casco urbano, como estos que rodeaban al cementerio (p. 76).

La sangre, ese elemento simbólico que parece enlazar levemente varias unidades de sentido, halla en este capítulo una vinculación con el «forasterismo» gracias a la reflexión de Bazalar, el chanchero dirigente, y a la oración de la prostituta Paula Melchora, que aquí completa su discurso del capítulo anterior. Bazalar relaciona la sangre con el esfuerzo y quizá la muerte que costó levantar barriadas en lugares tan difíciles e inhóspitos: «Bazalar medía la extensión de las barriadas que había visto aparecer, crecer a palo y sangre...» (p. 80). Paula Melchora, por su parte, utilizando una forma de discurso sintético característico de la lengua quechua —se nos dice, además que reza en esa lengua—, conecta el vocablo «sangre» a un concepto puramente andino que es el del «yawar mayu» (río de sangre), el mismo que recibirá unas pocas menciones más a lo largo de la novela y que irrumpe con mucha frecuencia en la literatura de Arguedas. Sin ir muy lejos, en la primera página del *Segundo Diario*, que se inserta al terminar este capítulo, el narrador da una definición del «yawar mayu»: «El río sangriento, que así llamamos en quecha al primer repunte de los ríos que cargan los jugos formados en la cumbres y abismos por los insectos, el sol, la luna y la música» (p. 95); curiosamente, esta definición lírica contrasta con la más precisa y especializada de Paula Melchora, quien se había caracterizado por emplear un discurso poetizado: «tierra sangrienta que hace pesada la corriente del río en enero-febrero...» (p. 82). En la misma oración Paula Melchora evoca la «salvajina» o «ima sapra», que ya identificamos más arriba con el tema del «forasterismo»: «salvajina que cuelga de los árboles al fondo del aire»; toda su oración está invadida de elementos significativos del espacio natural andino. Al final del capítulo, una escena fugaz en el puerto donde se descarga la pesca de una lancha directamente a la fábrica de harina de pescado recuerda la relación simbólica de la sangre con la industria:

Un chorro de agua disparado desde la cubierta con el pitón de una manguera removi6 en la bodega de la lancha un pozo plateado de anchovetas. La luz de las escamas empez6 a teñirse de sangre a descuajeringarse. Un chatero vestido de anchos pantalones impermeables amarillos, y de botas, miraba el remolino de sangre y azogue que 6l revolvía con la manguera; lo miraba como a la nada. (...) el brillo era amagado por la sangre y el movimiento, y todo era tragado por la boca de un inmenso tubo girador que colgaba de un huinche y aspiraba. El tubo lanzaba la corriente de la anchoveta destrozada a las cañerías aéreas del muelle. (p. 92).

El lenguaje musical tiene en este capítulo un nuevo intérprete: el guitarrista ciego Antolín Crispín, venido también del mundo de arriba. En esta breve aparición Cris-

pín manifiesta la misma condición —que ya demostró Maxwell con su danza— para describir la naturaleza y conmocionarla a través de la música a la cual aludían los zorros: «Después tocó la introducción al *huayno*, acordes y melodías improvisadas que describían para Florinda y el cholo cabrón, las montañas y las cascadas chicas de agua, las arañas que se cuelgan desde las matas de espino a los remansos de los ríos grandes» (p. 88). Pero Antolín Crispín no sólo concentra en su música el paisaje andino, sino también el caótico entorno de abajo, es decir que el universo de Chimbote, al parecer tan ajeno a la magia, es evocado en una síntesis abarcadora gracias a la interpretación musical del ciego:

El humo de las fábricas, el griterío de los vendedores de fruta, comidas, sándwiches, maní, que tenían sus puestos en las aceras de las calles o al pie de los muros que cercaban las fábricas; el flujo de los colectivos y triciclos que pasaban y volvían bajo los remolinos de humo; el desfile, en grupos o a solas, de los pescadores que se iban del muelle y montaban en los colectivos o se detenían a devorar anticuchos, sándwiches, fruta; el ladrido de los perros en las barriadas, todo eso se constreñía, también como relampagueando, en la guitarra de Crispín Antolín que seguía cantando en su casa de la Esperanza Baja, (...). Así, su guitarra templaba la corriente que va de los médanos y pantanos encrespados de barriadas al mar pestilente, de la ecosonda a la caldera, de la curz de Moncada al obispo gringo, del cementerio al polvo de la carretera (pp. 92-93).

El capítulo III está regido por el principio de la transformación, el cual alcanza la función que cumplen los zorros, la definición misma del relato y la recomposición de su estructura. Los zorros son propuestos hasta este momento en la novela como protagonistas de los diálogos y, por lo tanto, del nivel mítico, y también como supuestos narradores de las secuencias del relato novelesco, aunque los signos del narrador que pudieran delatarlos no apuntan hacia ellos de manera inmediata y clara; en el capítulo anterior, el sintagma «Pero esta vez que cuento» (p. 69), no señala con precisión hacia los zorros, sino que revela a un narrador sin identidad definida que bien podría ser también el autor. El único recurso que permite vislumbrar la participación encubierta de los zorros en la narración es la proliferación en el relato de los signos establecidos por ellos en los diálogos y que además de centrar el aspecto temático denuncian un determinado punto de vista. Este es, precisamente, parte del propósito de nuestro trabajo, demostrar que las unidades de sentido producidas en los diálogos, de modo sintético, se extienden al relato sobre Chimbote en el cual se amplían o se adecuan al contexto y entablan relaciones unas con otras, pero, en todo caso, el relato no aporta unidades nuevas sino que desarrolla las ya planteadas. Estas unidades de sentido responden a la instancia de las elecciones del narrador, en gran parte previas a la escritura que en buena medida tienen su origen en la observación del entorno real. Lo que en el fondo nos trasmite esta disposición de diálogos y relato es la idea de que el zorro de abajo observa aquello que ocurre actualmente en Chimbote, así como el pasado fue testigo de otra realidad, y codifica ambas experiencias para volcarlas en escritura, una escritura muy influida por la oralidad y la concepción mágica del mundo. Este narrador encubierto y ficticio sería reconocible por la diseminación de sus códigos y, desde el capítulo III, por una intervención más activa, aunque también disfrazada, que consiste en su transformación de personaje-narrador mítico en personaje novelesco.

Es la transformación sufrida por el zorro de abajo la que da lugar a otras alteraciones definitivas del orden novelesco. Si hasta el final del segundo capítulo la novela se ade-