

UC Berkeley

UC Berkeley Previously Published Works

Title

Arguedas' "black butterfly": Afro-Peruvian characters in The Fox from Up Above and the Fox from Down Below

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1pd0177m>

Author

Tarica, E

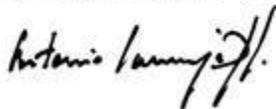
Publication Date

2012-12-01

Copyright Information

This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Peer reviewed



La "mariposa negra" de Arguedas: figuras afroperuanas en "El zorro de arriba y el zorro de abajo"

Author(s): Estelle Tarica

Source: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 38, No. 75 (2012), pp. 113-130

Published by: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/23631265>

Accessed: 07-06-2018 21:34 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**

**LA “MARIPOSA NEGRA” DE ARGUEDAS: FIGURAS
AFROPERUANAS EN *EL ZORRO DE ARRIBA*
Y *EL ZORRO DE ABAJO***

Estelle Tarica

University of California, Berkeley

Resumen

En este ensayo propongo examinar la representación de las figuras afroperuanas en la última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Encontramos a varios personajes de origen africano, entre ellos el zambo Moncada, el Dr. Gastiaturú, y algunas mujeres anónimas. Se plantea que Arguedas instituye una simbología coherente a través de estas figuras, ligada a la vitalidad del cuerpo; ésta hace de contraparte a la simbología de los personajes indígenas y mestizos, tales como Esteban de la Cruz y el mismo Arguedas, asociados a la enfermedad y la muerte. Se propone que, si bien estas imágenes del vigor físico de los negros tienen una genealogía colonialista, Arguedas las utiliza para fines propios en la representación de su lucha personal contra la muerte y la lucha colectiva de los andinos migrantes de Chimbote por crear su mundo.

Palabras clave: José María Arguedas, afroperuanos, estereotipos coloniales, liberación, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Abstract

This article examines the representation of Afro-Peruvian figures in Arguedas' posthumous novel, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. The novel contains several characters of African descent, such as Dr. Gastiaturú, the *zambo* Moncada, and a couple of anonymous women. The article proposes that Arguedas constructs a coherent symbolic universe around these figures based on their physical vitality, thus counterposing the Afro-Peruvian characters to the indigenous and mestizo characters, who are associated with sickness and death. Although images of the physical vitality of blacks have a colonialist origin, Arguedas in this novel uses such images for his own purposes in his representation of his personal struggle against death and the struggle of Chimbote's Andean migrants to create their world.

Keywords: José María Arguedas, Afro-Peruvians, colonial stereotypes, liberation, *The Fox from Up Above and the Fox from Down Below*.

En las muchas obras críticas dedicadas a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas se ha dicho muy poco sobre la presencia afroperuana¹. Esto, a pesar de que las figuras negras son omnipresentes tanto en el relato ficticio de Chimbote como en el relato autobiográfico de los Diarios. Su presencia se concretiza en los diálogos que estas figuras conllevan con algunos de los sujetos indios y mestizos, sobre todo con el personaje don Esteban de la Cruz y con el mismo Arguedas. El significado de las figuras afroperuanas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* radicaría, en parte, en que participan en la construcción simbólica de la nación pluricultural que la novela efectúa. O sea, participan en lo que, siguiendo a Mikhail Bakhtin, yo daría en llamar el “cronotopo nacional” de *El zorro...*². Por “cronotopo nacional” me refiero a ese tiempo-espacio que organiza el concepto de la nación peruana y que Arguedas supo novelizar en casi todas sus obras: el legado colonial del Perú, su modernidad conflictiva, su división entre costa y sierra, sus múltiples culturas y temporalidades co-existentes.

Pero los personajes afroperuanos ocupan un lugar especial dentro de ese cronotopo nacional que va más allá de su participación en un Perú multi-identitario. A lo largo de la novela ellos adquieren cierta densidad simbólica muy particular: los negros son sanos y vigorosos, llenos de vida, en marcado contraste con sus interlocutores indios y mestizos, de cuerpos debilitados, adoloridos y aproximándose a la muerte. Como se verá adelante, estas imágenes de la vitalidad del negro tienen una importante filiación con discursos de origen colonial, que justificaban la explotación esclavista y la represión política de los negros apelando a su vigor físico. Estos estereotipos circulan en la novela, pero ahora desvestidos de su carga estigmatizante debido a que, en la novela, los negros ya no son meros “tipos”: son poderosos agentes de voz propia que efectúan cambios en los personajes indios y mestizos. Hay que aclarar, sin embargo, que en esta novela Arguedas no ilumina las experiencias e identidades afroperuanas tal cual, pues estamos todavía muy lejos de apreciar la

¹ Que yo sepa, solamente Marvin Lewis se ha dedicado a examinar, aunque brevemente, el conjunto de los personajes negros de la novela (v. Bibliog.).

² Ver Bakhtin, “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel,” en *The Dialogic Imagination* (84-258).

densidad y la textura de las vidas negras en el Perú. Es más bien cuestión de resignificar su lugar en el imaginario nacional, de negativo en positivo, y de plantear su presencia como factor decisivo en las nuevas situaciones que afectan a los andinos migrantes. O sea, los personajes afroperuanos cobran importancia únicamente en la medida en que sirven de interlocutores de los personajes indios y mestizos. En algunos casos, los negros de Arguedas alivian el dolor que sufren los personajes de origen andino; en otros, posibilitan una suerte de renacimiento temporal. En todos los casos, inyectan una dosis de fuerza vital en sus interlocutores. Diríamos, entonces, que el imaginario peruano en torno a los afrodescendientes es actualizado y resignificado por Arguedas al ser incorporado a uno de los ejes temáticos centrales de la novela, esto es, el sufrimiento del cuerpo y el vencimiento de la muerte mediante el renacimiento, temas que recorren la novela en torno a sus personajes andinos y que hacen legibles el proceso de transformación que la novela intenta captar.

La novela es, desde cierta óptica, una larga reflexión sobre una crisis dolorosa —una crisis personal, inscrita en la autobiografía del autor en su confrontación con la muerte; y una crisis colectiva, inscrita en la geografía social de Chimbote, donde se manifiestan las consecuencias de la entrada del Perú al orden económico desarrollista—. Arguedas en esta novela busca hacerse cargo de esa crisis, no sólo padecerla; de ver en aquella una lucha transformativa, “esta formidable lucha que la humanidad está librando en el Perú y en todas partes” y esta “verdadera lucha —a medias triunfal— contra la muerte” (250), la cual conlleva muchas pérdidas, pero también una posibilidad liberadora. Podemos ver, en la radical ambigüedad de la novela con respecto a esa posibilidad, dos maneras distintas de hacer legible el cambio. Una está en clave “pasional” —“pasión” en el sentido cristiano de la palabra, no tanto en el sentido amoroso, o sea, la agonía del que carga la cruz y que, al morir, abre una vía de redención colectiva—. Esta se manifiesta a través de la extensa reflexión de Arguedas sobre el sufrimiento del cuerpo y su trascendencia a través del sacrificio, sobre todo con respecto a su propio suicidio, descrito anticipatoriamente como acto de redención: “Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú” (245). La otra manera de hacer legible esa posibilidad liberadora está en clave carnalesca, en el sentido bakhtiniano de la palabra: se mani-

fiesta en la creatividad popular que Arguedas representa en la novela. Aunque en realidad, no se trata de “legibilizar” el cambio, pues la posibilidad a la que apunta Arguedas es un devenir, no un hecho, tal como plantea Tara Daly (36), y por ende tiende a escaparse de imágenes fijas y mitos pre-establecidos³. Sin embargo, la idea de lo carnavalesco, ya analizado con respecto a esta novela por Martín Lienhard, ayuda a precisar algunos aspectos de ese devenir en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. El espacio social propicio de lo carnavalesco, tal como Bakhtin decía con respecto a Rabelais, es el mercado (aunque en *El zorro...* lo encontramos también en el burdel y, de acuerdo con Lienhard, en la fábrica industrial). Para Bakhtin, lo carnavalesco está libre de todo dogmatismo y piedad; goza del desorden, el relativismo y la subversión de normas y autoridades (Bakhtin, *Rabelais* 7). Sobre todo, es de carácter sensual y juguetón, gustoso y gozoso del cuerpo y de sus elementos considerados grotescos por el orden establecido.

Claro, estas dos claves, la del carnaval y la de la pasión, no son del todo distintas, pues el elemento carnavalesco, en tanto relacionado al ciclo agrícola (el inicio de la primavera), también connota el pasaje de la muerte a la vida, o sea, un renacimiento: “En los carnavales propiamente dichos –situados entre el fin del invierno y el comienzo de la primavera– se festeja la muerte de lo antiguo (el invierno, el pasado, la injusticia, los sufrimientos) y se propicia la llegada de lo nuevo (la primavera, el porvenir, la justicia, la abundancia)” (Lienhard 129). La diferencia radica en sus respectivas actitudes hacia el cuerpo: en la pasión el cuerpo sufre y luego se desmaterializa; en el carnaval el cuerpo goza de su propia materialidad.

En *El zorro...* las figuras afroperuanas ayudan a Arguedas a captar esa posibilidad carnavalesca del cuerpo. Lienhard, en su extraordinario análisis del tercer capítulo de la novela, destaca la función de la figura del personaje don Diego (el zorro de abajo) en la “carnavalización del relato” (Lienhard 111-145). Aquí quisiera plantear la importancia análoga de las figuras afroperuanas, quienes “carnavalizan” tanto el relato ficticio como los Diarios al convertir la “pasión” –el cuerpo sufrido y sacrificado– en carnaval. Intervienen precisamente en esa ambigüedad arguediana con respecto a la transforma-

³ Sobre este “devenir”, ver también el trabajo de Rowe (sin página).

ción que él y su mundo están padeciendo. En tanto acompañantes de andinos sufrientes, participan en el transcurso de la "pasión", ayudando a aquellos en su calvario. Pero en tanto identificados con cuerpos no-sufrientes y sin necesidad de sacrificarse para renacer, introducen en el escenario una apreciación más carnavalesca del cuerpo: el gozo, la parodia, el insulto y otras instancias anti-autoritarias. Transitando entre "la pasión" y "el carnaval", los personajes afroperuanos contribuyen a la veta de optimismo, coraje, y franco gozo sexual que recorre la novela.

I. El simbolismo de los personajes negros

Una enumeración de todos los personajes negros de la novela revela un retrato coherente de sus características sobresalientes. Empezando con las figuras negras que aparecen en los Diarios, encontramos al Dr. Julio Gastiaború, amigo de Arguedas y conocido como "el negro Gastiaború", con quien Arguedas solía compartir sus temores y angustias sobre los nuevos giros de la modernización peruana. Con Gastiaború, Arguedas se queja del folclor "amariconado" de los espectáculos turísticos que se hacen pasar por auténticos:

¡Maldita sea, negro Gastiaború! Tú eras médico, un doctor. Y maldecíamos juntos estas cosas que son fabricaciones de los "gringos" para ganar plata. Todo eso es para ganar plata. ¿Y cuando ya no haya imprescindible urgencia de ganar plata? Se desmariconizará lo mariconizado por el comercio (13).

Con Gastiaború, en este diálogo medio-recordado, medio-imaginado del Primer Diario, Arguedas se vale de un lenguaje agresivo, homofóbico, que delata el carácter masculinista de su nacionalismo a la vez que efectivamente traduce su indignación y su coraje; esa virilidad de los insultos, compartida con su amigo negro, sirve de levanta-ánimos. En el Segundo Diario, Gastiaború aparece otra vez, ahora cuando Arguedas hace referencia a un memorable vendedor de tamales, "un cavernoso y gran negro viejo que pregonaba tamales, en Lima, allá por el año 34, cuando el negro Gastiaború me hablaba de comunismo, de socialismo inminente, que nos esperaba ya, según él, de allí para el día siguiente: '¡Sin falta, serrano pende-

jo!” (82). Tanto el vendedor de tamales como Gastiaburú aparecen vestidos de cierta energía contagiosa, feroz y optimista. Ese espíritu y coraje se condensan en la frase que el vendedor gritaba por las calles, “¡Allá voy si no me caigo!” (82). Arguedas suele citar estas palabras a la hora de ponerse a escribir, como fuente de inspiración y para resistir su propia desesperanza: “¡Allá voy si no me caigo!”, negro Gastiaburú. Me refiero no al almuerzo sino a lo que tengo que escribir” (83).

Luego están las mujeres negras, ninguna portadora de un nombre propio. Primero una prostituta joven, zamba, que aparece en el Primer Diario y a quien Arguedas le atribuye un poder casi mágico: “El encuentro con una zamba gorda, joven, prostituta, me devolvió eso que los médicos llaman ‘tono de vida’. El encuentro con aquella alegre mujer debió ser el toque sutil, complejísimo que mi cuerpo y alma necesitaban, para recuperar el roto vínculo con todas las cosas” (7). Después una mujer afroamericana que él encuentra en Nueva York, “una linda negrita” (81); aparentemente es la única persona con quien logra intimarse durante su estadía en aquella ciudad. Dice que ella lo entiende cuando él le habla en quechua, y la describe como “una mariposa nocturna” (81).

La metáfora de la “mariposa nocturna” establece una conexión entre la mujer neoyorkina de los Diarios y uno de los personajes del relato ficticio, el loco Moncada, buen amigo del indio ex-minero don Esteban de la Cruz, quien sufre de silicosis⁴. Don Esteban suele referirse a Moncada como “mariposa negra” y “mariposa mensajera”, y Arguedas le atribuye al loco, al igual que a la joven negra de New York, la misma capacidad especial de poder entender el quechua hablado por aquellos, tales como Esteban y el mismo Arguedas, que están tratando inútilmente de resistir a la muerte. La amistad entre Esteban y Moncada se fundamenta en el gusto de los dos por la predicación profética y su consiguiente disgusto por la religión institucionalizada. Al igual que las otras relaciones en las barriadas de Chimbote, la suya se constituye a través de prácticas de ayuda e interdependencia espiritual y material. Esteban dice de

⁴ El personaje de Moncada estuvo basado aparentemente en un personaje verdadero de Chimbote, don Ciriaco Moncada (ver el “blog” de Milagros Carazas). Gracias a Paolo de Lima por referirme al valioso sitio web de Carazas.

Moncada, en su castellano particular, que “Es testigo de me vida, y yo tamién de so vida” (136); “Nadies le entiende más mejor que yo” (165). Esteban ve en Moncada una fuente de apoyo espiritual más fuerte que la del cura evangélico a quien acude su mujer: “la ira, la fuerza que tenía él, el mismo Esteban, contra la muerte, muy claramente contra la muerte, su juramento de vencerla, se alimentaba mejor del tono, la ‘teniebla-lumbre’, como él decía, de las predicaciones del profeta [Moncada]” (143). Sus afinidades toman un carácter más formal cuando Moncada se hace su compadre, papel de enorme importancia práctica y simbólica dado el estado mortal en el que se encuentra Esteban. Efectivamente, Moncada se ha integrado a la familia andina desplazada a la costa. Incluso cuida a los niños de don Esteban mientras éste acompaña a su mujer en el mercado.

Al tiempo que Esteban se ve progresivamente debilitado, Moncada asume el papel de protector y de apóstol. Cuando Esteban se encuentra demasiado débil para caminar, Moncada lo carga en brazos, “como un carnero” (154). Ante los que dudan de la voluntad de Esteban por seguir adelante, Moncada defiende a su amigo y les recuerda que Esteban se niega a rendirse. Dice Moncada, usando una palabra en quechua, “hay que caminar firme cuando hay pelea con la carcancha, igual que don Esteban” (153). En las calles de la ciudad por las que va deambulando y predicando, Moncada se refiere a sí mismo como “la banderilla de Cristo, Esteban de la Cruz” (163). Predica la palabra de su amigo ante los burgueses de Chimbote. Llega al centro del salón del Gran Hotel y empieza a declamar: “Caballeros, damas, autoridades terrestres –dijo–; voy a orinar carbón sobre el encerado de este piso. ¡No temáis! El agua-carbón saltará de ‘me ojo’, de ‘me pecho’, del ‘mensajero mariposa que en el ramaje flores de retama...’” (144). Sus palabras se cortan cuando “varios mozos” se lanzan sobre el negro para echarlo a la calle. Habla en el mismo idiolecto que su compadre, y hace referencia directa al carbón que está en los pulmones de don Esteban. Por su parte, la “gente decente” no sabe qué pensar: “Moncada es algo muy especial, original... en su sangre de negro hay algo valioso”, dice una señora. Su marido discrepa con ella: “Es un Moncada degenerado por la sangre africana y otros virus. ¡Una..., una especie de subproducto bien chimbotano” (145).

Vistos en conjunto, los personajes negros de la novela se asocian sobre todo con el vigor físico y con una postura desafiante frente al mundo. Ayudan a aquellos indios enfermizos y deprimidos a reconectarse con el mundo vital. A través de estas figuras, el color negro se asocia con la vida, en el lenguaje simbólico de la novela; mientras que el amarillo, el color del sol, siempre se asocia con la muerte en la obra de Arguedas (Lienhard 49-50). Las mariposas amarillas que circulan en la novela son los mensajeros de la muerte (Lienhard 147), mientras que las dos mariposas negras, Moncada y la mujer en Nueva York, son mensajeros de la vida. Dice don Esteban de Moncada: “¡Me compadre, caray, me compadrito, lindo! Mariposa mensajero. ¡Cierto! Mariposa negro hay. Lindo es mariposa negro, cuando aletea, mejor que tornasol, que amarillito” (156).

Los personajes afroperuanos sobresalen por la imagen de plenitud y salud que proyectan ante el trasfondo de miseria urbana. La prostituta zamba es gorda en un mundo de hambre; la afroamericana es linda e inocente en un mundo de enajenación urbana; el vendedor de tamales comunica su esperanza en un mundo de resignados. Moncada también comparte muchas de estas características. Tiene “el cuerpo alzado, tenso de furores y majestuosidad” (143) y con su voz puede “volatilizar, vitriolizar, aromatizar” a los “extranjeros” corruptos y su “fortuna poder” (142). Todas las figuras afroperuanas tienen una presencia corpórea que es la antítesis de Esteban o Arguedas, quien se retrató a sí mismo en los Diarios en términos de extrema debilidad: un “inválido” (7), “mutilado” (7), “abatido” (9), “temblequeando” (9), adolorido, y obsesionado con su muerte.

II. Los negros en el Perú multi-identitario

La última novela de Arguedas señala, entre otras cosas, un diálogo con la llamada “tesis dualista” de Mariátegui, quizás el “cronotopo nacional” de mayor influencia en el Perú. Mariátegui había descartado por completo a los negros peruanos como factor nacional, al hablar en términos despectivos de los descendientes de africanos y su influencia: “Los aportes del negro y del chino se dejan sentir, en este mestizaje, en un sentido casi siempre negativo y desorbitado” (313). Esto va con su apreciación generalmente negativa del

mestizaje. Sus referencias a la presencia negra en el Perú destacan por su naturaleza francamente racista: “El chino y el negro complikan el mestizaje costeño. Ninguno de estos dos elementos ha aportado aún a la formación de la nacionalidad valores culturales ni energías progresivas” (310). Y luego, hablando específicamente de los negros:

El aporte del negro, venido como esclavo, casi como mercadería aparece más nulo y negativo aún [que el chino]. El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie (311-313).

Esa visión está en marcado contraste con lo que Arguedas ofrece en *El zorro...*, donde los afroperuanos forman un elemento íntegro del nuevo tejido social forjado por los serranos migrantes a la costa. Los hombres negros son amigos y compadres, grandes y corajudos, irreverentes y viriles. Las mujeres son lindas, gordas, generosas, comprensivas. Se trata, en suma, de la creación de un simbolismo afroperuano revestido de valores positivos.

Vale decir, sin embargo, que ese mismo lenguaje simbólico que se construye en torno a los personajes negros de la novela forma parte del legado colonial en el Perú. Su presencia en la novela de Arguedas, si bien en una nueva vertiente positiva, nos remite a las profundas vetas del pensamiento racial. Pensemos en Bartolomé de las Casas y su defensa de los indios contra los abusos de los españoles. Allí y para justificar la importación de esclavos africanos a las Américas —postura de la cual luego habría de arrepentirse— las Casas puso al indio en contraposición al negro: el indio aparece como delicado, afligido, y en vías de extinción, mientras que el negro es fuerte y resistente. En su “Memorial de Catorce Remedios” (1516), las Casas justifica la opción de recurrir a esclavos negros apelando al mayor rendimiento que permiten los trabajadores negros y las ganancias económicas que esto implicaría. En el “Remedio XI”, dice:

...pero que en lugar de los indios que había de tener [en] las dichas comunidades, sustente S.A. en cada una veinte negros, o otros esclavos en las minas, de comida la que hobiere menester, y será muy mayor servicio para S.A. y ganancia, porque se cogerá mucho más oro que se cogerá teniendo

doblados indios de los que había de tener en ellas (citado en Tardieu, “Del ‘Undécimo Remedio’” 50).

Para Victorien Lavou Zoungbo, se trata nada menos del “gran relato del vigor físico de los Negros y de sus capacidades naturales de enfrentar algunos rigores del clima”, un relato, prosigue Lavou Zoungbo, que continúa impregnando las discusiones en torno a las Casas y la esclavitud (68, la traducción es mía). Dice el crítico que debido a este énfasis en el vigor físico de los esclavos negros, “hemos terminado por perder de vista o minimizar el pesado tributo que ellos pagaron por el hecho de su implacable explotación por el sistema esclavista” (Lavou Zoungbo 68).

Otro aspecto del “relato” sobre el negro que circula en el imaginario colonial peruano es su efecto nocivo en los indios. El Virrey Francisco de Toledo se refiere a los negros de Lima como “muy perjudiciales a los indios” y “mal intencionados”, además de muy numerosos (citado en Tardieu, *De l’Afrique* 133). En la misma época el cronista Juan de Matienzo haría uso de las mismas connotaciones en torno a los negros, en su *Gobierno del Perú* de 1567, sobre el Alto Perú. En ese texto, los negros y mulatos son “inquietos, malos e incorregibles” (en Tardieu, *De l’Afrique* 137), y causan estragos en la sociedad colonial por sus depredaciones contra los indios. Dice Matienzo que los negros ex-esclavos –junto con otras castas– roban y engañan a los indios en los mercados porque saben su lengua:

No aya tranguez o mercado en la Rancheria de los Indios por que haverle rresultan grandes rrobos que hazen a los Indios todo genero de gente, especialmente los negros horros, mulatos y mestizos que como saben su lengua los engañan mas facilmente (Matienzo 74).

Matienzo temía además que, precisamente porque había negros que se entendían con los indios, aquellos hicieran causa común con estos y los incitaran a alzarse: “podrá ser vengas tiempo que [negros horros y mulatos, y algunos mestizos] anden en cuadrillas haciendo asalto y robos, o se junten con los indios y les hagan levantar, lo cual sería su total destrucción” (citado en Tardieu, *De l’Afrique* 137). Estos sentimientos recibieron su eco en muchos otros textos de la época, que manifestaron su temor ante todo contacto entre indios y negros libres; para impedirlo y mantener el orden, se promulgaron

leyes decretando la separación física entre los dos grupos (Tardieu, *De l'Afrique* 137-38).

Regresando a *El zorro...* y a los personajes Moncada y Esteban, queda claro que la estrecha relación entre ellos logra resignificar, de negativo en positivo, algunos aspectos del discurso colonial. Si Moncada frecuenta los mercados de migrantes andinos, tal como los negros que Matienzo denunció, es precisamente para iluminar a los indios y quizás, de forma indirecta, incitarlos a que se alcen contra la clase opresora. Si Moncada goza de salud y fuerza en contraposición al delicado y enfermo Esteban, tal como postulaba las Casas, se trata de una relación de compadrazgo, no de competición.

III. La pasión según Moncada

Recordemos que sufrir y luego trascender el sufrimiento adquieren un sentido dialéctico en *El zorro...*, pues, de acuerdo con Arguedas, funcionan como un motor que impulsa la historia hacia adelante. Esta “pasión” hace legible las transformaciones individuales y colectivas asumidas como materia prima en la novela, dándoles una forma y un significado precisos. Dice el autor en el Primer Diario, “No detesto el sufrimiento... no hay generosidad ni lucidez sino como fruto, en gran parte, del sufrimiento. Porque cuando se hace cesar el dolor, cuando se le vence, viene después la plenitud. Quizá el sufrimiento sea como la muerte para la vida” (10). El sufrimiento, diríamos, es esencial y necesario; hace posible la vida. Para Arguedas, es difícil pensar una vida sin sufrimiento y dolor, lo que explica su fascinación por el sacrificio y el martirio —son conceptos que le dan trascendencia al sufrimiento—. El sufrimiento es como la muerte para la vida, dice Arguedas, señalando la relación co-constitutiva entre la vida y la muerte, la plenitud y el sufrimiento. De acuerdo con esta perspectiva, el sufrimiento es precisamente lo que le da valor y sentido a la vida.

A lo largo de la novela, pero quizás con mayor énfasis en los Diarios, Arguedas tiende a pensar lo nacional en esa clave “pasional”. Esto se da, por ejemplo, en la exaltación que ofrece Arguedas de la ideología de la revolución nacional, encarnada por Cuba y la figura de Che Guevara. Recordando a un joven teniente cubano que él había conocido durante un viaje a la isla, Arguedas comenta sobre

la muerte que él siente en su “cuerpo abatido”: “¡Esa es, pues, la muerte, y la muerte también es necesaria, es conveniente! Sí, es tan sencillo, Pachequito, como tu ojo minúsculo en que fulguraba la fuerza con que mataste para construir lo que ahora es para ustedes la vida justa” (9). Luego, en boca del padre Cardozo, las figuras del Che y de Jesucristo se hacen paralelas: “La revolución... no será obra sino de estos dos ejemplos, uno divino, el otro humano, que nació de ese divino: Jesús y el ‘Che’” (235). Y luego, más adelante en su conversación con el albañil don Cecilio, Cardozo exclama: “¡Revolución, don Cecilio! Como el Señor Jesucristo en su predicación y muerte, como el ‘Che’ en su heroico predicación moderno valentía...” (237-238, puntos suspensivos originales). Simbólicamente, estos representan el sacrificio humano como algo necesario para lograr un orden social más justo. La revolución es, en esta novela como en muchos textos latinoamericanos, una forma de pasión. “La pasión” y “la nación” también se entrecruzan en la figura icónica de Arguedas mismo como autor peruano, figura que surge en los Diarios y en los documentos anexos que tratan su suicidio. El mito de Arguedas como héroe nacional se fundamenta en la superposición del cuerpo doliente del autor con el cuerpo doliente del Perú, haciendo de su suicidio un símbolo de la tragedia nacional y una profecía reveladora cuya violencia rompe con la resignación y efectúa una nueva concientización. En ambos casos –Cuba/Che y Arguedas– lo nacional y lo “pasional” se juntan en una misma figura altamente mitificada.

Pero también es cierto que Arguedas era capaz de pensar la vida desde otra óptica, de encontrar un “vínculo” que lo atara a la vida a través del goce y la salud, no del dolor y el sufrimiento. Esta óptica alternativa encuentra su manifestación más plena en los sujetos negros. El encuentro con la zamba “alegre” le devuelve a Arguedas su “tono de vida” y le permite “recuperar el roto vínculo con todas las cosas” (7). El Dr. Gastiaturú y el vendedor de tamales le infunden optimismo y coraje. En el relato ficticio de la novela, el personaje Moncada, el zambo loco que predica en los mercados, participa en el calvario de la barriada y hace una representación de la pasión en el mercado, pero esquivo el destino “crístico” al no someterse al martirio. Es un “¡Cristiano reventado!”, insulto afectuoso ofrecido por su compadre don Esteban (131).

Al igual que Cristo, Moncada carga su cruz, sea en forma de una persona (don Esteban de la Cruz), sea en forma literal, tal como cuando se suma a una procesión de la barriada que va trasladando las cruces de un cementerio a otro. Pero Moncada carga su cruz de una manera muy particular: como si fuera arma, un instrumento de lucha y resistencia. El se dice “banderilla” de Esteban de la Cruz, y en el cementerio él carga la cruz “como si fuera una escopeta”, y la “apunt[a] hacia el mausoleo” (64). Es una cruz “infúnebre” (70), en palabra de Arguedas, como si Moncada estuviera resistiendo el ambiente de estoica resignación que caracteriza a los demás en la procesión del cementerio. Luego, el colmo, Moncada arroja la cruz al suelo y la abandona (70).

En el mercado, predicando contra los yanquis con sus “monis”, simula la pasión de Cristo, un evento de muerte y resurrección, con una gallina aplastada en los rieles del tren. Dice Moncada:

Yo loco, negro, pescador pescado, voy a alimentarme de esta sangre de gallo de la pasión. ¡A vuestra salud, a vuestros pulmones! ¡Yo soy la salud, yo soy la vida de la vida, sarcófago, tuberculosis, Braschi! En auxilio de los curas extranjeros que andan en jeep llevando muertos cadáveres al hospital de la Caleta. Gracias, padres norteamericanos, sin sotana gallinazo, con pantalón limpio. ¡Abajo los extranjeros! ¡Rica sangre de gallo corredor! (59).

Esta predica sobre “el gallo de la pasión” obviamente es irónica y humorística. Son los disparates acertados de un loco cuya palabra es también una escopeta. Tal como los cristianos ante la sangre transustanciada de Jesucristo, Moncada se alimenta del cuerpo sacrificado de la gallina en una grotesca representación de la comunión. Pero con la interjección apreciativa “¡Rica sangre de gallo corredor!”, él señala su placer carnal ante la sangre, como si se tratara de una muy sabrosa comida, efectivamente re-sustanciando o re-materializando la sangre de la pasión. Se mofa de los curas cuya actividad es tan útil como la de llevar cadáveres al hospital, y que ni siquiera se ensucian los pantalones al hacerlo. Entona la primera parte de la frase “¡Yo soy la salud, yo soy la vida de la vida, sarcófago, tuberculosis, Braschi!” con el ritmo sentencioso de un verso bíblico, pero después la frase se desintegra a través de la “acumulación nominal” de Moncada —la expresión es de Lienhard, refiriéndose a una técnica importante de Arguedas en la creación de los idiolectos

de la novela (154)–. Esta acumulación nominal fragmenta la sintaxis y dispersa su significado en un festín polisémico. Quizás nos estaría diciendo que para la vida no es necesaria la muerte; que la vida se contiene a sí misma. A diferencia de aquella ecuación que Arguedas propone en otra parte, en la que “el sufrimiento sea como la muerte para la vida” (10), Moncada proclama que no es necesario sufrir para vivir. Dirige sus mensajes a los portadores de la muerte –“sarcófago, tuberculosis, Braschi”– en forma de advertencia, retándolos. Pero quizás, al contrario, la contigüidad de tantos sustantivos relacionados con la muerte a la frase “yo soy la vida de la vida” sirve para hacernos cuestionar esta proclamación identitaria, haciéndola aparecer autosuficiente y cerrada. La gramática definitiva y reiterativa de la frase entierra la vida en vez de liberarla. Sea la primera o la segunda interpretación, el discurso de Moncada opera a través de la parodia del dogma religioso. Es un ejemplo del “extasis carnavalesco” en el que Moncada suele caer (Lienhard 151).

A través de las palabras del zambo, Arguedas narra la transformación de la pasión en éxtasis, del cuerpo sacrificado en materia de gozo. La misma palabra “zambo” tenía para el autor esa posibilidad liberadora, como apreciamos en este pasaje, cuando en el Segundo Diario Arguedas hace suyas las palabras optimistas del vendedor de tamales y se dirige de nuevo a su amigo Gastiaburú:

“¡Allá voy si no me caigo”, negro Gastiaburú. Me refiero no al almuerzo sino a lo que tengo que escribir. Revolución socialista por estos lados sólo en Cuba, negro. Lo vi, lo gocé un mes y, sin embargo, ando en dificultades para comenzar este maldito capítulo III. ¿Tendrás razón, negro? Yo soy “de la lana”, como me decías; de “la altura”, que en el Perú quiere decir *indio*, *serrano*, y ahora pretendo escribir sobre los que tú llamabas “del pelo”, zambos criollos, costeños civilizados, ciudadanos de la ciudad; los zambos y azambados de todo grado, en largo trabajo de la ciudad. ...Según tú, los “de la lana”, los “oriundos”, los del mundo de arriba, que dicen los zorros... olemos pero no entendemos a “los del pelo”: la ciudad. Pero así y todo, “oriundo”, y como ya se me acabó la “lana”, me zambullo en tu corazón que era el más zambo y azambado que he conocido (83).

En la última oración, la materialidad de la palabra “zambo”, enunciada en este diálogo imaginado con un amigo “zambo”, libera la palabra estancada del autor al cauce de la fluidez creativa y lo ayuda a transformar la lógica identitaria, rígida y dualista del crono-

topo nacional en otra cosa, una suerte de éxtasis contagioso transmitido por el cuerpo afroperuano (“me zambullo en tu corazón”). Así y momentáneamente, Arguedas se “azamba”.

Conclusión

Dije en la introducción de este trabajo que Arguedas no ilumina las experiencias e identidades afroperuanas tal cuales; interviene en el imaginario racial de la nación para operar una resignificación de valores que corresponde a las necesidades del propio autor. “Instrumentaliza” a los personajes negros en su autobiografía y en el relato ficticio. Si bien este acto de instrumentalizar es fundamental para toda obra artística, vale la pena preguntarnos por sus efectos sobre los sujetos instrumentalizados. Dicho de otra manera, el trabajo simbólico que Arguedas hace con los personajes negros, ¿es justo? Después de todo, el ser asociados a la vitalidad física, tal como ocurre en el texto de Arguedas, es un estereotipo manejado de forma racista en el Perú contemporáneo (Golash-Boza 183). El trabajo simbólico de Arguedas, ¿les sirve a los afroperuanos que buscan mayor inclusión e igualdad sociopolítica? Más que hablarnos de las vidas negras en el Perú, Arguedas nos proporciona un marco para entender qué representan para él y posiblemente para otros sujetos andinos migrantes.

Dato curioso: existe una “danza de negros” en el Valle del Mantaro cuyo primer movimiento lleva el nombre de “La Pasión”. La danza es la “Pachahuara” de Acolla, cerca de Jauja; los bailarines indígenas se visten de esclavos negros, en trajes lujosos que connotan el servicio doméstico en las casas-haciendas (no el trabajo esclavo en los campos o las minas). En “La Pasión”, la primera parte de la “Pachahuara”, el danzante simula el paso del esclavo encadenado. Dice el folclorólogo Simeón Orellana: “El ‘pachahuarero’ en la pasión eleva los pies a una determinada altura y avanza con pasos cortos, que no pueden ni deben exceder de un cierto límite, debido a que está representando los pasos que daba el esclavo con la cadena

que le sujetaba ambos pies” (Orellana 112)⁵. Luego, en el segundo movimiento, denominado “Pasacalle”, los bailarines “se transforman totalmente, la alegría recorre todos sus cuerpos, las piernas se abren y se cierran, dan saltos, los pies juegan con el suelo” (120). Para el folclorista, esta danza representa directamente la experiencia de los negros en el Perú, pues relata el paso histórico de la esclavitud a la manumisión. Claramente, si la interpretación de Orellana es de fiar, hay algo en esta experiencia afroperuana que atrae a los bailarines andinos, quienes asumen como propio el cuerpo negro para representar la transformación del ser abyecto y encadenado en persona libre y alegre⁶.

¿Existe una filiación entre esta danza popular andina y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en cuanto a su representación del sujeto afroperuano? Difícil de saber con exactitud. Por lo menos existe una resonancia entre el texto de Arguedas y la Pachahuara de Acolla, pues en ambos los andinos indígenas asumen festivamente el cuerpo afroperuano para celebrar una transformación, del sufrimiento de la pasión al devenir abierto del carnaval. “Ahí comienzan tumbar, todo, como en juego”, dice un informante sobre el segundo movimiento de la danza, en la investigación de la antropóloga Michelle Bigenho sobre el “baile de los negritos” de Lucanas representado por los migrantes andinos en Lima (234). Claro, en la novela de Arguedas son los zorros los que bailan, no los negros. Pero el efecto de los unos y los otros en su entorno es parecido: una suerte de liberación de energías vitales. Así los personajes negros de la novela toman partido en la lucha de Arguedas contra la muerte. Si bien esa fue una lucha de cuyo valor Arguedas no estuvo muy convencido y que libró con mucha ambivalencia, también es cierto que la novela

⁵ Nótese que este mismo paso, en las “danzas de negros” en otras zonas andinas, ha sido interpretado desde otra óptica, como representación de “la pisa de uva”, trabajo que los esclavos solían realizar (Bigenho 221).

⁶ Orellana nos recuerda que en la época colonial los negros fueron identificados en un principio con los conquistadores españoles, pues servían de mayordomos para estos y eran agentes de la explotación del indio (128; ver también el análisis de Tardieu sobre el negro en la obra de Guaman Poma, quien se lamentaba de los abusos cometidos por los negros contra los indios [*De l’Afrique* 144]). Sin embargo, en el siglo XVIII, los alzados indígenas de la rebelión de Tupac Amaru II consideraban a los negros sus aliados.

misma representa, en el acto de escribirla y en los relatos de sus personajes chimbotanos, un intento por convertir esa lucha en una fuente de creación. Los negros que Arguedas hace presentes en *El zorro*... carecen de aquella ambivalencia, y sirven para inspirar y adelantar el trabajo de creación y supervivencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971]. Edición crítica de Eve-Marie Fell, coord. Colección Archivos, 14. España: CSIC, 1990.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Michael Holquist, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist, trans. Austin: U of Texas P, 1981.
- . *Rabelais and His World*. Helene Iswolsky, trans. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Bigenho, Michelle. “El baile de los *negritos* y la danza de las tijeras: un manejo de contradicciones”. En *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Raúl Romero, ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Aguero, 1993. 219-252.
- Carazas, Milagro. “Don Ciriaco Moncada y José María Arguedas. Entre la realidad y la literatura. Jueves 28 de julio de 2011”. *El canto del tordo: estudios afroperuanos de Milagro Carazas*. <http://milagroscazas.blogspot.com>. Consultado el 23 de diciembre 2011.
- Daly, Tara. *Restless Bodies, Unquiet Minds: Poetry, Performance, and Power in the Andean Avant-Gardes*. Ph.D. Dissertation, University of California, Berkeley, 2010.
- Golash-Boza, Tanya Maria. *Yo soy negro: Blackness in Peru*. Gainesville: UP of Florida, 2011.
- Lavou Zoungbo, Victorien. “Du Nègre comme un Hercule doublé d’un Saint-Phallus: une humanité différée”. *Las Casas face à l’esclavage des Noirs: vision critique du Onzième Remède (1516)*. Victorien Lavou Zoungbo, ed. Perpignan: CRILAUP, 2001. 59-94.
- Lewis, Marvin. “From Chinchá to Chimbote: Blacks in the Contemporary Peruvian Novel”. *Afro-Hispanic Review* 3, 2 (May 1984): 5-10.
- Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. México, DF: Ediciones Taller Abierto, 1998.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928]. México, DF: Ediciones Era, 1979.
- Matienco, Juan. *Gobierno del Perú*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras/Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1910.
- Rowe, William. “El momento peligroso de la lectura: dialéctica peruana de la Ilustración”. Ponencia presentada en el Congreso Internacional “Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales”. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, junio 20-24, 2011.

- Tardieu, Jean-Pierre. *De l'Afrique aux Amériques Espagnoles (XV^e-XIX^e siècles): Utopies et réalités de l'esclavage*. Paris: Editions L'Harmattan, 2002.
- . "De l'undécimo remedio' de Las Casas (1516) au projet de traites des Noirs de 1518. *Las Casas face à l'esclavage des Noirs: vision critique du Onzième Remède (1516)*. Victorien Lavou Zoungbo, ed. Perpignan: CRILAUP, 2001. 41-58.