

1989

Entre zorros y radioteatros: Mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa

Walter Bruno-Berg

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Bruno-Berg, Walter (Primavera 1989) "Entre zorros y radioteatros: Mito y realidad en la novelística de Arguedas y Vargas Llosa," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 29, Article 11. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss29/11>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**ENTRE ZORROS Y RADIOTEATROS: MITO Y REALIDAD
EN LA NOVELISTICA DE ARGUEDAS Y VARGAS LLOSA**

Walter Bruno Berg
Albert-Ludwig Universität
Fed. Republic of Germany

— *¡Gringos concha'e su madres! ¿Estamos
aprendiendo? — contestó Cardozo.*
(*Zorros*: 194)

1.

Desde los tiempos de Aristóteles el problema de las relaciones entre literatura y realidad no ha dejado de preocupar a los especialistas en teoría literaria. En nuestros días — desde la conocida tesis del romanista Auerbach hasta la semiótica de Jurij M. Lotman — se ha llegado a la conclusión de que cualquier texto literario siempre es "mimético", es decir que debe ser considerado rigurosamente — al igual que cualquier texto de cultura — como un modelo específico de realidad.

En lo que se refiere a la literatura latinoamericana contemporánea, la preocupación por el problema de la realidad es notoria tanto en escritores como en críticos. Muchos de ellos, desde el discurso de Asturias al recibir el premio Nobel, pasando por el *Canto general* de Pablo Neruda y *Cien años*

de soledad de García Márquez, hasta *Yo, el Supremo* de Roa Bastos o la escritura vanguardista de las obras maestras de Julio Cortázar, han destacado el rol protagónico que tiene el texto literario para acercarnos cada vez más al arcano de lo que puede significar la realidad latinoamericana. *Realidad, ¡qué crímenes se han cometido en tu nombre!* nos advierte, sin embargo, Julio Cortázar en *Rayuela*. Así creo que es indispensable no ceder el paso a las facilidades. Hay que ponderar los conceptos antes de utilizarlos, prematuramente, para la interpretación.

Bajo este signo voy a presentarles algunas reflexiones sobre dos obras literarias que me parecen representativas para dar una respuesta al problema de la "realidad" peruana en la década de los 60. Se trata del último texto literario que nos ha dejado José María Arguedas antes de morir, la inacabada novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1968) así como de la cuarta novela de M. Vargas Llosa *La tía Julia y el escribidor* (1977), una especie de autobiografía novelada sobre los años de juventud del escritor hasta contraer matrimonio con una tía suya mayor — Julia Urquidí Illanes —, la así llamada "tía Julia" de la novela. Además de los capítulos autobiográficos, la novela consta de toda una serie de narraciones curiosas que se presentan como transcripciones fieles de los entonces famosos "radioteatros" — producto aplastante de la llamada cultura de masas en la década de los 50 y 60 en el Perú.

2.

¿Por qué Arguedas y Vargas Llosa? La pregunta se hace espontáneamente. Sobre todo: ¿Por qué *Los Zorros* y *La tía Julia*? ¿Qué tiene que ver el uno con el otro? ¿No se trata de dos obras separadas por una distancia infranqueable? La una, publicada póstumamente, después del suicidio trágico del autor, antes un testimonio desconcertante del fracaso existencial de su autor que un texto literario propiamente dicho; la otra, una obra más bien de circunstancia cuando no de mero divertimento, frívola hasta cierto punto, desprovista — según parece — de todo el rigor formal y documental que caracteriza a las demás obras del autor de *La casa verde* o de *La ciudad y los perros*.

Antes de precipitar la respuesta, sin embargo, veamos los textos un poco más de cerca: ambos se caracterizan por lo que yo quisiera llamar un afán de comunicación cultural, afán de comunicación, sin embargo, en los dos casos, muy especial. El proyecto de Arguedas en *Los zorros* consiste en la búsqueda de un modelo literario adecuado que permita representar, es decir hacer entendible el efecto tremendo de aculturación que ha sufrido la población andina a consecuencia de su afluencia masiva, a lo largo de los años del 60, hacia los nuevos centros industriales de la costa. El teatro de

acciones es Chimbote, centro de producción de harina de pescado. Lo específico del proyecto de Arguedas, sin embargo, consiste en comprender lo que pasa en Chimbote *desde la perspectiva misma de los integrantes de la cultura Quechua*. Vamos a ver más adelante que el modelo de explicación que le sirve para ese propósito es un mito tradicional.

También Vargas Llosa parte de un proyecto de comunicación específico. También él se sirve de un modelo especial para hablarnos de la realidad. Mejor dicho: se sirve de dos modelos distintos para hablarnos de dos realidades igualmente distintas. En efecto, Vargas Llosa, por un lado — como ya hemos visto —, nos relata, en forma autobiográfica, una parte de su propia vida; por el otro, nos presenta una serie de versiones de libretos "radioteatrales". Ahora bien, si llamamos — por razones que vamos a especificar más adelante —, si llamamos, pues, "realista" a la primera secuencia y "ficcional" a la segunda, la reunión de las dos en el texto de una misma novela no deja de revelar, por parte de su autor, una intención netamente crítica.

Antes de pasar al análisis propiamente dicho, veamos, sin embargo, brevemente, cómo los autores mismos juzgan sobre los resultados de sus respectivos proyectos. Es conocido el tono de desesperación que matiza el "Último Diario" de *Los zorros*. Arguedas, poco antes de su muerte voluntaria, echando una última mirada sobre su obra, parece reducirla a poco menos que un fracaso: *Los zorros — dice — no podrán narrar la lucha entre los líderes izquierdistas [...]; no podrán intervenir. (Zorros: 176)* También al editor Lozada, al que le recomienda la conservación del manuscrito le escribe desengañadamente que si bien *no (duda) del valor de algunos capítulos [...] y de la importancia documental (!) del conjunto, no puede aventurar un juicio definitivo [...]* *Ha sido escrito — confiesa — a sobresaltos en una verdadera lucha [...] contra la muerte (202).*

A ese respecto, no deja de llamar la atención el hecho de que el autor de *La tía Julia*, al hablar de la génesis de su novela, refiere una experiencia análoga — hasta cierto punto — a la de Arguedas:

[...] se me ocurrió, [explica Vargas Llosa al crítico José Miguel Oviedo], que las historjas delirantes del protagonista que escribe radioteatros y que tiene una imaginación perturbada, quizás podían mezclarse con una historia que fuera exactamente lo contrario, algo absolutamente objetivo y absolutamente cierto. Una historia en la que yo contarla exactamente unos episodios de mi vida [...]. Intercalar esas dos historias era un poco como presentar el reverso y el anverso de una realidad, una parte objetiva y una parte subjetiva, una cara verídica y otra inventada [...]. Lo que pasó es que también en este caso, como a mí me ocurre siempre, el proyecto empezó a desbaratarse a la hora de llevarse a la práctica [...]. De tal manera que yo creo que la versión final de la novela es algo bastante distinto de lo que habla

planeado, aunque en realidad fue construída sobre esta idea básica. (Rossman / Friedman 1978: 156, ff.)

El problema que nos interesa — el problema de las relaciones entre la literatura y la realidad peruana durante la década de los 60 — se presenta, pues, como aventura — la aventura opuesta de dos escritores que llegan, sin embargo, a través de la experiencia de su escritura, a resultados aparentemente parecidos. Veamos eso, primero, en Vargas Llosa.

3.

Ya hemos mencionado que *La tía Julia* consta de dos partes — una verídica (como dice el autor) y otra ficticia. La primera es el relato autobiográfico, la segunda la transcripción de los radioteatros. Se trata — como hemos visto — de una separación que el propio Vargas Llosa dice haber experimentado como impracticable. Pero, si — al fin y al cabo — resulta ser impracticable, ¿por qué no deja de ser por de pronto sugerente?

3.1 Ahora bien: desde los tiempos del *Lazarillo de Tormes*, la verosimilitud realista del relato autobiográfico se basa, fundamentalmente, en un factor estructural específico del género. Se trata, en efecto, de la pretendida identidad entre, por un lado, una persona de carne y hueso que es el autor del libro que estamos leyendo y, por el otro, el protagonista de la historia que nos habla en forma de "yo". Da la sensación de que las informaciones que nos suministra este último en relación con su vida son, en principio, "verificables".

¿Por qué, por otra parte, los radioteatros serían automáticamente "ficticios"? También en este caso la razón parece ser de orden genérico: son ficticios por ser, justamente, radioteatros, en vez de ser — p. ej. — piezas de literatura realista. Son ficticios por ser productos de la llamada cultura de masas. Siguiendo los análisis de Umberto Eco, es cierto que la función de esta última consiste en producir un vasto *repertorio mítico popular* (1987: 191) cuya eficacia persuasiva sólo es comparable a los modelos universalistas de la gran tradición occidental, p. ej. el sistema de las creencias cristianas en el medioevo.

Notemos al pasar que tanto Vargas Llosa como Arguedas están colocados, cada uno en forma diferente, frente a un problema de mito. Entre "zorros" y "radioteatros", entre una "auténtica" tradición mítica en retroceso y el impacto — digamos — "mitopoiético" de los nuevos medios de comunicación, la praxis literaria latinoamericana modeliza la realidad como

pérdida irrecuperable. He aquí el problema cultural del Perú de los años del 60.

Ahora bien, si aceptamos la hipótesis de la función "mitopoiética" de los radioteatros en cuanto al repertorio de creencias contemporáneas, ¿cuál es el nivel verbal en que se manifiesta ese mito? Al leer atentamente los "libretos" comprobamos un rasgo estilístico que merece nuestra atención, es decir el empleo recurrente, manifiesto hasta el cansancio, de la estereotipia, del clisé tanto verbal como cultural. Por cierto que es bien conocida la tradición de los clisés en la literatura realista, especialmente en la obra de Flaubert, cuya estética Vargas Llosa siempre pretende haber tomado por modelo. En *La tía Julia*, sin embargo, ese rasgo pasa al primer plano: Se manifiesta, en efecto, en todos los niveles del texto, empezando por las figuras de los protagonistas, los valores que encarnan y los conflictos que tienen que superar; está presente desde el nivel del vocabulario hasta en los rasgos estilísticos que aparecen en la sintaxis del narrador.

Desde ese ángulo — el de la mimesis de estereotipos característicos de los "mass media" — el proyecto crítico, es decir des-mitificador de la novela no podría ser más explícito. La crítica funciona no solamente como confrontación de dos discursos. Presenciamos, además, una verdadera corrosión interna del lenguaje estereotipado a lo largo de la novela: *Frente ancha, nariz aguilieña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu* (29; cf. 77, 127) — el retrato fisonómico del protagonista que se repite literalmente en cada capítulo no es sino el ejemplo más saliente de toda una serie innumerable de clisés tanto en el nivel textual como en el actancial, cuya acumulación y utilización en forma progresiva llega al final — en los dos últimos capítulos — a producir un verdadero cataclismo textual en que se confunde todo: acciones, nombres y personajes.

3.2. Es tiempo, sin embargo, de considerar también la contrapartida. Hemos visto que Vargas Llosa — igual que Arguedas — declara haber experimentado un desengaño en relación, precisamente, con el proyecto inicial de la novela. ¿En qué consiste ese desengaño?

Al parecer, se hace extensivo a ambas secuencias y, en particular, al intento por marcar claras fronteras categóricas entre ellas. Veamos, primero, los radioteatros. Estos, a pesar de ser ficticios, a pesar de ser creados por la "imaginación perturbada" de un individuo que se llama Pedro Camacho alias Raúl Salmón (véase Rossmann 1978: 156), no dejan de formar parte de la realidad. Más aún, lejos de ser meras ficciones, están llenos de gran cantidad de informaciones, tanto topográficas como sociológicas, concernientes a la realidad peruana. En especial la reproducción fiel de los diferentes códigos verbales diferenciables según las

categorías sociolingüísticas al uso no dejan de producir el impacto específico de lo que R. Barthes ha llamado *l'effet de réel*.¹

La aventura desengañadora, sin embargo, no se limita a la secuencia radioteatral. Echemos, por eso, una mirada breve también a lo que Vargas Llosa llama el reverso de la realidad, el pretendido discurso verídico que es la autobiografía.

Un joven de 18 años con pretensiones de ser escritor, miembro de una vieja familia de la alta burguesía limeña, estudiante de derecho, encargado además de la organización del noticiero diario en "Radio Panamericana", se enamora de su tía — 14 años mayor que él (véase *Tía*: 109) —, se atreve a pedir la mano de ella, desafía el odio de su padre que decide hasta matarlo, supera todos los escollos para contraer matrimonio, vive después por muchos años felizmente al lado de su mujer, preparando entre tanto tranquilamente su carrera de gran escritor...

En efecto, poco sirve el famoso "pacto autobiográfico" (Ph. Lejeune) para hacer "creíble" una historia que parece haber sido inventada por Pedro Camacho: don Mario da la sensación de haber "vivido" una extravagante radionovela, producto de la mente perturbada del escritor boliviano. Para comunicarla, hace falta, por ende, utilizar los mismos recursos: tampoco la autobiografía puede prescindir de los clisés. *Una cabalita* [=pequeña cabala] *para un radioteatro de Pedro Camacho* (*Tía* 112). Es la ingeniosa tía Julia la que se da cuenta primero. Más tarde, comunicándole al mismo Pedro Camacho su "pena de amor" (191), el mismo Mario se sorprende por haber utilizado una "fórmula radioteatral" (ib.).

El desengaño inherente a la aventura literaria consiste, por consiguiente, en la experiencia de la interpenetración de los dos planos antes mantenidos a distancia: los de la realidad autobiográfica y la ficción radioteatral-mítica. Es preciso hablar de desengaño porque — como dice Vargas Llosa — el proyecto, en efecto, ha empezado "a desbaratarse". Pero si la interpenetración es fundamental, la crítica desmitificadora se ve reducida a la nada. He aquí el resultado de la aventura literaria de Vargas Llosa. No es otro que la afirmación inesperada del carácter real de los estereotipos radioteatrales y, *viceversa*, del carácter estereotipado de la experiencia autobiográfica.

Quisiera reservarme las conclusiones de esa comprobación para más tarde.

4.

Por eso paso ahora a Arguedas.

4.1. Ya hemos visto la temática que tratan *Los zorros*. Arguedas intenta entender el fenómeno migratorio de los años 60, las llamadas "invasiones" de los centros industrializados de la costa por millares de indios en busca de trabajo y subsistencia. Entender el fenómeno, sin embargo, no se reduce a la acumulación estadística de datos sociológicos; significa acercarse seriamente al fondo de la cuestión que es de orden cultural.

Ahora bien, ¿cómo entender un fenómeno cultural sino a partir de sus propias premisas, a partir de su propio lenguaje transmitido de generación en generación? En esto, pues, consiste el propósito de *Los zorros*.

El mito de los zorros, o sea el mito de Huatyacuri que le sirve para ese propósito, ha sido publicado por el propio Arguedas en un libro aparte intitulado *Dioses y hombres de Huarochiri*. Se trata — dice Arguedas en la "introducción" — de un documento excepcional y sin equivalente (*Dioses*: 9), un mensaje casi incontaminado de la antigüedad, la voz de la antigüedad transmitida a las generaciones por boca de los hombres comunes que nos hablan de su vida y de su época (10).

¿En qué medida — eso es lo que plantean *Los zorros* — esa voz todavía puede ser escuchada por los que sufren el impacto del desarraigo de su cultura que significa su trasplatación en la pestilencia capitalista de Chimbote?

Veamos brevemente el contexto mitológico que le sirve a Arguedas para la construcción de su narración: en el quinto capítulo de *Dioses y hombres* se narra la enfermedad mortal de un príncipe poderoso llamado Tamtañanca. Se presenta el pobre Huatyacuri, hijo del dios Pariacaca, capaz de curarlo milagrosamente gracias al saber que le han comunicado dos zorros cuya conversación ha presenciado durante el sueño.

El cambio fundamental que Arguedas le hace sufrir a la historia al trasvasarla a su novela consiste en la transformación del rol actancial de los zorros — representantes de las regiones antagónicas del país (sierra y costa) —, en un rol meramente discursivo. Ahora han perdido la capacidad de prestar auxilio eficaz a los necesitados protagonistas de Chimbote. Además, ha desaparecido, en la novela, el narrador omnipresente que estaba en el mito para representar la región en su totalidad: sólo quedan los zorros para encarnar en sus discursos el antiguo antagonismo:

Oye: yo he bajado siempre y tú has subido. Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún una sapa sacudiéndose bajo su pecho. ¿De dónde, de qué es ahora? (*Zorros*: 49)

4.2. El abismo que separa a los zorros, vuelto infranqueable por la desaparición del narrador mítico, es un primer indicio del desarraigo

cultural al que aludimos. Ahora, ¿cómo se manifiesta el hecho en el nivel de la conciencia de los individuos implicados en el proceso? Esta es la pregunta a la que va a contestar la novela propiamente dicha a la cual el diálogo de los zorros le sirve sólo de intermedio.

La "invasión" de la costa por los indios en busca de subsistencia está lejos de significar una suerte de re-conquista. Al contrario: mientras que a la Conquista violenta de los españoles le correspondió, por parte de los conquistados, un acto de sumisión bajo formas sobre todo externas y que dejaban a salvo no pocos elementos esenciales de la antigua cultura, la invasión voluntaria del presente se desarrolla bajo el signo de una sumisión interna — la aceptación, es decir, la apropiación íntima del sistema de valores *simbólicos* que le corresponden a la civilización tecnológico-capitalista de la costa.

Dentro de esa perspectiva es sobre todo el segundo capítulo que merece atención. La acción se desarrolla en los prostíbulos de Chimbote. En efecto, la prostitución constituye uno de los elementos esenciales de la estrategia de explotación por parte de los iniciadores del milagro económico de Chimbote. Sin embargo, el éxito de la estrategia no solamente es fruto de un buen cálculo, sino que estriba también en el cambio de sentido que hace sufrir al símbolo de "zorro":

Pues "la gran zorra" (*Zorros*: 43), por una parte, es sinónimo de la gran bahía de Chimbote, antes fuente inagotable de riquezas de la naturaleza. Ahora, explotada despiadadamente, su pestilencia es indicadora de su muerte ecológica.

Hay otro nivel de significación más concreto en lo que se refiere a la "zorra":

Las prostitutas, vestidas de trajes de algodón, aparecían sentadas en el fondo de los cuartos, sobre cajones bajos. Casi todas permanecían con las piernas abiertas, mostrando el sexo, la 'zorra',² afeitada o no. (*Zorros* 41)

La "zorra", pues, como sinécdoque de la explotación del hombre por el hombre en el sentido más feo de la palabra. He aquí la significación del desarraigo cultural en su forma más brutal, más torpe y más directa. Llama la atención que el motivo haya escapado a la crítica hasta ahora. Ya el propio mito, sin embargo, conoce "zorros" igual que "zorras". No falta tampoco la connotación obscena puesta de relieve por el texto de Arguedas. Pues, refiriéndose a la causa de la enfermedad de Tamtañanca, el zorro la explica en estos términos:

[...] a la parte vergonzosa de la mujer [de Tamtañanca] le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dió a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso,

desde ese tiempo, a los que pecan de ese modo se les tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batá. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha. (*Dioses*: 36)

Para los que viven en Chimbote, sin embargo, el saber redentor de los zorros se ha vuelto inoperante. Por eso le contesta el "zorro de abajo" al "zorro de arriba" con una versión pesimista del mito cuyo protagonista ya no es el siempre vencedor Huatyacuri sino Tutaykire, otro hijo del dios Pariacaca. He aquí su historia. Se trata — el texto lo subraya — de una "historia de Chimbote" (*Zorros* 49):

Hace dos mil quinientos años, Tutaykire [...], hijo de Pariacaca, fue detenido en Urin Allauka, Valle yunga del mundo de abajo; fue detenido por una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha. Lo detuvo para hacerlo dormir y dispersarlo. (*Zorros* 49)

4.3 Ahora bien, ha llegado el momento de sacar una primera conclusión. Hablando en términos de aventura — como acabamos de hacerlo en relación con Vargas Llosa —, la experiencia de Arguedas parece obvia: se ha comprobado la ineficacia cultural del mito de Huatyacuri. El proyecto inicial, pues — el propósito de entender la realidad de Chimbote a partir de un modelo tradicional de la cultura quechua — resultó un fracaso.

¿Es lícito por eso considerar que la aventura en sí también haya fracasado? Sería una conclusión inaceptable. Ya lo vimos en el caso de Vargas Llosa: no es la intención sino el resultado lo que le confiere a la obra su carácter de "literatura". Más aún, si la cuestión que nos interesa consiste en saber cómo la experiencia literaria plantea el problema de la realidad, el "fracaso", en el sentido de la frustración de la intención original, nos parece hasta necesario.³

En efecto, en la carta — ya citada al principio — que le dirige al editor Losada, Arguedas, además de hablar definitivamente de su suicidio, afirma — como hemos visto — no dudar *de la importancia documental del conjunto* de los manuscritos al mismo tiempo que se niega *a aventurar un juicio definitivo* y finalmente declara tener *dudas y entusiasmos* (*Zorros*: 202). Dudas y entusiasmos, pues; la experiencia límite de lo que *es* la literatura, o por lo menos, lo que es la experiencia *moderna* de la literatura: le debemos al mismo Vargas Llosa el haberlo recordado en su ensayo lúcido sobre *Los zorros*.⁴

Veamos brevemente por qué el juicio nos parece acertado. *Los zorros*, lejos de restringirse a la retrospectiva nostálgica de los zorros

mitológicos, en realidad presentan un cuadro diferenciado y polifónico de la sociedad caótica de Chimbote, un cuadro que no se limita a la pintura de la llamada "alienación". Es cierto que los indios que viven a la sombra de las chimeneas de Chimbote están alienados de su antigua cultura. Pero, al mismo tiempo, eso no significa que no aprovechen de su situación, que no vivan sus miserias y sus placeres *a su manera*, es decir, adaptándose a los parámetros de una nueva cultura que está por levantarse de las cenizas de la antigua. Chaucato, Maxwell, Mendita, Asto, Tinoco, Zavala — es una población heterogénea, la cual, reunida en el prostíbulo popular del "Corral", echa abajo el antiguo orden y, al mismo tiempo, se organiza según nuevas *hierarquías*. Allí, la prostitución más abyecta no excluye el sentimiento sincero. Allí, el clínico explotador está al lado del serrano "snob". Allí, la pudibundez norteamericana incita nuevos deseos a viejas prostitutas:

La gorda lo insultó primero, le rogó después; le rogó que fuera a acostarse con ella, por su cuenta de ella, por su goce de ella; así le dijo: 'Mi' has calentado la 'zorra' como nadie en esta vida; más que ardiencia tengo... tengo amor, amorcito verdadero... (*Zorros* 161)

Así que, la "zorra" — en *este* contexto — ya no es sinónimo de alienación y miseria, sino también de entusiasmo y placer.

La multiplicidad de las perspectivas como consecuencia del desarraigo cultural es un fenómeno general en la novela. Hasta en sus reacciones fisiológicas los zorros se ven obligados a adaptarse al medio nuevo: [...] *el filo de mis orejas choca con los hedores y fragancias de que te hablo* [...] (*Zorros*: 5).

La experiencia sinestésica de la que el zorro está hablando, el choque con lo heterogéneo y lo inconmensurable que está sufriendo, implica, sin embargo, la posibilidad de traspasar los límites de la experiencia acostumbrada. La experiencia límite que es toda la novela se hace extensiva, además, a la cultura occidental en las figuras patéticas de los dos personajes "yankis" de la novela — el trabajador social Maxwell⁵ y el padre Cardozo. Este último, ambiguo representante de una teología de la liberación *avant la lettre* que ha colgado un retrato al óleo del Che Guevara al lado de un crucifijo, intenta propagar — sin éxito — su concepto de *la salvación del Perú* (*Zorros*: 83). Cardozo, al final de la novela, se ve atacado por su propio compatriota por falta — dice este último — de *participación a fondo* (182), mientras que el indio Ramírez se limita a responder, ante el despliegue de la retórica religioso-revolucionaria, con un *parco somos diferentes, padrecito*. (192).

5.

Ahora bien, ¿es permitido — a esta altura — volver a la frivolidad de los radioteatros? Yo creo que sí porque su frivolidad no es mayor que la frivolidad del "Corral" de Chimbote. Además, la experiencia literaria de Vargas es parecida a la de Arguedas en más de un sentido. Veamos por qué:

En ambos casos a la confrontación literaria con la realidad le corresponde una aventura, es decir un resultado que está en contradicción con el proyecto previamente concebido. Así hemos visto cómo el proyecto inicialmente des-mitificador de Vargas Llosa poco a poco llega a transformarse: La abolición cada vez más marcada del límite entre realidad y ficción, la universalización — para llamarla así — de la estereotipia de la que da testimonio la experiencia de Vargas Llosa, ¿qué significa sino que dentro de esa perspectiva, dentro de la experiencia del escritor Vargas Llosa con la realidad peruana de la década de los 60, los antiguos mitos se ven suplantados definitivamente por los mitos nuevos que surgen a raíz de los productos de la llamada cultura de masas? El efecto desengañador de esa experiencia no deja de comunicarse al lector. Al compás del carácter crecientemente estereotipado de la novela, la función referencial — es decir "mimética", pues, — de esta última va perdiendo vigencia cada vez más. Si no fuera la secuencia autobiográfica con su realismo más bien trivial, todo se reduciría, finalmente, a un mero juego de palabras.

Frente a ese exorcismo del lenguaje estereotipado, la aventura de Arguedas evidentemente apunta a otra cosa. La experiencia polifónica de la realidad — en vez de disminuir como en Vargas Llosa — se nota cada vez más marcada. En efecto, al experimentar la ineficacia de un sólo modelo — forzosamente "mítico" — de la realidad que intenta representar, Arguedas no se contenta con la mera multiplicación de los modelos, la "carnavalización" de las voces narrativas a la cual M. Lienhard ha hecho referencia, sino que nos lleva a prestar oído a una voz que se manifiesta por encima de las vociferaciones, la cual, sin embargo, no llegamos a entender. *Somos diferentes, padrecito*: la exclamación de Ramírez no es sino el testimonio de la "otredad" cultural en sí — otredad inalcanzable por el discurso antropológico, autenticada sólo por un texto vanguardista y un destino personal.

NOTAS

1 Realismo, pues, en los detalles de la pintura del contexto y de las figuras; realismo, sin embargo, también en cuanto a los conflictos en los que ellas se encuentran implicadas: así la transgresión de tabúes en el punto culminante de una fiesta de la gran burguesía limeña; así la incompetencia flagrante de un juez instructor ante las normas de la vida sexual practicadas por los miembros de la clase baja de la población, normas inconmesurables si se las mide según las normas dictadas por el código penal que tiene que aplicar; así el dilema de un cura de barriada vacilante entre el dogmatismo que le dicta su iglesia y el compromiso al que lo lleva su instinto; así, finalmente, el conflicto de un sargento de la Guardia Civil vacilante, él también, entre el cumplimiento de su deber ejecutivo y la ejecución de un acto de mera humanidad.

2 El *Diccionario de expresiones malsonantes del español* de Jaime Martín Martín (Colección Fundamentos 44. Madrid 1979) da las acepciones siguientes de "zorra": 1ª Prostituta. 2ª Aplicada a una mujer como insulto grave y violento. 3ª Se emplea, a veces, sin valor conceptual o en sentido despectivo.

3 Sólo aprendemos sobre la base de falsificaciones: la premisa de las ciencias llamadas "positivas" o experimentales nos parece válida — hasta cierto punto — también para esta gran experiencia que es la literatura.

4 Pues la última novela de Arguedas — "un autor", dice Vargas Llosa, *más bien tradicional, desinteresado de la literatura contemporánea* (1980:7) — es una obra literaria [...] de vanguardia. Ella se sitúa, de todo derecho, dentro de aquella tendencia cuyas obras han sido concebidas a la manera de una inmolación por sus autores, quienes se vertieron en ellas desnudando ante los demás sus pasiones y miserias, haciendo en esos libros el sacrificio de su intimidad. (1980:7). Con *Los zorros*, pues, Arguedas se situó en el centro mismo de la modernidad literaria. (Ebd.).

5 En la perspectiva antropológica de la interpretación de los *Zorros* por M. Lienhard, el "rock and roll" que Maxwell está ejecutando con una injerta (34), aparece como la encarnación de la danza ritual de los zorros mitológicos:

No sería exagerado afirmar que el papel devuelto al zorro en los capítulos posteriores, lo está desempeñando aquí Maxwell. Es Maxwell quien eleva la danza a un nivel de ritual, y toda la secuencia al plano mítico, dándole un significado que trasciende lo personal y lo local para alcanzar lo cósmico. Es el significado que cobran los bailes representados en Dioses y hombres, bailes que enstremecen el mundo como los de Huatyacuri [...] El baile del salón rosado [...] se alza al nivel de un ritual muy antiguo repetido narrativamente bajo forma moderna."(87)

En lugar de esta vinculación directa entre el "texto" antropológico por una parte y el texto literario por la otra — de tal modo que el segundo no es sino la "repetición" del primero —, opinamos que la significación de la escena más bien consiste — repetimos — en la experiencia límite de dos culturas, tanto de la cultura "yanki" como de la cultura quechua. El hecho significativo de que nada menos que a Maxwell le incumbe "representar" a los zorros mitológicos es suficiente para demostrar el "desarraigo"

cultural de estos últimos, su transformación simbólica en un bien cultural de valor, virtualmente, universal.

BIBLIOGRAFIA

- Arguedas, J. M. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En: *Obras completas*. Lima: T. V. Editorial Horizonte, 1983.
- . *Dioses y hombres de Huarochiri*. México — Buenos Aires — Madrid: Siglo XXI, 1975 (1966)
- Vargas Llosa, M. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981 (1977)
- . "Literatura y suicidio: El caso Arguedas (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*). En *Revista Iberoamericana* 110-111 (Enero—Junio 1980): 3-28
- Annuaire Statistique d l'UNESCO 1975*. Paris 1976
- Dillner, Gisela. *Massenkommunikation und Marginalisierung in Peru*. Bonn, 1980
- Eco, Umberto. *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt: FW 1480, 1987
- Escobar, A. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 1984.
- Goloboff, G.M. *Un caso de ocupación de espacio cultural en América Latina*. En *Gral. Centre Interdisciplinaire d'Etudes Latino-américaines. Toulouse le Mirail. Communications de masse en Amérique Latine*. Paris 1979, 21.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil 1975
- Lienhard, M. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Editores, 1981
- McCracken. "Vargas Llosa's 'La tía Julia y el escribidor': The New Novel and the Mass Media" En *Ideologies and Literature: A Journal of Hispanic and Luso-Brasilian Studies* 1980, 3 (13) 54-69
- Oviedo, José Miguel. "Conversación con Mario Vargas Llosa sobre *La tía Julia y el escribidor*". En Rossman, Ch. (Friedman, A. W. (Hsg.): *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Austin: University of Texas Press, 1978, 152-165
- . "'La tía Julia y el escribidor' or the Coded Self—Portrait; in: *Mario Vargas Llosa...*, a.a.o., 1666-181
- Prieto, René. "The Two Narrative Voices in Mario Vargas Llosa's *Aunt Julia and the Scriptwriter*". En *Latin American Literary Review* 1983, 11 (22), 15-25.
- Rossman, Ch. / Friedman, A.W. (Ed.). *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*. Austin: University of Texas Press, 1978
- Schenkel, P. *La estructuras de poder de los medios de comunicación en cinco países latinoamericanos*. Santiago de Chile 1973
- Soubeyroux, Jacques. "El narrador y sus dobles (hacia una interpretación del universo narrativo de *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa)". En *Hommage à Jean—Louis Flechniakoska par ses collègues, amis et élèves des Universités de*

Montpellier, Avignon et Perpignan. T. II. Université Paul Valéry. Montpellier 1980.

Van Eeuwen, D. "La 'Revolution Peruvienne' et les mass media" (1968-1978),. En GRAL. *Comm. de masse...*, (64)

Weber, M. *Die protestantische Ethik I.* Siebenstern Taschenbuchverlag Nr. 53/54. München and Hamburg 1969

Yndurain, Domingo. "Vargas Llosa y el escritor". En *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de cultura Hispánica* . 370 (1981) , 150-173.