

personajes que toman contacto con Diego produciendo en ellos también algún tipo de transformación; estos son los casos de Ángel Rincón y del Tarta, en este capítulo. A partir de estas consideraciones podríamos hablar de personajes míticos (los zorros, Tutaykire y Huatyacuri), personajes mitificados (Diego, el mensajero) y personajes bajo la influencia mítica, los cuales se incrementarán más adelante, sobre todo en la segunda parte.

Las escenas danzísticas de Diego, caracterizadas por el movimiento giratorio y el éxtasis, rompen la sucesión temporal y la secuencia novelesca haciendo que todo se centre en ese extraño personaje y que predomine la circularidad. Pero aún antes de que se produzca la danza, el capítulo III define su función de centro de la novela pues en él se recogen y explican prácticamente todos los cabos sueltos y se configura al personaje ausente Braschi, la imagen del poder. En su libro, Lienhard no sólo tipifica a los zorros como danzantes, sino que los identifica con danzantes actuales que participan en fiestas populares andinas aún vigentes y que se modificaron ligeramente tras la conquista española; él encuentra una gran semejanza entre los desplazamientos del zorro de abajo y los que llevan a cabo los «danzantes de tijeras» de Lucanas (Ayacucho).

Diego inicia su metamorfosis no sólo cambiando su apariencia, como quien se disfraza o, en este caso, como quien añade un disfraz a otro, sino que involucra en esa transformación a su entorno, evocando y convocando allí, en el interior de una fábrica costeña, el mundo natural serrano: «El visitante se agachó sobre el escritorio, aproximó su rostro al de don Ángel; le hizo sentir un aroma como a polen, a viento con aire de flores silvestres serranas, de ése que en abril perfuma los abismos de rocas y alcanza los nidos fríos de las águilas con la misma naturalidad que la luz de la estrella» (p. 127). Parece indudable el carácter ritual que tiene la danza de Diego, aunque su significado en este contexto permanece ambiguo. En todo caso es posible ligarlo a la idea de la supervivencia de las danzas rituales prehispánicas y de la visión mágica, y a la convocatoria de los elementos que forman parte de la estructura del poder en el mundo de abajo si juzgamos los versos rítmicos que Rincón recita acompañando la danza de Diego; ésta se inicia, además, como un exorcismo que quiere expulsar lo que se halla contenido («Que salga del pulmón el aire guardado») derivándose de él el recitado de don Ángel (también a los brujos en las sociedades mágicas les compete esta función de extraer lo malo). El baile ensimismado de Diego suscita la transformación de don Ángel quien, ya poseído, tiene percepciones extraordinarias, deja que su pesado cuerpo se mueva al ritmo que él reconoce como «yunsa serrana de Cajabamba», que cantan y bailan ahora los cholos en la hacienda Casa Grande y, finalmente, martillea sus versos marcando la danza sobre la base de repeticiones hasta que el frenesí empieza a diluirse y luego desaparece bruscamente sin que se sepa cuánto tiempo ha pasado. Leamos algunos fragmentos:

El visitante alzó las manos como brazos de candelabro, y con la gorra ladeada, el rostro alargado en que los bigotes, negreando en las puntas, le afilaban más la cara, encandilándola, se puso a bailar dando vueltas en el mismo sitio, como si en las manos sostuviera algo invisible que zumbara con ritmo de melancolía y acero. (p. 130)

Los ojos de don Ángel, tan verdaderamente agrandados por los lentes, comenzaron a girar, meditando, de la sombra al cuerpo del bailarín, de la cabeza a los pies. Y la apariencia de huevos

duros que tenían esos ojos empezaron a cambiar de afuera hacia adentro, a tornarse como en vidrios de colores densos y en movimiento. (p. 130).

Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos. (p. 131).

—Siga, siga, siga la rueda, siga la rueda... Chimbote es el puerto... el puerto pesquero más grande... más grande del universo... y Casa Grande y Casa Grande... que está aquí cerca... a cien, a cien kilómetros... es el ingenio azucarero... el ingenio azucarero... más grande del mundo... toda estadística, toda estadística... así lo prueba... Quien no lo sabe, quien no lo dice... es pobrecito, es pobrecito...» (p. 131).

... miró al visitante: su gorro se había convertido en lana de oro cuyos hilos se revolvían en el aire; los zapatos, en sandalias transparentes de color azul; la leva llena de espejos pequeños en forma de estrella; los bigotes, en espinos cristalinos en las puntas, muy semejantes al del 'anku kichka', árbol carnoso que no crece jamás en la costa... (p. 133).

La segunda danza de Diego (aunque ha habido una anterior que sucedió en el mercado y que él relata casi al comienzo de este capítulo) tiene la particularidad de evocar el paisaje costeño y de incorporar a su ritmo a las máquinas de la fábrica de harina: una manera de reprocesar un ambiente altamente tecnificado a través de la visión mágica y de afirmar, además, un punto de vista diferente con respecto al mundo de abajo y a la modernidad. La fusión en la danza de don Ángel con don Diego tiene el efecto nada circunstancial de absorber en el seno de la visión mítica del mundo a un representante de otra civilización, del sector tecnificado de la humanidad, y que de esa absorción resulte un discurso rítmico, de carácter improvisado, y creado para ser dicho y no escrito. Todos los parlamentos de don Ángel son en cierta forma torrenciales, habla sin mucho control debido a la influencia de Diego y llegan, incluso, a identificarse y a borrar diferencias tajantes de discurso:

—...Nadie sabe jalar la lengua tan alegre y jodidamente como usted.

—Es que yo no jalo. Yo entro.

—¡Eso! Nos hemos metido, usted en mí y yo en usted. (p. 150).

Por otro lado, la influencia que ejerce Diego brevemente sobre el Tarta, hacia el final del capítulo, alcanza también el lenguaje, pero en este caso eliminando en él el defecto de la tartamudez y fundiendo en un solo parlamento los enunciados de un diálogo. La identificación que el Tarta comprueba con el zorro se manifiesta a través de la revelación:

Tú, tú eres un 'zorro' —le dijo el Tarta sin atreverse— ¿Vienes de arriba de los cerros o del fondo del Totoral de la Calzada? ¿O yo soy tú y por eso no tartamudeo? (p. 152).

Es este un capítulo plagado de claves que seguramente seguirán descubriendo sus enigmas con nuevas lecturas. Diego, personificación del zorro de abajo, al igual que los zorros míticos de los diálogos, emite muchas veces mensajes cifrados, entre ellos escogemos el siguiente por considerarlo un anuncio de algo que deberá producirse fuera de la novela y que tiene que ver, de una manera sutil, con temas como el del morir y el del amanecer, con el forasterismo, con la dualidad y la posibilidad de que la función dominante de uno de sus componentes se desplace al otro; además, esta especie de acertijo es interpolado por Diego sin que exista en el texto una relación con los enunciados que lo anteceden y suceden: «La oscuridad yo, la luz eléctrica tú. Yo voy

a despertar. No se despierta de la luz. Se matan zancudos y nunca porque mueren.» (p. 140). El «yo» designa en primer lugar a quien habla, Diego, y en segundo lugar a quienes representa, pero pensemos en una representación más amplia dentro del relato que comprenda los dos mundos míticos, como lo expresa el propio Diego («Ahora soy de arriba y abajo»), y por lo tanto el pasado y una forma de pensamiento no occidental; el «tú» es en principio el interlocutor; don Ángel, y en segundo término el sector industrializado y capitalista del mundo de abajo, pues en el interior de éste existe también la relación dominante/dominado. Alineados tras estas dos voces se contraponen el retraso y el progreso, el pasado y el presente, las posibilidades de surgimiento y de anquilosamiento, de superación y de conservación, respectivamente.

En una experiencia similar a la del Tarta, Esteban de la Cruz, en el capítulo IV, recibe la influencia del zorro a través de la desaparición de algunos síntomas de su enfermedad y sufre una revelación respecto al extraño personaje. Don Esteban, un forastero en Chimbote, un inmigrante del mundo de arriba, lucha denodadamente contra la muerte que habita en su cuerpo en forma de carbón inhalado durante el tiempo que trabajó en una mina; su pelea diaria por sobrevivir a través de una determinada acción —escupir el mal— es semejante a la del narrador de los diarios que escribe sobre lo que lo atormenta: el suicidio.

El zorro, que aquí no recibe ningún nombre, se manifiesta en el marco musical creado por la guitarra del ciego Crispín y en un estado de concentración tal que a don Esteban le parece que él le transmite la melodía al músico, la misma que los identifica a los tres haciéndoles cantar simultáneamente; el canto evoca significativamente los remansos de los ríos serranos y los patos que en ellos juegan. En esta breve aparición el zorro vuelve a mostrar en forma sucinta las características que lo definieron más extensamente en el tercer capítulo: apariencia (en la que el vestuario ha cambiado), facultades acrobáticas y propias de un animal («galopar más que un galgo») y cualidades para la danza. En un fragmento que integra el diálogo entre Esteban y el zorro, el primero afirma por primera vez en el relato la «eternidad» del personaje mítico y, por ende, de la cultura y el pensamiento que lo crearon: «Mi ha pasado el frío que estaba en mi cuerpo, en el hueso del rodilla, contestó don Esteban. El tristeza en veces es candela; así, este canto guitarra del Crispín. Tú nunca triste, ¿no? ¡Cierto! Tú nunca vas a morir, oy bocón ¿por qué?, le contestó repentinamente don Esteban. El hombre le hizo un ademán afirmativo y salió de la rueda» (p. 197). La escena de la danza no es descrita esta vez como un fenómeno totalizador, sino que es el motivo para acentuar la capacidad de ver, en el sentido de penetrar más allá de lo visible, de ser testigo de lo extraordinario, que posee Esteban de la Cruz, el señalado por la muerte:

Subió el arenal haciendo zigzags. En la cima se puso a danzar, así, a lo lejos. Su camisa roja se veía clarísima, girando sobre la blancura de la arena. Don Esteban le jaló el brazo a uno de los indios que palmeaban. ¡Mira paisano, mira!, le dijo, y le señaló la cumbre del médano. «¡Ah, está; ramo de geranio es. Tú, *hombre*, carago, *ves*», le contestó el paisano. (p. 198).

Al final del *Tercer Diario*, que se intercala entre el cuarto capítulo y la segunda parte, Arguedas anuncia una modificación de carácter técnico en la organización de la segunda parte y el proyecto de escribir un capítulo V antes de éste que, sin embargo, nunca