


---

# ENTRE LA MIERDA Y EL MAL

## La diversidad etnocultural en *Los zorros* de Arguedas

Ricardo Melgar Bao

---



LA OBRA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, con diferentes énfasis, transitó entre la etnografía, el ensayo antropológico y la etnoliteratura peruana. José María, gracias a la narrativa, nos abrió una sugerente puerta para pensar el mundo andino en su etnodiversidad, en sus muchos sincretismos y mestizajes, complementándola con sus ensayos etnológicos. Este volver sobre José María responde a una personal inquietud no saldada frente a la literatura y la antropología, la cual, por añadidura, se proyecta de cara al escritor-antropólogo o antropológico-escritor.

Arguedas, en su impactante relato sobre la muerte -la suya incluida y refrendada por su suicidio-, resultaba demasiado denso y angustiante para explorar el universo simbólico de *Los zorros*. La irrogar frente a una situación límite nos parecía ajena; también el derecho a reír de la vida y la «mala vida». En los ochenta, la renovadora lectura de corte bajtiniano sobre la cultura popular andina y *Los zorros* amplió los horizontes de la investigación antropológica y literaria (Lienhard, 1981). En los noventa, develó con asombro que la manera de nombrar y narrar la muerte y las identidades, fue situada por nuestro José María en los espacios cruzados de la moral y la escatología, de lo cómico y lo serio.

RICARDO MELGAR

Proponemos una lectura de la etnodiversidad en *Los zorros*, situándola en los espacios públicos de la ciudad de Chimbote, atendiendo a sus redes mercantiles y al marco simbólico de sus representaciones. Se ha dicho con razón que Arguedas en esta obra se adelanta a nuestro tiempo político e intelectual otorgándole una lúcida y precoz visibilidad a la pluralidad de «naciones» en el Perú (Flores Galindo, 1992:43). A lo largo de este texto revisaremos las etnoidentidades y la propia identidad nacional en el universo simbólico del mal, así como en sus anclajes escatológicos, apostando así a un reencuentro entre la antropología y la literatura.

1. LA IDENTIDAD EN EL JUEGO DE LA MORAL

En la década de los ochenta, la crítica literaria latinoamericana, al posar de nuevo la mirada en los modos nacionales de configurar y narrar las identidades, no podía olvidarse de la obra polémica de José María Arguedas, particularmente de sus novelas *Todas las sangres* y *Los zorros* (Ortega, 1988). Pero entre una y otra obra, si bien se pueden encontrar líneas de continuidad en las preguntas sobre la identidad nacional, existen diferencias notables. En *Todas las sangres* persisten viejas e ineludibles exclusiones etnoculturales. La diversidad fue avasallada por la comunidad nacional imaginada desde una controvertida dualidad socio-cultural igualmente inexistente. En el denso espacio escritural de *Los zorros*, otra parece ser la pregunta por el Perú y otra la respuesta. Al margen del diálogo-traducción y del diálogo-acuerdo, no encontraremos la *pacha* que nos reúna a todos, a los de arriba con los de abajo, sin olvidar a los de en medio y a los de fuera. La «mezcla» y la «entremezcla» del mestizaje pierden fuerza explicativa en el último Arguedas. La direccionalidad identitaria posee un juego abierto en ese tránsito de lo crudo a lo cocido, gracias a los muchos «hervores» de la nación-mundo y del Chimbote-mundo. En *Los zorros*, el loco Moncada nos lo recuerda jugando irónicamente con una de sus profecías: «Así nos entremezclamos los que en el Perú, por gracia de los vericuetos

## LA DIVERSIDAD ETNOCULTURAL

que siguen a los negocios del alma y de la carne, estamos muy a buenas con peces y pescados» (Arguedas, 1971:107). La imagen analógica del huaico, que se presenta de manera recurrente en la obra, aclara el sentido abierto de la mezcla y entremezcla, muerte y vida, la debilidad de lo arrastrado y la fuerza de lo que arrastra.

Una crítica de la obra arguediana ha dicho, con razón, que entre su novela *El sexto* (1959), alusiva al penal limeño, y *Los zorros*, referida al escenario chimbotano, existe una línea de continuidad. Acaso, porque esta ciudad portuaria «se parece a un infierno» (Marín, 1973: 236). De nuestra parte, proponemos que este infierno hibridado culturalmente fue traducido por Arguedas a su escatología local (Chimbote) y nacional (Perú), vía ya preanunciada en su relato *El sueño del pongo*, el cual, a su vez, recrea humorísticamente una de las imágenes del Apocalipsis 16. Esta relación entre la moral y la escatología no resulta ajena a las tradiciones de Occidente. Recordaremos, al respecto, ese personaje del mal, Belcebú, también conocido como «Señor del Estiércol» (Bourke, 1976: 108). Volviendo a *Los zorros*, llama la atención que Lienhard, el más sagaz y conocido crítico de la obra, haya disociado lo que denomina la «estética del cochino» de los demás sentidos escatológicos que pueblan el universo del mal (Lienhard, 1981: 149).

Entre el bien y el mal, heredados por la tradición colonial de Occidente, existen demasiados anudamientos como para fracturar su relación. Las inevitables traducciones del español a las lenguas amerindias complicaron las coordenadas de sus respectivas cosmovisiones culturales. En el quechua, la relación entre el *allin* (bien) y el *mana allin* (mal) se aproxima a la relación *alliq/ichuq* (derecha/izquierda) y *urin/hanan* (arriba/abajo), vinculada a muchas deidades duales de origen prehispánico. La colonización del imaginario indígena forzó el ingreso de demonios, infiernos y pecados, alterando las imágenes duales del panteón andino, así como las claves de su moral (Cervantes, 1994). Sin embargo, el hincapié de las representaciones y las conductas ritualizadas no permiten privilegiar en la lectura el mal o su contraparte.

RICARDO MELGAR

La novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas, está atravesada por una conflictiva cosmovisión sobre el mal que se cierne en un espacio de fuerte interacción interétnica e interclasista, como lo es la ciudad portuaria de Chimbote. Los más renombrados estudiosos de esta obra arguediana han hecho hincapié en lo que denominan «estética de la muerte», impactados por las fuertes fantasmagorías sobre el preanunciado y cumplido suicidio de José María (Fell, 1992: XXII; Gómez Mango, 1992). Nuestra lectura, sin negar el peso simbólico de la muerte en la obra de Arguedas, intentará aproximarse a sus modos identitarios y sincréticos de representación del mal.

Chimbote, población situada en la costa norte del Perú, bañada por el océano Pacífico. Este puerto, durante los años sesenta y mitad de los setenta, los cuales corresponden al *boom* de la industria de la harina de pescado y la pesca industrial de la anchoveta, recibió el impacto de las migraciones serranas y costeñas. En ese contexto, la vida cotidiana de Chimbote vivió la fragmentación y recreación de las tradiciones religiosas y morales. Si la modernidad «constituye un orden ideológico-axiológico en el que adquieren su sentido formas concretas del mal» (Landa, 1996: 26), éstas deben situarse en un marco de tensiones y conflictos con las tradiciones existentes.

No es casual que Chimbote y su mar adyacente sean los escenarios de lo bajo, modelados bajo el capitalismo y representados a través de la imagen de un enorme sexo femenino que atrae a los campesinos empobrecidos de los Andes y a los desempleados urbanos (Lienhard, 1992: 328). Empero, el mar que baña la costa norte del Perú ha sido referido al ámbito de lo sagrado en clave prehispánica (Millones, 1992: 122), siendo recreado por Arguedas como un espacio dual donde coexisten dioses y demonios.

Chaucato, en su discurso cosmogónico inaugural, dice: «...la mar es la más grande concha chupadora del mundo. La concha exige pincho, ¿no es cierto, Mudo?» (Arguedas, 1971: 26). Todas las identidades se criban y circulan a partir de esa clave matricéntrica. La «concha», símbolo marino de la sexualidad



## LA DIVERSIDAD ETNOCULTURAL

femenina, tiene un equivalente de alta centralidad en la obra de Arguedas: la «zorra», la que es capaz de congrega al zorro de arriba y al zorro de abajo, abriendo entre ellos un diálogo sostenido sobre la modernidad y el futuro nacional, la moral y las identidades. La concha, más propiamente la «zorra», preside el encuentro, la circulación y el diálogo del zorro de arriba y el zorro de abajo.

La modernidad sobre el campo de la sexualidad afincó los modos y símbolos del mal desde la perspectiva de la anti-moral sadeana (Landa, 1996: 30), pero la obra de Arguedas trascendió sus límites egoístas y hedonistas, ensanchando la estética del mal en clave etnocultural y moderna. La estética del mal de los modernos está presente en los *Diarios*. José María testimonia su renuncia a los *Cantos de Maldoror* para optar por «una estada en los infiernos», para él plena de «agua regia nutricia y casi íntima» (Arguedas, 1971: 210). Sin embargo, las cosmovisiones que develan y valoran los símbolos y sentidos del mal giran en torno al abanico de identidades que convergen y se recrean en Chimbote, escenario privilegiado y multidimensional. Es así como las diversas cosmovisiones culturales son presentadas por José María, en abierta interacción comunicativa y simbólica, tropezando y/o saltando las vallas de la traducción.

El «infierno» hace permeable el espacio literario de *Los zorros*, pero como representación precede y sucede al texto y al autor; también a sus lectores. Mas el texto me invita a otra interpelación: ¿por qué el texto de *Los zorros* se hace sentir tan dolorosamente y de muchos modos? Si pensamos que la representación del infierno es más *pathos* que imagen o palabra, podemos asumir la puntual caracterización que formula Minois:

«El infierno, en su acepción más general, es una situación de sufrimiento que un ser tiene que soportar como consecuencia de un mal moral del que se ha hecho culpable. Este castigo difiere de las penas prescritas por la justicia humana: es un castigo impuesto por poderes sobrenaturales o el resultado del destino vengador» (Minois, 1994: 19).

RICARDO MELGAR

Pero el escenario infernal, al ser mediado por el *pathos* y la ironía de una sociedad que se venía haciendo a través de muchos hervores, no podía ser cristalizado como fatalidad de las malignidades registradas por sus memorias colectivas. El *pathos* arguediano asume la función de sentimiento-esperanza de muchos modos, tantos como la diversidad etnocultural que registran en sus equivalencias y distancias: el Perú, Chimbote y el burdel.

El universo simbólico del mal en un espacio de redoblada hibridación cultural, como lo venía siendo la ciudad portuaria de Chimbote entre los años sesenta y setenta, expresa viejas y novísimas claves culturales según las ubicaciones etnoclasistas de sus actores. El peso del simbolismo occidental es ostensible en la novela arguediana y la realidad chimbotana, pero no basta para dar cuenta de ellas. La diversidad religiosa de los referentes andinos y costeños es relevada por Arguedas para suscitar muchos hervores y sentidos sobre el bien y el mal. La conversión de estos sentidos en modos y símbolos escatológicos está mediada por la cópula, la risa, la trituración, el comer, el hervor, las actividades excretoras. El tránsito de lo crudo a lo cocido, de lo fresco a lo podrido marca en sus productos los sentidos cruzados y mutantes del bien y del mal; también las muchas identidades en el Perú.

Arguedas siente que su afinada concepción del mal en la sociedad andina -que atraviesa la trama narrativa de su obra anterior- ha perdido peso frente a la semántica de la moral que reina en Chimbote. Es la polaridad la que visualiza la dualidad y sus mediaciones. Don Hilario Caullama, el intachable pescador aimara, dice: «...del industria pescado tiene cabeza escondida pa-Dios y pal Satanás, cuando hay reclamo...», y concluye en una pregunta sin desperdicio: «¿Quién prueba hay puente dericto del infierno a la gloria?» (Arguedas, 1971: 226).

Interrogado sobre los modos del bien y del mal, el anciano cura Cardozo, el representante de la moral cristiana deseable, negación del cura Vizcardo corrido por el pueblo chimbotano, confiesa sin atenuantes: «No sé lo que aquí es lo malo y lo verdaderamente bueno» (Arguedas, 1971: 240). No es diferente la creencia que emerge de la tradición oral y que retoma Diego, el zorro de arriba: «Dicen, don Angel, que aquí, en Chimbote, a todos

## LA DIVERSIDAD ETNOCULTURAL

se les borra la cara, se les asancocha la moral» (Arguedas, 1971: 105). El hincapié de Diego es contrariado por la cruda y quemante dualidad. Pienso en el perfil del pescador Elías, aquel que:

«baja al infierno como mismo Jesucristo. Recibió plata de Braschi junto con ustedes, anduvo junto con ustedes por entre la mierda y después, oye, «Mantenquilla», ¿no confesó todo en asamblea pública? Denunció; entregó la plata. Se quemó como los bonzos» (Arguedas, 1971: 216).

La opción de elegir confronta todo fatalismo moral. El individuo, sin importar sus marcas identitarias, puede asumir la esperanza y redimirse independientemente de qué capa del estercolero emerja. Nos los recuerda, aparte de Elías, el propio Maxwell en su baile ritual. La propia Paula Melchora asume su malograda preñez para invertir su papel y condición de prostituta envilecida al reclamarse como «Madrecita del Carmen». Desde este nuevo papel, la Melchora clama con tono irónico ante las gaviotas en una noche de luna frente a la bahía: «Bendice a putamadre prostíbulo. Me está doliendo me «zorrita» (Arguedas, 1971: 57). Puede suceder lo contrario, transitar de lo alto a lo bajo, asumir sin culpa y sin asco y hasta bromeando el propio malvivir y su estercolero.

No hay duda de que la polaridad e hibridación indoespañola en el campo religioso andino ha mutado en las últimas décadas. Los flujos migratorios y sus muchas interacciones han afectado su modo de vida y el tejido de sus representaciones. La presencia de nuevas denominaciones religiosas protestantes amplían y diversifican el campo religioso y moral; suscitan también muchos préstamos culturales. Entre la prédica moral del «hermano» y la traducción de don Esteban hay más de un hervor de por medio. La prédica apocalíptica del «loco» Moncada lleva a sus propios límites sus mensajes salvacionistas y morales. Moncada reinventa el ritual, resimboliza la gran cruz y juega con la palabra, situándola entre la locura y la verdad revelada.

Arguedas siente que el mal en el nuevo Perú y su peculiar escenario chimbotano exhibe una semántica abierta e inasible a



RICARDO MELGAR

través de ese complicado diálogo entre los tres zorros: el zorro de arriba, el zorro de abajo y la «zorra», la gran mediadora, madre-mar, puta-mar, y sus muchas personificaciones prostibularias y escatológicas. Las claves de la vieja moral andina le resultan insuficientes para dar cuenta de la trama chimbotana. Así nos dice en su segundo diario:

«Parte de estos diablos se mezclaron en los montes y abismos del Perú, permaneciendo, sin embargo, separados sus gérmenes y naturalezas, dentro de la misma entraña, pretendiendo seguir sus destinos, arrancándose las tripas el uno al otro, en la misma corriente de Dios, excremento y luz. Y esa pelea aparece en la novela (Todas las Sangres, RM) como ganada por el *yawar mayu*..., primer repunte de los ríos que cargan los jugos formados en las cumbres y abismos por los insectos, el sol, la luna y la música. Allí, en esa novela vence el *yawar mayu* y vence bien. Es mi propia victoria. Pero ahora no puedo empalmar el capítulo III de la nueva novela, porque me enardece pero no entiendo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo» (Arguedas, 1971: 95-96).

El serpentear en el universo andino refrendaba sus diversos y encontrados sentidos según sus modos de manifestarse, de aparecer y parecer. Entre el *amaru* (la gran serpiente sagrada) y el *uru* (el gusano depredador de la carne), la polaridad bien/mal podía encontrar un punto de aproximación con la simbología cristiana. La serpiente, símbolo del amor al cuerpo, como diría el obispo de Hipona, pero más propiamente de lo bajo y del mal; según la tradición colonial cristiana posee atributos cognitivos gracias a su peculiar saber, a su modo de tentar vía la mujer al hombre en el espacio edénico. De otro lado, la vieja semántica *amaru-uru* puede sugerir una relectura en clave prehispánica, más allá de su reelaboración e hibridación contemporánea. En el diálogo de los zorros, el mundo de abajo, es decir, de los valles yungas que se aproximan hacia el mar, aparece marcado por la



## LA DIVERSIDAD ETNOCULTURAL

presencia de gusanos. En ese espacio también queda situada la virgen ramera y chichera que sedujo a Tutaykire hace dos mil quinientos años (Arguedas, 1971: 61). La propia ideología que amenaza al capital es adscrita a este simbólico serpentario por el zorro de abajo (don Diego): «el comunismo está ahora como gusanera de muerto» (Arguedas, 1971: 129-130). La serpiente y el gusano en el imaginario arguediano amenazan, envuelven, devoran, pero no dejan huellas visibles de sus excrecencias, salvo que consideremos que su reproducción representa su modo escatológico de seguir siendo lo uno y lo otro.

La recreación del relato mítico sobre los zorros ha sido largamente documentada dado el tenor explícito que le otorgó José María. No así esa cadena simbólica de la serpiente-gusano-serpentear-reptar tan recurrente a lo largo de esta obra que venimos analizando. En la cosmología andina los tres niveles del universo aparecen mediados por los dioses serpientes del agua y la fertilidad (Sharon, 1980: 125). La relación más puntual entre la temible serpiente devoradora y la abundancia de peces aparece registrada como una temática marítima a explorar entre la cerámica precolombina de Nazca a Pacasmayo y los relatos contemporáneos (Levi-Strauss, 1970: 243-246).

En el nuevo Chimbote, en el nuevo Perú, el serpentear contamina todo en uno de sus lados, sean espacios, iconos o actores. Ni san Pedro, el patrón de los pescadores, se escapa de ello. El juego metonímico cumple este papel de conversiones y apariencias. La Paula Melchora, la prostituta preñada, desde su baile ritual serpentea y contamina el mundo chimbotano. Los símbolos expresos de su canto y baile carnavalescos son elocuentes:

«Culebra Tinoco/culebra Chimbote/culebra asfalto/  
culebra Zavala/culebra Braschi/cerro arena culebra/juabrica  
harina culebra/challwa pejerrey, anchovita, culebra/  
carretera culebra/camino de bolichera en la mar, culebra/  
fila alcatraz, fila huanay culebra/islas volando culebra,  
culebra/cerro arriba, culebra/cerro abajo, culebra / bandera  
peruana/ peruana culebra...» (Arguedas, 1971: 58).

RICARDO MELGAR

Pero el serpenteo contaminante tiene otros rostros: recuérdese que la forma más degradada de la serpiente es el gusano mecánico industrial, simbolizando la muerte: «la muerte es como ese gusano que está en el vacío de cemento» (Arguedas, 1971: 338).

2. IDENTIDADES QUEMANTES EN EL ESTERCOLERO NACIONAL

Chimbote, como totalidad espacial, es, al decir del sindicalista Zavala, «un infierno puto» (Arguedas, 1971: 53). Una prostituta andina y miserable del «Corral» hace explícitos los atributos escatológicos del infierno chimbotano. Dice: “¡Ahistá infierno -y señaló el puerto- cocinando pescado, cacana de pescado también! Ahistá candela» (Arguedas, 1971:55). La candela, en su doble acepción, como fuego para la cocción y como referente del mal, potencia el modo de ser del excremento. Lo escatológico se proyecta en sus *pathos* cruzados depresivos y cómicos; recuérdense los modos tan peruanos de sentirse una mierda o cagarse de risa.

Don Angel, el zorro de abajo, revela el límite del infierno al presentar desde su espejo su contrafaz complementaria: «...en Chimbote, está la bahía más grande que la propia conciencia de Dios, porque es el reflejo del rostro de nuestro señor Jesucristo» (Arguedas, 1971: 111). Diego, el zorro de arriba, le pide al zorro de abajo que precise este sentido. Don Angel responde: «Ahí lo ve, Turbio» (Arguedas, 1971:112). El campo liminar se ubica en nuestro deseo y en nuestra mirada, pudiendo transitar así de una a otra faz, de una a otra apariencia. La dualidad está en el fondo del ser, pero tiene la peculiaridad de ir mutando gracias a esta modernidad periférica.

La buena pesca es valorada por el peso de la alzada del paño por un eficiente patrón de lancha, a través de una inequívoca imagen: «Va a pesar como cagada del diablo» (Arguedas, 1971: 35). Lo bueno y lo malo pueden asumir, como en este caso y más allá de su traducción de sentido, una carga axiológica y de medida. En el habla popular urbana resulta un lugar común referir

## LA DIVERSIDAD ETNOCULTURAL

de manera positiva la abundancia de bienes como mierda: “hay o hubo como mierda”. Igualmente, la escasez o inexistencia son caracterizadas como la “nadedad” escatológica: «no hay o no hubo ni mierda».

La homosexualidad posee un fuerte sesgo escatológico por las señas de contiguidad de su principal zona erógena. En el Chimbote de los sesenta, el homosexual activo -»cacanero» en el argot criollo-mestizo- era referido por su clave mercantil de modo análogo al ámbito capitalino. La defensa de Braschi frente al sindicalista incorruptible insinúa irónicamente esta posibilidad. El amariconamiento se presenta como un modo recurrente de eslabonar los símbolos del mal a formas escatológicas, jugando con lo serio y lo cómico. La homofobia arguediana es transparente: el «Mudo» Chueca es un pescador que no es mudo pero sí homosexual, es un auténtico “hijo de puta”. Los envilecidos gusanos del burdel «son hijos de los putos y de la tierra», al decir de Zavala (Arguedas, 1971: 46). Desde este mirador no es difícil preguntarse: ¿por qué el infierno es homosexual?, ¿por qué Chimbote y su mar se amariconan y son pintados como infernales estercoleros?

El juego de sentidos morales y escatológicos que se cierne sobre los orificios del cuerpo de la naturaleza y de la humanidad relativizan su posición de arriba/abajo y también su carga valorativa. El volcán (Braschi) traga y excreta, nos lo recuerda Chaucato (Arguedas, 1971: 218). La comunicación de sentidos invierte los órdenes. La mierda, al ser nombrada por el orificio de lo alto, deviene en símbolo de lo bajo. Los orificios de abajo (ano-vagina) pueden ser referidos indistintamente para el parir y lo pútrido, lo bueno/malo o malo/bueno.

El juego de inversiones semánticas se complica cuando consideramos las excrecencias del orificio de arriba. Así, por ejemplo, el vómito y el esputo como función excretora del orificio de arriba (la boca) pueden condensar la expulsión de lo no deseado, al mismo tiempo que la esperanza. La marca del socavón en los mineros y ex-mineros se presenta como el fatal y letal «vómito negro», pero en la dramática brega cotidiana de don Esteban esta excrecencia es releída, medida, pesada, resimbolizada a fin de cuentas.



RICARDO MELGAR

Es polivalente el discurso de Arguedas sobre las excrecencias en el espacio literario de *Los zorros*; su escatología permite leer la alienación, el mal, la identidad y la esperanza. Excremento y luz configuran una diada simbólica posible, lo refrendan las islas guaneras, con sus imágenes lumínicas y aromáticas proyectadas sobre las cumbres de San Pedro (Arguedas, 1971: 81).

Pero más que las islas, es el pelícano o alcatraz el que condensa simbólicamente la luz y el excremento. El pelícano representa a todas las aves guaneras del Perú. El pelícano condensa también la memoria histórico-cultural de la riqueza nacional, depredada bajo su más ostensible y voluminosa forma escatológica: el guano. Los pelícanos en *Los zorros* se presentan hambreados por la voracidad mercantil de la pesca mayor y la industria pesquera, constituyendo la negación de la vieja escatología. Estos pelícanos, en su mendicidad y en su andar cómico, son los testigos agónicos de una riqueza nacional que se volatiliza en los circuitos excéntricos de la pesca industrial y de la fabricación de harina de pescado. Los pelícanos, en su modo de morir de hambre y habiendo perdido por ende su capacidad excretora, se expresan como mediadores y testigos de las dos más florecientes etapas de la historia económica del Perú republicano. Pero el pelícano supone una lectura adicional gracias al loco Moncada y al propio Arguedas, la de espejear y ser espejeado por otro animal escatológico y carnavalesco, el chancho, en un no siempre visible juego de equivalencias simbólicas y afectos.

La mirada de Arguedas del poder concreto que oprime a los pescadores en Cjimbote reconoce sus señas demoníacas. Don Angel habla del «abanico legal» que legitima el despojo a los trabajadores y pobladores chimbotanos: «estaba sostenido por las sucias pezuñas de la fuerza» (Arguedas, 1971: 119).

Mirando esas metáforas del enmierdar desde el poder -estoy pensando en Braschi, el gran capitán de la industria pesquera, pero también en don Angel, ese zorro de abajo que hace explícita la lógica del zurrarse en la otredad-, la lógica de la alienación se clarifica. Como nos lo recuerda Meldini:

## LA DIVERSIDAD ETNOCULTURAL

“La clase que ejerce la hegemonía (limpia, obstinada, con un concepto profundamente arraigado de la propiedad y del orden) fecaliza a la subalterna, reducida, en el trabajo alienado, a pura mercancía (dinero=excrementos)» (Meldini, 1976: 16).

La fecalización del adversario en la lógica occidental moderna va más allá de su dimensión mercantil, apunta a uno de los soportes cotidianos de la más agresiva cultura autoritaria, sus racismos incluidos (Stéphane, 1969). El enmierdamiento es una forma de nominar y ejercer la violencia simbólica. Recordaré también que dar una zurra puede ser entendido como una soberana y real golpiza. Don Angel, hablando en nombre del gran capital, no ve otra manera de dar cuenta del proceso de sumisión y enajenación de los otros que hacerlos «cagar fuego». La imposición de esta categoría de adscripción devalorativa va de los pescadores a los mafiosos, hasta alcanzar a los aficionados a industriales (Arguedas, 1971:117).

El uso coprofágico del poder potencia violentamente las distancias simbólicas en el campo social. Don Angel es transparente cuando dice: «en el total zacular nos cagamos sin remedio, sin remedio, sin remedio», aludiendo al espacio de residencia de los migrantes pobres en Chimbote. Don Angel ejemplifica aún más su poder fecalizante: «Teódulo Yauri no era mierda, no era mierda, /yo lo hice basura, cacanutita,/ caballero, yo lo hice mierda de perro» (Arguedas, 1971: 132).

La figura de Braschi aparece remarcada tanto por su oralidad como por su genitalidad anal, con el fin de subrayar su potencialidad devoradora y coprofágica, es decir, «come(s) gente» y «come (las) huevas», se caga en todo mundo, hace cagar a los otros candela y hasta perlas (Arguedas, 1971: 36). Por ello, la «narizona» le confiere identidad de género. Dice sin ambages: «Braschi es maricón» (Arguedas, 1971: 46). El juicio resentido del Chaucato, el pescador que le abrió el espacio pesquero, así lo pinta. Entre el enojo y la burla dice: «Tiene más potencia que la dinamita en el culo» (Arguedas, 1971: 36).

La mierda en el Perú pesa tanto como la chingada en México, tanto para nominar espacios y actores degradados y

RICARDO MELGAR

envilecidos por la mirada como en las circunstancias adversas de la cotidianidad. Desde el campo sagrado la mierda mide, divide, clasifica el cosmos, equilibra los órdenes, como certeramente nos lo ha recordado López Austin (1988). El habla popular peruana enmierda la vida y su entorno tanto como en México se enchinga. En este país costeño-amazónico, además de andino, existe una lectura conflictiva de su identidad nacional: El Perú es una mierda. Esta imagen fuerte que reaparece en la obra de Arguedas y en la más lograda narrativa contemporánea del Perú debe ser releída. El «Mantequilla» enuncia a su manera esta definición ontológica: «la peor mierda que es el Perú» (Arguedas, 1971: 217).

Para Arguedas, el capital genera un discurso mafioso en su modo político o sindical, cumpliendo además la función escatológica de encantar la realidad y seducir a sus oyentes: «billete mierda del mismo mundo» (Arguedas, 1971: 219). En Chimbote, Teódulo Yauri personifica, en el drama de su propia alienación, al falso profeta moderno de la nación, a esa especie de encantador de la palabra cuya fuerza embriagadora es como la chicha o mejor que la cerveza y se mueve como pez en el agua en el escenario escatológico de Chimbote. Teódulo Yauri es el espejo de ese profeta negado que es el loco Moncada.

¿Qué fibras mueve la palabra de Yauri en los pescadores? La descripción escatológica que ofrece el zorro don Angel de los migrantes andinos, devenidos en pescadores «para gozar o cagar fuego», no tiene desperdicio: «los pescadores que eran y son la más bestia mezcla de mierda y patriotismo» (Arguedas, 1971:117). Los propios zorros asumen el excremento como referente de una identidad mítica compartida. Ellos «bailan bajo la luz azul, sosteniendo trozos de bosta agusanada sobre la cabeza» (Arguedas, 1971: 285).

La mierda como símbolo de lo efímero natural, es decir, de lo usado, desgastado y consumido, parece filtrar la lectura peruana de su conflictiva modernidad. La dimensión etnoclasista adscribe y autoadscribe identidades en relación a la mierda/capital. En la canción de don Angel, este zorro de abajo recita el campo identitario de la nadiencia y del ser:



## LA DIVERSIDAD ETNOCULTURAL

«...aquí no hay nadies/, señor, los cholos son mierda,/ los negros-zambos-chinos son mierda, /yo también soy mierda, /el yugoslavo no es mierda/ el español es mierda/ Brashi está en todas partes/ en todas partes está caballero/ freno, estribo, baticola/ Maxe, secretario, no se si es mierda.../El obispo yanqui ése no es mierda” (Arguedas, 1971: 132).

Se podrá apreciar que la oposición nativo/extranjero queda corta para explicar este juego de identidades «la clase que ejerce la hegemonía (limpia, obstinada, con un concepto profundamente arraigado de la mutables. No hay una lectura esencialista de su escatología. Sin embargo, la nacionalidad como categoría de adscripción escatológica (yugoslava, española, norteamericana) sugiere una fisura cultural, al centrar la negatividad sobre lo español. En cambio, la categoría de color u casta (cholos, negros-zambos y chinos ) permite un juego de equivalencias en la nadedad del estercolero.

El mal es también excremento, mucha mierda, símbolo del fetichismo mercantil y del consumo, como nos lo han recordado algunos antropólogos (Bastide, 1976: 26-27; Taussig, 1993). Pero dejemos que don Angel nos brinde su discurso escatológico en tono ritual:

“...zurramos unos, zurramos otros,/en el totoral zancudal nos cagamos/ sin remedio, sin remedio, sin remedio/Teódulo Yauri no era mierda, no era mierda/yo lo hice basura, cacanutita/ caballero, lo hice mierda de perro” (Arguedas, 1971: 111).

### 3. LOS AROMAS DE LA DIVERSIDAD

La marca del género potencia las posibilidades simbólicas del olfato y sus sistemas clasificatorios en dos dimensiones relevantes e intersubjetivas: la moral y la identidad. En *Amor mundo*, José María había retratado una imagen simbólica de lo femenino que

## RICARDO MELGAR

va a reaparecer acrecentada en *Los zorros*, al relacionar el mar, la ciudad, la fábrica, los lugares de puterío y las propias putas. En *Amor mundo*, la gorda Marcelina mea para el muchacho Santiago, le enseña su sexo, aprieta su cuerpo y luego lo empuja violentamente, gritándole: «corrompido muchacho». En la cabecita de Santiago, la Marcelina se sobredimensiona como símbolo del mal: «Su cuerpo enorme, su cara rojiza, se hizo enorme ante los ojos de Santiago. Y sintió que todo hedía». Para Santiago, hasta «el alto cielo tenía color de hediondez». En *Los zorros*, la ciudad, el mar, el totoral, la fábrica de harina de pescado, el prostíbulo expresan los rostros de lo femenino envilecido, vía sus aromas fétidos, hediondos, aromas del mal. Qué olor más fuerte de lo pútrido y lo sexual en el escenario chimbotano que el olor a pescado, equivalente al olor a zorra-concha.

A fines del siglo XX, la relación entre la sexualidad y las representaciones del mal todavía reproducen ostensibles signos del arraigo de ciertas creencias de origen cristiano sobre el infierno, inmersas en los campos sincréticos de nuestras cambiantes sociedades multiétnicas y multiculturales. Pero el mal trasciende la sexualidad, se proyecta a partir de ella y logra modelar los inevitables puentes con el bien y lo sagrado. Puede incluso mutar sus sentidos originarios, diferenciarlos y contrariarlos. En el campo de los aromas prostibularios se puede graficar esta trama simbólica mutante, que oscila entre el «olor a ruda», que potencia la conversión del salón de baile del pabellón blanco en una «pequeña iglesia», la hediondez en el cuello del tronco del laurel y sus «gusanos peludos», a consecuencia de las aguas jabonosas del lavado del suelo, y «el olor de los urinarios». La mezcla de olores en «el piso y las paredes» del lupanar (Arguedas, 1971:47) expresa un modo de hibridación cultural de la moral popular. Gracias a la modernidad, todas las identidades, todas las sangres, concurren con sus aromas y miasmas cruzados a sahumar el burdel, Chimbote y el propio Perú-mundo.

No cabe duda de que el universo de los olores es mucho más complejo en la realidad y en la obra de Arguedas. Oler la otredad formaba parte de una añeja práctica de adscripción simbólica en el Perú, las más de las veces marcada por la lógica

## LA DIVERSIDAD ETNOCULTURAL

de la exclusión o de la tolerancia, forma cínica de negar la otredad. El nuevo tejido social fractura los viejos sistemas clasificatorios y sus órdenes. La posibilidad de oler, ver y oír al otro de nuevo modo, de la mejor forma, es una posibilidad afincada en la necesidad de ser de todas las identidades.

El zorro de abajo invita a su par a asumir este modo en que la modernidad proyecta las más diversas hibridaciones y traducciones de olores y perfumes -más allá de los esquemas perceptivos del olfato y sus códigos culturales- proyectándolas a las fronteras mismas en que se pueden cruzar los códigos de la vista y del oído. Pareciera que Arguedas quisiera sugerirnos que la semántica cultural de los olores, impactada por la vorágine de la modernidad, comienza a eludir y subvertir las trampas de las tradiciones morales. Las viejas y nuevas claves de la moral tienden a expandirse y anularse en el horizonte posible de sus mezclas. Las opciones del ser y del parecer de los individuos avanzan más allá de sus marcas identitarias etnoclasistas. El viejo zorro de abajo es elocuente cuando dice :

«Muy fuertemente aquí, los olores repugnantes y las fragancias; las que salen del cuerpo de los hombres tan diferentes, de aguas hondas que no conocíamos, del mar apestado, de los incontables tubos que se descargan unos sobre otros, en el mar y al pesado aire se mezclan, hinchan mi nariz y mis oídos. Pero el filo de mis orejas, empinándose, choca con los hedores y fragancias de que te hablo, y se transparenta; siente, aquí una mezcolanza del morir y del amanecer, de lo que hierve y salpica, de lo que se cuece y se vuelve ácido, del apaciguarse por la fuerza o a pulso. Todo ese fermento está y lo sé desde las puntas de mis orejas. Y veo, veo; puedo también como tú, ser lo que sea. Así es. Hablemos, alcancémonos hasta donde es posible y como sea posible» (Arguedas, 1971: 52-63).

Bajo este contexto, los aromas del mal pueden ser digeridos por el buen deseo y su itinerario salvacionista. La imagen cristiana



RICARDO MELGAR

del descenso que redime vía la degradación aparece marcada por los aromas del mal. Asto fija el día de su cumpleaños o «santo» para dirigirse al «Corral», el más envilecido espacio prostibulario, a fin de rescatar a su hermana. Asto intenta subvertir el medio, el itinerario y el camino. Fracasa. Perseguido por un chofer enfurecido, enrumba a paso ligero por el arenal a la luz de la luna, resintiendo el cruzamiento de los fétidos aromas del mar y del humo de las calderas de las fábricas de harina de pescado. Estos preanuncian en la arena la existencia de esa indeseable fauna del mal: los «gusanos gelatinosos». En la imagen arguediana, los malos aromas parecen reptar al ras del suelo, elevándose hasta alcanzar a Asto, que los «traga» o convierte (Arguedas, 1971:50). Luego, viene el retorno por la vía fácil y rápida: del taxi a la casa.

Pensemos en otra imagen donde el aire, desde el campo del deseo, se percibe no por los aromas que suele portar, sino por sus sensaciones térmicas. La Fidelia, esa mestiza preñada, «blancona y sucia», alimenta una de las fantasmagorías infantiles de Arguedas: fue la noche en que sintió «que se arrastraba como culebra» hacia él, que era «el becerrero de la señora; tan sucio como la mestiza y era blanco». «Sentí como que el aire se ponía sofocado, creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente... mi cuerpo pesaba y mi ánimo se encomendaba a los santos, en oraciones quechuas» (Arguedas, 1971:29-30).

Roland Forgues ha sostenido que en esta escena sus imágenes fuertes expresan las formas diabólicas del deseo (Forgues, 1989:243). Agregaremos que la noche -ese segmento del cronos cotidiano que refuerza la semántica del deseo y del pecado- supone la hegemonía simbólica del Príncipe de las Tinieblas.

Esta relación de oposición y complementariedad entre lo blanco y lo sucio de lo femenino y lo masculino no puede dissociarse del legado de castas, es decir, de la pigmentocracia peruana y la axiología social y religiosa del pecado. La reconciliación del color y «la suciedad» moral cobran sentido en boca de José María cuando recuerda cómo sale de su crisis existencial de 1944 al inicio de la obra: «El encuentro con una

## LA DIVERSIDAD ETNOCULTURAL

zamba gorda, joven, prostituta, me devolvió eso que los médicos llaman «tono de vida» (Arguedas, 1971:11). ¿Qué hace que la «fornicación sea más endemoniada»? (Arguedas, 1971:31). La violencia fálica, pero también la condición límite de lo femenino en su fase de gestación de bastardías. La Fidelia está preñada, huye y fornicación con un muchacho que reza.

El fuego sigue siendo el símbolo visual más importante del averno cristiano, tendiendo a asociarse en una de las caras de su múltiple negatividad con los símbolos de la sexualidad, pero este fuego es frío. Existe otro que purifica. En realidad, el fuego es un símbolo puente; también lo son el humo y el árbol.

En el argot popular criollo-mestizo costeño del Perú previo a los tiempos del sida, «quemarse» significaba contraer una enfermedad venérea, no distinguiendo necesariamente entre el chancro, la gonorrea o la sífilis. Afirmar «estoy quemado» es aceptar el contagio, aludir principalmente a su genitalidad enferma, aunque la acepción «me quemé» puede referirse solamente a ponerse en falta involuntariamente, quedar en evidencia. La metaforización del quemar se deriva de esa representación negativa sobre la sexualidad que es alcanzada por el fuego demoníaco. La descripción de uno de los personajes de la última novela arguediana condensa esta visión: «Tinoco candela apestosa», el de la «verga *lani*» (Arguedas, 1971:56), el de la verga que se le quema en frío, se le entiesa sin salvación en su fallido intento de alcanzar la cima y el encuentro en el cerro Cruz de Hueso tragado por la arena.

La caída final de Tinoco no es aislada, se aproxima a la vivida por la prostituta Orfa, que culmina en su suicidio atenazada por el *ima sapra*. Orfa se lanza al mar desde la cumbre desolada del cerro *El Dorado*. En uno y otro caso, se esfuman los personajes extraordinarios de las cumbres chimbotanas (el zorro y Tutaykire). La salvación, desde sus muchos códigos, se manifiesta como esperanza, también como utopía. Pareciera que José María hubiese apostado a su muerte como quien juega con una categoría moral y escatológica en un inasible tiempo de sacrificio, en el que la vida y el texto aparecen como “pago-ofrenda” de todas las esperanzas individuales y colectivas. Arguedas oferta

RICARDO MELGAR

un abanico arquetípico sobre el bien y el mal mediado por los tres zorros y sus muchas mutaciones. La salvación-esperanza se presenta en *Los zorros* como una onda expansiva y múltiple: La madre Kinsley ensancha el sendero salvacionista a Estados Unidos y al mundo; la Paula Melchora al burdel, Hilario Caullama al mar de Chimbote. Pero la salvación para Estados Unidos, el Perú, el puerto de Chimbote, el burdel, los personajes, como para el propio José María se encuentra como posibilidad irrenunciable en el deseo y la apuesta a la esperanza del narrador, desde lo bajo y lo alto.



## Bibliografía

- ARGUEDAS, José María  
1971 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Editorial Losada, Buenos Aires.
- BASTIDE, Roger  
1976 *El sueño, el trance y la locura*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- BOURKE, John Gregory  
1976 *Escatología y civilización*, Ediciones Guadarrama, Punto Omega N° 209, Madrid, pp. 11-21.
- CERVANTES, Fernando  
1994 *The Devil in the New World*, Yale University Press, New Haven and London.
- FELL, Eve-Marie  
1992 Introducción y notas a la edición crítica de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, UNESCO-CONACULTA, México, pp. XXI-XXXI, 316-320.

RICARDO MELGAR

- FLORES Galindo, Alberto  
1992 *Dos ensayos sobre José María Arguedas, Cuadernos de Sur, Lima, 1992.*
- FORGUES, Roland  
1989 *José María Arguedas, del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico-histórico de una utopía.* Ed. Horizonte, Lima.
- GÓMEZ Mango, Edmundo  
1992 «Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en «Los Zorros» de Arguedas», en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, edición crítica de Eve-Marie Fell, UNESCO-CONACULTA, pp. 360-370.
- LANDA, Josu  
1996 «Estética del mal. De Sade a Tarantino», en *Etcétera* (México), 25/1/1996, pp. 26-31.
- LEVI-STRAUSS, Claude  
1970 *Antropología estructural*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana.
- LIENHARD, Martín  
1981 *Cultura popular andina y forma novelesca*, Latinoamérica Editores-Tarea, Lima.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo,  
1988 *Una vieja historia de la mierda*, Ediciones Toledo, México.
- MARÍN, Gladys C,  
1973 *La experiencia americana de José María Arguedas*, Fernando García Cambeiro, Argentina, 1973.

LA DIVERSIDAD ETNOCULTURAL

MELDINI, Piero

1976 «Introducción» a *Escatología y Civilización* de John Gregory Bourke, Ediciones Guadarrama, Punto Omega N 209, Madrid, pp. 11-21.

MILLONES, Luis

1992 «Relación de las cosas que yo alcanzo», en *La persecución del demonio; crónica de los primeros agustinos en el norte del Perú (1560)* de Fray Juan de San Pedro, Editorial Algazara, Málaga, pp. 103-147.

MINOIS, Georges

1994 *Historia de los infiernos*, Paidós contextos N 14, España.

ORTEGA, Julio

1988 *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*, Fondo de Cultura Económica, México.

SHARON, Douglas,

1980 *El chamán de los cuatro vientos*, Siglo XXI Editores, México.

STÉPHANE, A.

1969 *L' univers contestationnaire*, Payot, Paris.

TAUSSIG, Michael T.

1993 *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*, Nueva Imagen, México.