

*Un novelista bajo el hechizo del teatro:  
revisión escénica de*  
El zorro de arriba y el zorro de abajo

PETRA-IRAIDES CRUZ LEAL  
Universidad de La Laguna

*Beber el arte occidental, alimentarse de él, conduce a dos metas igualmente altas (...): la afirmación de la personalidad indígena o la creación dentro del universo mismo europeo, hazaña esta última aún más difícil, si se quiere.*

J. M. Arguedas.

## I. Algunas condiciones previas

Como suele argüirse que el repertorio narrativo y el repertorio teatral están resguardados en «estancos» genéricos independientes, en el asedio de este trabajo<sup>1</sup> tal vez sorprenderá que relacionemos al narrador peruano José María Arguedas (1911-1969) con las pautas del teatro, o con las artes escénicas de Europa. Arguedas es fiel seguidor de las tradiciones de la América indígena, y es, asimismo, un novedoso y audaz novelista del circuito hispano. Es bien sabido que, parapetado en ese doble torreón occidental-indígena, el escritor sondeó la literatura universal (con lecturas de Sófocles, Cervantes, Shakespeare, Whitman, Víctor Hugo y Bertolt Brecht, entre otros), y luego encarriló sus propias obras creativas —última fase— hacia el tecnicismo

---

<sup>1</sup> Aunque el propósito de estas líneas no es dilucidar una cuestión genérica, sí se ve en este trabajo que los núcleos de narrativa y teatro admiten cierta franja de convivencia o cercanía.

européico: fragmentación, «collage», etc. Y junto a todo ello el autor promocionó la enseñanza lingüística (o castellanización del sector indígena), y participó en los proyectos de modernización<sup>2</sup> y evaluación musical<sup>3</sup>. Lo que habría que discernir es en qué medida el inmenso laboratorio oral-gestual de Arguedas recupera también las bambalinas teatrales de la Europa contemporánea, con su trastienda de bases y dramas: el drama *Hernani* pudiera ser un primer baluarte en estas pesquisas<sup>4</sup>. Según la impresión de Alberto Flores, Arguedas es un autor que ha reflexionado y «ha leído bastante más de lo que deja traslucir»<sup>5</sup>; y es presumible que acudiera a las innovaciones teatrales de Occidente para asentar el simbolismo indígena en la actualidad, o en la plenitud de este siglo, pues la transgresión novelesca de los «zorros» arguedianos es una de las más osadas estratagemas de la historiografía literaria. Natu-

<sup>2</sup> Nótese, al respecto, la aseveración de la profesora Fell: «Que Arguedas haya sido en realidad un ardiente promotor de la castellanización de la población andina y un defensor declarado de la urbanización del campesinado, que haya sido el único científico peruano de alto nivel que se haya atrevido, en repetidas ocasiones, a hablar de “indios atrasados” son hechos irrefutables y que sin embargo una forma rara de *consensus* mantiene en la oscuridad». Vid. E. M. Fell. «Arguedas y Huancayo: hacia un nuevo modelo mestizo», *José María Arguedas. Vida y obra*, ed. de R. Forgues, Lima, Amaru, 1991, pág. 85.

<sup>3</sup> Por ejemplo, tras la conquista española, los músicos americanos adaptaron a sus propias necesidades los artefactos musicales importados (desde el arpa y el violín hasta la bandurria y la guitarra), y Arguedas viene a testificar que, en las secciones de música y danza, el arte indígena «post-hispánico es más rico y vasto que el antiguo, porque asimiló y transformó excelentes instrumentos de expresión europeos, más perfectos que los antiguos». Vid. J. M. Arguedas. *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, ed. (y compilación) de A. Rama, Montevideo, Arca, 1976, pág. 216.

<sup>4</sup> El joven Arguedas (diecisiete años) ya siente fascinación por el decimonónico drama *Hernani*, y esa evidencia seguirá aflorando en la memoria del escritor adulto («ningún autor me influyó hasta que leí a Víctor Hugo»). Revisando estos testimonios, la investigadora Carmen Pinilla insistía recientemente en que esos datos —silenciados «por la mayoría» de la crítica— tienen una doble importancia, artística y cronológica. Esto es: hacia 1928 los alumnos del Colegio de Huancayo —donde estudiaba Arguedas— crearon la revista *Antorcha*, y recibieron las orientaciones del profesor Mariano Kléskovic, gran aficionado al teatro. Es decir, en esa temprana fecha no sólo se registraron los primeros trazos de una escritura arguediana (en la revista *Antorcha*), sino que fue el mismo Arguedas quien mostró mayor fervor teatral: «Sabemos que el joven Arguedas trató de convencer a este profesor para llevar a escena el *Hernani* de Víctor Hugo»; y que el mismo «Arguedas había sido elegido para desempeñar el rol protagónico» de dicha obra. Vid. C. M. Pinilla. *Arguedas, conocimiento y vida*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994, págs. 52, 54.

<sup>5</sup> A. Flores Galindo. «Los últimos años de Arguedas (intelectuales, sociedad e identidad en el Perú)», *Revista Literaturas Andinas*, Jauja (Perú), n° 3-4, 1990, pág. 18.

ralmente los experimentos de la narrativa hispanoamericana, y sus redes conceptuales de lector-espectador, han crecido al recibir fuertes dosis renovadoras del teatro europeo: teatro «absurdista», y teatro épico de Brecht<sup>6</sup> (citado por Arguedas). Con estas referencias, es lícito conjeturar que Arguedas está rozando la luminotecnia europea y los engarces entre literatura, drama y vida. Desde luego esos últimos nexos son atractivos para el novelista (y diarista). En su novela de publicación póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), el mismísimo autor —José María Arguedas— personaliza una narcisista *mise en scène* a lo largo del texto, haciendo *mutis por el foro* con un radical suicidio («o actor o nada»): última representación y último acto escritural parejamente imbricados: morir actuando-redactando. El óbito trunca la novela en 1969, y «lo maravillosamente inquietante» es que este *suicidio artístico* implicaría que el «personaje-escritor» calculó la mejor forma del «buen morir» dramatizado: «morirse escribiendo»<sup>7</sup>.

Ahora bien, para abonar esta fertilidad teatral hay otras semillas que fueron retoñando en la travesía del propio autor. Al crecer en la sierra andina, él asumió tempranamente la cimentación ágrafa de las comunidades indígenas, en las cuales el arte tiene un sello oral carente de escritura: cantos, mitos y rituales de corte prehispánico. Más tarde, el adulto Arguedas —ya intelectual e investigador— continuó explorando dichas categorías orales, y científicamente pudo ratificar que el pueblo autóctono, tachado de «bárbaro», urde e inventa fabulaciones equivalentes a las del artista letrado. Como apostilla

<sup>6</sup> Sobre ello *Vid.* F. del Toro. *Brecht en el teatro hispanoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1987; y P. Meléndez. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*, Madrid, Pliegos, 1990.

<sup>7</sup> Transcribimos esta idea (actor-escritor) a partir del siguiente estudio: E. Gómez Mango. «Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en *Los Zorros* de Arguedas», *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, ed. crítica bajo la coordinación de E. M. Fell, Madrid, Colección Archivos, 1990, pág. 361. *Vid.* también (en la misma referencia y en parecido criterio) A. Cornejo Polar. «Un ensayo sobre *Los Zorros* de Arguedas», págs. 296-306. Ciertamente en las epístolas del final del libro (*El zorro...*) sabremos que el novelista ha querido ser «actor o nada», y que la interrupción o inmolación —sacrificio ritual— no es acabamiento sino continuidad e infinitud de los hombres. Según el escritor, su muerte cierra un ciclo de sufrimiento y abre otro de libertad (con la metáfora de la calandria). Testigo del pasado y del presente, el autor aboga por el futuro de un mundo más justo, y así se permite abandonar *el escenario* con cierta alegría. O sea, además de transgredir el lenguaje y de romper la normal disposición de capítulos narrativos (como veremos), Arguedas emprende la «dramatizada» renovación del viejo género autobiográfico: Diarios, cartas, noticias testamentarias...

Arguedas, el «saber popular» engendra una *literatura oral* que se transmite de generación en generación, a través de la memoria y la palabra (hablando y cantando): «El pueblo crea versos para ser cantados» o «inventa relatos» para ser contados ante un numeroso «grupo de oyentes»; «la persona iletrada que crea un cuento, lo hace especialmente para [...] transmitirlo a los demás, exactamente igual que el novelista o cuentista letrado»<sup>8</sup>. A renglón siguiente vendrían a colación los índices alfabéticos de las dos lenguas (quechua y español) en las que se desenvuelve el autor peruano. Él no sólo es apasionado melómano que investiga algunas canciones quechuas añadiendo partitura, sino que es paralelamente un diestro traductor. En sus labores de traducción, Arguedas descubre incluso que los cuentos quechuas —si bien pueden ser traspasados al castellano— requieren, de todos modos, la presencia de un declamatorio lector:

El quechua de estos cuentos es eminentemente oral; la lectura silenciosa del texto es casi imposible; en cambio a través de la lectura oral, el propio texto obliga a realizar las inflexiones de voz, que son de tan poderosa fuerza expresiva [...]. Los cuentos [...] están cargados de giros, de exclamaciones y de originalísimas y sutiles inflexiones [...]; de tal modo [...] que la naturaleza física y el mundo vivo [...] aparecen con una ligadura tan íntima y vital, que [...] en estos cuentos, todo se mueve en una comunidad que podríamos llamar musical. [...] Sólo quien ha oído desde la niñez hablar a los indios puede descubrir, detrás de los índices alfabéticos, parte de esa singular riqueza del lenguaje oral. [...] Señalada ya la naturaleza del lenguaje [...] puede comprenderse la compleja tarea que significa su traducción. Seguimos lo que podríamos denominar el método oral. [...] La interpretación, por más aproximada que fuera, contenía el peligro de una adulteración del exacto sentido de la voz original<sup>9</sup>.

Como se ve, el traductor Arguedas pretende que esas creaciones conserven el prisma de oralidad primigenia. Tenemos una buena ejemplificación en *El sueño del pongo*, cuento recreado por Arguedas a partir del sustrato popular quechua (y publicado por el mismo autor en edición bilingüe de 1965).

<sup>8</sup> J. M. Arguedas. *Qué es el folklore*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1986, págs. 9, 10.

<sup>9</sup> J. M. Arguedas. *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, Lima, Huascarán, 1949, págs. 67, 68.

Arguedas asistió a una primera exposición del relato, hecha por un narrador indio<sup>10</sup>, quien teatralizaba ese cuento con impecable maestría. Es más, la inclinación escénica de nuestro autor queda de manifiesto en el citado caso de *El sueño del pongo*, cuento que un crítico como Luis Millones tuvo la satisfacción de escuchar en boca del mismo Arguedas. Según rememora el crítico, José María Arguedas percibía nítidamente que «la palabra escrita resulta ser un menguado reflejo frente a la mímica, cambios de voz y gestos que acompañaban a la versión oral»; de ahí que el propio José María hiciera ímprobos esfuerzos mímicos para hablar y caminar «cojeando como el ángel anciano» del relato, mientras lamentaba (junto a Luis Millones) la imposibilidad de revivir personalmente las excelencias interpretativas de aquel narrador indígena, de la primera versión<sup>11</sup>. Así, pues, Arguedas es consciente de los obstáculos que se plantean en la página impresa, donde decae la dimensión oracular y teatral. Por eso desea teatralizar sus relatos, como sucedía en *El sueño del pongo*. El autor sabe que «algo se pierde a cambio de lo que se gana»<sup>12</sup>. Se pierde brío dramático y se gana tal vez universalidad, ya que las manifestaciones en lengua quechua eran tildadas de localistas<sup>13</sup>. En cualquier caso, no hablamos aquí de un mero trasvase de traducción. Se trata de sistemas distintos, o más bien de diferencias entre escritura y oralidad, con las consiguientes complejidades de esta última. Según consta, el sistema verbal es más complejo y completo, puesto que la vertiente oral «trabaja con una cantidad mucho mayor de códigos» que la escritura:

<sup>10</sup> El propio Arguedas puntualiza: «Escuché este cuento en Lima; un comunero que dijo ser de [...] la provincia de Quispicanchis, Cuzco, lo relató accediendo a las súplicas de un gran viejo comunero de Umutu. El indio no cumplió su promesa de volver y no pude grabar su versión, pero ella quedó casi copiada en mi memoria. [...] Hemos tratado de reproducir lo más fielmente posible la versión original, pero, sin duda, hay mucho de nuestra propia cosecha». Estas «Notas» aclaratorias del autor aparecen junto a su texto bilingüe *Pongoq mosqoynin / El sueño del pongo*. Vid. J. M. Arguedas. *Obras completas* (I-V), Vol. I, Lima, Horizonte, 1983, pág. 257.

<sup>11</sup> Vid. L. Millones. «Para leer a Arguedas»; texto incluido (como epílogo) en el siguiente libro de M. Lienhard: *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Horizonte, 1990, pág. 226.

<sup>12</sup> J. M. Arguedas. «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú»; texto compendiado en el volumen *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, op. cit., pág. 404.

<sup>13</sup> En la primera fase creativa del autor (años treinta), el quechua todavía era tachado de localista; de ahí la decisión arguediana de escribir en español. Con todo, Arguedas fue un inquebrantable defensor de la creación y publicación de textos quechuas, hasta el punto de que toda su poesía fue escrita en quechua (durante la década del sesenta).

El texto escrito tiende, esquemáticamente, a sugerir un discurso humano por medio de signos gráficos convencionales. [...] El sistema de expresión «oral», en cambio, emplea todo un abanico de sistemas de signos: no sólo determinados lenguajes y convenciones narrativas o poéticas, sino también la pronunciación, la entonación, el ritmo enunciativo, la expresión facial y corporal. A estos códigos, a menudo, se vienen a agregar los de la música y la coreografía. La «obra de arte oral» involucra, además, al público presente y aprovecha todo el contexto físico (paisaje natural y arquitectónico)<sup>14</sup>.

## II. Hacia la pista de bailarines: novela y danza

Es justamente esa explosiva riqueza oral la que Arguedas quiere aprehender e imprimir en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Para empezar, la novela contiene una oscilante alternancia de Diarios y narración: un montaje de técnicas de yuxtaposición. Por supuesto los Diarios no constituyen una interferencia anómala, como llegó a pensarse<sup>15</sup>. Veladamente, en esos Diarios despunta la primacía de los recursos verbales, melódicos, gestuales, rítmicos o cinéticos, a los que el libro se acogerá íntimamente. De hecho, los máximos elogios del diarista Arguedas vienen a recaer en Carmen Taripha, otra narradora quechua de este siglo, cuya verbosidad es comparable a la prosa del García Márquez de *Cien años de soledad*. En su «Primer Diario» Arguedas reivindica, sobre todo, las virtudes gestuales de la narradora cuzqueña, pues gracias al movimiento corporal y al grado mimético de su voz, la Taripha no sólo relata; ella escenifica y

<sup>14</sup> M. Lienhard. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana, Casa de las Américas, 1990, pág. 196.

<sup>15</sup> En principio, los Diarios fueron vistos como simples confesiones de un suicida que prepara su muerte, y ello vino a aumentar el desprestigio inicial de la novela. Tardó bastante tiempo (casi una década) en descubrirse el importante carácter «metaliterario» de esos Diarios que actúan, ante todo, como canal explicativo para entender la complicación del relato. Como argumenta la profesora Gazzolo, los Diarios no cumplen únicamente una función autobiográfica; al contrario, los Diarios abren un «discurso metalingüístico» y un rico espacio para reflexionar sobre la escritura y sobre «las marchas y contramarchas de la novela que se tiene entre manos». Vid. A. M. Gazzolo. «La corriente mítica en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núms. 469-470, 1989, pág. 69.

actúa en clave oral. Arguedas recuerda que la mera presencia de Carmen Taripha los dejaba —a él y al padre Lira— sumergidos en la magia de un espacio escénico:

Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados [...]; así, el salón cural era algo semejante a las páginas de los *Cien años...*<sup>16</sup>.

La anunciada oralidad de los Diarios no es baldía sugerencia. Se anuncia que entramos en un texto narrativo, cuya patente tiene una propulsión oral capaz de materializar el poder de la dramaturgia. Hay, claro está, un afán de vivificar la palabra sobre el papel, y ello exige una difícilísima operación alquímica. Hemos de suponer que el autor habrá tenido que «cargar la palabra de vida», impulsando literalmente esa palabra para *escribir como se habla* en un marco de recitación (con parentesco rulfiano). Como aduce Martin Lienhard, esta pretensión tomada «al pie de la letra» es irrealizable, pero ello no impide que el *efecto* sea resueltamente oral: lo que el texto ofrece (y exige) al lector «es una puesta en escena imaginaria, única capaz de reconstruir lo oral a partir de la escritura mediante la imaginación», siempre con el fin de promover la infiltración verbal en la «cultura escrita»<sup>17</sup>. Y ciertamente es lo que acontece en la obra que nos ocupa. Los zorros arguedianos —zorro de arriba y zorro de abajo— tienen una concomitancia cultural (oralidad-escritura) cimbreada entre dos fechas: siglo XVI y siglo XX. La progenie o genealogía de los zorros arranca del más importante manuscrito quechua del siglo XVI que, como compendio de informaciones orales, fue traducido por el mis-

<sup>16</sup> J. M. Arguedas. «Primer Diario», inserto en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 2ª ed., Buenos Aires, Losada, 1971, pág. 20. Para las citas de la novela seguiremos la presente edición, con número de página entre paréntesis.

<sup>17</sup> M. Lienhard. *Cultura andina y forma novelesca...*, op. cit., pág. 80.

mo Arguedas con el título de *Dioses y hombres de Huarochiri*, en 1966<sup>18</sup>. Los zorros arrastran, así, un eco inmemorial de comunicación hablada. Son acaso los transmisores del mito y las leyendas relatadas en otros tiempos (dos mil quinientos años según sugiere la novela). Pero Arguedas se las ingenia para remontar esas calendas, poniendo a los zorros a la altura del siglo XX, como veremos enseguida.

En lo que atañe a la estructura de la novela, los zorros se instalan inesperadamente en el primer capítulo para entablar un diálogo dramatizado. El desarrollo teatral del coloquio no pasa desapercibido, pues este intercambio de réplicas bilingües (quechua-castellano) podría leerse como preámbulo o risueño inicio de la novela. Esa valiosa antesala es una suerte de «prólogo atrasado», un intruso y lúdico *manifiesto* que reitera nuevas (y teóricas) advertencias acerca del mecanismo verbalista que el libro pone en marcha. En las sucesivas y escalonadas intervenciones de «El zorro de arriba y el zorro de abajo», los míticos personajes subrayan su decisión de contar y cantar, y ello reafirma la preeminencia de lo sonoro: ruido de cascadas, canto de patos o gruñido de cerdos. En síntesis, con esta programación de la estrategia oral y teatral del texto narrativo<sup>19</sup>, abandonamos la saga de aquel viejo manuscrito, del siglo XVI, en el que los zorros no bailan. Por el contrario, los zorros de la novela no sólo son danzantes sino «actores» y gestores de una vigorosa escenificación de la que surgen, sin duda, los rasgos más llamativos de la obra. Al menos el zorro llamado Diego es un bailarín excepcional. Este zorro se erige en líder del espectáculo que la crítica ha bautiza-

<sup>18</sup> En su preámbulo introductorio, el traductor Arguedas vuelve a elogiar las cualidades orales de ese manuscrito que él cataloga como una «biblia»; una «especie de *Popol Vuh* de la antigüedad peruana» donde se proyecta el torrente verbal espontáneo, «limpio de retórica». Vid. *Dioses y hombres de Huarochiri*, 2ª ed., México-Argentina, Siglo XXI, 1975, págs. 9, 10. Recordemos también que el manuscrito quechua original (extraído de diversos informantes por el sacerdote —y extirpador de idolatrías— Francisco de Ávila) se halla depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>19</sup> Compartimos el criterio de Lienhard cuando postula que los rasgos del «diálogo-prólogo» vienen a realzar el ascendente oral. Ese fragmento dialogado y colocado «como fuera de lugar» (casi al final del primer capítulo), quiere presentar personajes vinculados a la ciudad costeña de Chimbote; pero, tanto «por su tema inmediato como por el juego de los elementos que lo componen, este fragmento llega a ser el inicio lógico de la novela: su programa y la evocación de su estrategia narrativa; una especie de prólogo atrasado» (e intrínsecamente relacionado con el espectáculo ritual que florece en las páginas del libro). Vid. M. Lienhard. «La última novela de Arguedas: imagen de un lector futuro», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, nº 12, 1980, pág. 177.

do como «ballet» literario (y que nos pone en conexión con los auténticos «danzantes de tijeras»<sup>20</sup> del Perú contemporáneo). En el capítulo III del libro, para ser más exactos, Diego es el acróbata sensacionalista que interrumpe descarada y violentamente las cavilaciones del empresario don Ángel Rincón Jaramillo, alto ejecutivo de la industria harinera «Nautilus Fishing». El alegato de los dos interlocutores desemboca en baile, mientras el zorro activa los motores de una danza centrífuga en la que el desorientado Rincón se ve obligado a intervenir: «El visitante [Diego] marcó más airosamente el ritmo [...]. Y el gordo de lentes [don Ángel] comenzó a balancear todo su cuerpo, su barriga y pecho que bailaban hinchándose y vaciándose» (pág. 131). La fábrica de harinas queda transformada en una plaza de feria, escenario en el que Diego (actor-hipnotizador) refuerza los gestos de persuasión de una *teatralidad pura*. Con astucia, pantomima y picardía, Diego consigue sus propósitos. Esto es: que don Ángel Rincón revele los oscuros secretos y desfalcos del consorcio pesquero de Chimbote, administrado por el dirigente Braschi. Inevitablemente Rincón ha violado su lealtad a la empresa de extracciones de «harina de pescado». Diego es quien se alza con el trofeo, al ejercer sus mañas y trucos de prestidigitador para zarandear o desprestigiar a don Ángel hasta dejarlo convertido en esperpéntico alcahuite. Bajo el hechizo de esta manipulación circense, Rincón Jaramillo expulsa versificadas confidencias que lo dejan en ridículo (a lo largo de casi dos páginas del texto):

Chimbote, Casa Grande,  
 siga, don Diego, siga, don Diego [...]  
 yo también soy mierda [...]  
 Braschi está en todas partes

---

<sup>20</sup> Arguedas ya había inmortalizado la famosa «danza de tijeras» en su conocido cuento *La agonía de Rasu-Nitti*, de 1962; y, además, él fue el primer intelectual que se ocupó (prácticamente en solitario) de los músicos andinos, a quienes colocó —por primera vez en la historia— en los mayores coliseos de Lima. Por ejemplo, Flores Galindo no deja de preguntarse hasta qué punto esa caminata de Arguedas (en defensa de la música) fue vista con indiferencia por sus coetáneos: «Me parece que en muchos aspectos fue más una trayectoria individual y solitaria que una trayectoria compartida por personas de su generación. [...] Pero creo que esto llevaría a otro problema, por ejemplo los danzantes de Tijeras, todo el mundo de los coliseos»; si Arguedas —sigue preguntándose el crítico— apoyó a los intérpretes serranos e incluso gestionó las grabaciones de su música en disco, «¿por qué se le ocurrieron estas cosas, que ahora nos pueden parecer tan contemporáneas?». Vid. A. Flores Galindo. «Los últimos años de Arguedas (intelectuales, sociedad e identidad en el Perú)», *Loc. cit.*, pág. 24.

en todas partes está caballero  
 freno, estribo, baticola [...]
   
el Perú costa, cómo me jode, cómo me jode
   
el Perú sierra, cómo me aburre, cómo me aprieta [...]
   
desde la costa al Amazonas se cagan en mí [...] (págs. 131, 132).

Esta movilización termina en un delirio verbal casi ininteligible para el lector occidental u occidentalizado. Es más bien el lector (receptor) de cuentos orales el que tiene conciencia inmediata de pisar un terreno de espectáculo. Es decir, los lectores familiarizados con la cultura andina no tardarán en detectar que la citada «actuación coreográfica» es un trasunto literario de los *danzaq* (o danzantes de tijeras), vigentes aún en la zona de Ayacucho, e inclusive en Lima<sup>21</sup>, donde todavía siguen llamando la atención por sus magistrales saltos y contorsiones. En general, el danzante entra en lucha con otro, mediante un «diálogo-baile» alentado por la música y la algarabía de un público espectador que se enardece a medida que aumentan los giros de ese disparado remolino, cuya celeridad rítmica roza el trance. En la cómica contienda se busca el resultado de un vencedor que habrá sido el más ágil, certero y mordaz; y con esta apoyatura ya no es difícil ver hasta qué punto el encuentro de Diego y Ángel sintetiza las formas rituales de la danza, dentro del cuerpo novelesco. Según corrobora ampliamente un crítico tan ventajoso como Martin Lienhard, Arguedas tiene el mérito de universalizar y «escenificar» —en su libro— la histórica danza de tijeras:

Como otros personajes rituales, el danzante pudo haber sido una representación paródica del arrogante español; su función actual, sin embargo, [...] es netamente indígena, ligada al trabajo de la tierra. [...]. Cada bailarín, acompañado por sus músicos (arpa y violín) y protegido por su *wamani* [dios], desafía al otro en el terreno de la agilidad, la gracia, la resistencia física. [...] La competición toma forma de un diálogo bailado y musical, en el cual la respuesta debe ser más «fuerte» que la pregunta. [...] Los danzantes se enfrentan igualmente en el nivel de sus capacidades mágicas y acrobáticas [...] El

---

<sup>21</sup> Justamente en Lima, en 1997, tuvimos oportunidad de ver la ejemplar e impresionante ejecución de una de estas danzas, en un acto cultural añadido a la celebración de un congreso: «XIV Simposio Internacional de Literaturas Indígenas Latinoamericanas» (Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas).

*danzaq*, por otra parte, protagoniza pequeñas escenas que se podrían calificar de «circo». [...] El haber descubierto una cierta analogía entre el diálogo de los zorros mitológicos y el diálogo bailado de los *danzaq* permite al novelista salvar la ruptura temporal entre el siglo XVI y el siglo XX y mostrar la continuidad [...] de la cultura popular andina. El zorro, en su calidad de actor y de signo de la tradición oral, teatraliza la lucha entre tradición novelesca y tradición popular en el mismo interior del texto<sup>22</sup>.

Retomando la novela, es notorio que hay un grueso espesor teatral en ese capítulo III, que llega a considerarse «escena-capítulo» debido a la tramoya escénica de un lenguaje que destruye o desplaza el discurso narrativo habitual, en favor de los ritmos de una danza. El lenguaje pierde su progresivo avance bajo las sacudidas rítmicas y gesticulantes. De acuerdo con la disertación teatral las frases se vuelven elípticas e inconclusas, y abundan igualmente las interjecciones, los puntos suspensivos y los cortes afásicos para simular un flujo hablado que no excluye el balbuceo, la tartamudez o la indecisión: «¡Vea usted! [...] se le queda a uno en la memoria y en... en... no es la ética, ni la estética, ni la fritanga.... Bueno, digamos en los riñones» (pág. 118). Están, asimismo, los segmentos fáticos (definidos por Jakobson como mensajes que sirven para prolongar o interceptar la comunicación): *Sí, oiga, ¿comprende?*, etc. A título ilustrativo, recogemos estos ejemplos dispersos: «Claro, don Ángel. Sigamos con la historia» (pág. 112); «¡Eso! Sí, joven» (pág. 114); «Oiga, bigotudo., ¿le cuento?» (pág. 116); «Mire, amigo» (pág. 109); «Así es, así es» (pág. 106); «¿No es cierto?» (pág. 115); «Y como le iba diciendo, [...] ¡ras!» (pág. 113). Todo esto contribuye a ensombrecer las clásicas pautas narrativas para proyectar, en cambio, una luminosa e imaginaria subida de telón, tras el cual brillan las gestualizacio-

<sup>22</sup> M. Lienhard. *Cultura andina y forma novelesca...*, op. cit., págs. 137, 138, 143. En otras oportunidades, el mismo Lienhard ha precisado que Arguedas ya no se dirige al viejo lector indigenista, sino a un lector atento e instruido doblemente (en cultura campesina y en literatura culta): «Esto me parece evidente sobre todo en el caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, puesto que un lector, para darse cuenta de la superposición apenas mencionada de un diálogo verbal y una competencia de danzantes de tijeras (que no se aclara explícitamente [en el texto]), necesita un conocimiento de la lectura literaria normal y de la cultura quechua del departamento de Ayacucho, concretamente, para entender, para captar todos estos elementos significativos». Vid. M. Lienhard et al. *Vigencia y universalidad de José María Arguedas* [coloquio y confrontaciones], Lima, Horizonte, 1984, pág. 19.

nes y los lances expresivos, siempre sorprendentes en cualquier exhibición del zorro Diego (el equilibrista de «voltereta en el aire»). En gran medida, la estatura teatral de Diego logra subvertir las convenciones del género narrativo, al menos en lo que respecta a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. No en vano se ha dicho que este «zorro-danzaq, el personaje más extravagante y complejo de la narrativa arguediana, convierte nuestra novela en uno de los experimentos más destacados en la novelística contemporánea» de Latinoamérica<sup>23</sup>.

### III. Un loco predicador y actor

Claro que, sin desdeñar lo anterior, hemos de identificar el rostro del loco Moncada. Indudablemente la teatralización y la carnavalización del relato, como ejes que trastornan los valores literarios establecidos, tienen su máximo exponente en la singladura de este loco: el devenir de Moncada (en los capítulos II y IV) es un acérrimo ejemplo de la interacción escénica en los textos de Arguedas. Tal como se encuentra en la novela, el loco no es un personaje andino sino un negro de ascendente africano (bastante «indianizado»). Lo que conviene destacar es, sin embargo, su neta personalidad de intérprete teatral. Con Moncada, las circunstancias más intrascendentes devienen atracción y espectáculo, ya que Moncada-actor funda e inaugura un proscenio por donde quiera que pasa. Los expertos insisten en ponderar las magnificencias teatrales de la retórica de Moncada, que redondean el protagonismo del actor por antonomasia:

Moncada es, ante todo, «actor». Lo es en el sentido narratológico («personaje»), pero lo es mucho más todavía en un sentido específico: la actuación de Moncada es textualmente teatral. Moncada, «actor» novelesco, cumple como actor-protagonista un papel de hombre de teatro polivalente. Gracias a su actuación, todo lo que ocurre en su presencia se convierte en espectáculo. Su aparición suscita una repartición de papeles continua. La división del espacio y del tiempo, la clasificación de las funciones, obedecen a normas teatrales. [...] Moncada divide el espacio en escenario y espacio de los espectadores; los transeúntes se hacen público, forman cordón y [...]

<sup>23</sup> M. Lienhard. *Cultura andina y forma novelesca*, op. cit., pág. 145.

comentan el espectáculo. [...] Al asumir la función de titiritero, Moncada da mayor complejidad a la situación: él mismo hace de autor-director teatral, como el Maese Pedro en el *Quijote*<sup>24</sup>.

Los gestos provocadores, la declamación enfática y la variedad de disfraces vendrán a ser algunos de los ingredientes que gravitan en la dramaturgia del alocado actor. Por ejemplo, para cada uno de sus actos Moncada se provee del correspondiente disfraz, al que recurre inclusive para dormir: «Se había puesto una falda blanca y una mantilla negra; tenía un ramo de flores artificiales en la mano. Así se acostó» (pág. 192). Por lo demás, el loco elige sus ropajes, según el contenido de la plática que vaya a pronunciar. Se disfraza de turco, de gitana, de indio, de pescador descalzo o de mujer parturienta, y así, provisto de máscara, emite sus discursos con potente voz que «oyen las constelaciones». Más aún, la enajenación mental no impide que el loco medite previamente qué tipo de disfraz ha de confeccionar con los utensilios de su prolija caja de costura:

Cuando las ansias de hablar no se le calmaban [...] y, por el contrario, las caminatas [...] lo enardecían más, decidía quién sería, como quién amanecería al día siguiente para hablar en las calles y mercados. Se concentraba hasta que le sudaba la frente. Ya con el rostro neutro, acercaba la lámpara a un inmenso cajón que tenía lleno de trapos, [...] sombreros, alambres, cadenas, bastones, trozos de redes [...], [y] confeccionaba cuidadosamente su vestido (pág. 182).

Al mismo tiempo, Moncada se inscribe en la tradición de la cordura cervantina; es el «loco cuerdo» que pregoná la Verdad mayúscula como solvente visionario. Él mismo se declara vocero divino: «Yo soy lunar de Dios en la tierra, ante la humanidad» (pág. 65). En Chimbote se echa de menos un severo y ecuánime juez, y es aquí, en el inmundo lodazal chimbotano, donde resuenan las disparatadas palabras de Moncada reclamando una justicia de absurda apariencia: «Os saluda el loco Moncada. ¡Ja, ja, ja! El sol, la luna, las estrellas, el hociquito de la ballena, el tiburón pescadito. [...] Cuerpos de Paz ¡arriba las manos!» (pág. 69). Pese al clima de incoherencia, ningún sector social escapa a los enjuiciamientos del enloquecido vocinglero. Su sermón de los borrachos está dedicado a los «caballeros y caballos» para cen-

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 97.

surar la plantilla imperialista y sus doctrinarias adherencias y alianzas, mancomunadas en el puerto de Chimbote con apoyo gubernamental. Moncada realiza esta prédica cruzando las calles con imponentes pasos que van de esquina a esquina:

«Unos se emborrachan para devorar sangre humana caliente-inocente ¡lo juro yo! Emborrachan primero a sus víctimas. Como a pavos de pascua florida, estrella matutina que brota de mi diente mayor, de éste, de este colmillo que tengo, el único. Porque el otro se lo comió Braschi en un banquete de ballenas. ¡Amigos, caballeros y caballos, Chimbote-Perú-Sudamérica, borrachos extranjeros! Yo, el único, estrella libre de los cielos océanos. Tú, Mahoma, borracho tú, Belaúnde, Presidente, borracho; tú, pescadores borrachos, borrachitos que la ballena cierce con sus barbas antes de banqueteárselos. [...] Todos sin astros, sin pulmón-carbón, orinando negro...» (pág. 169<sup>25</sup>).

La explotación laboral (de obreros y prostitutas), atribuida a los «facinerosos engañadores de muchachas», no podía faltar en la arenga sexual del loco. En este caso Moncada busca el apropiado disfraz de señora, después de someterse a un purificador ayuno. Según reza el texto, «cuando Moncada se disfrazó de mujer embarazada [...], se acostó y pasaron tres días sin levantarse» ni alimentarse (pág. 192). A partir de ahí toma fuerza y se presenta en el mercado público para exponer sus frustraciones de fémica traicionada, y «próxima a parir»:

Había mostrado el vientre, la barriga artificial donde tenía enceberrado un gatito que lloraba, y él, el loco Moncada, lloraba también: «Su padre lo niega. Se llama Anacleto Pérez Albertis, patrón de lancha. [...] En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, los otros barrios de Chimbote están pestilenciados de gatos sin padre, como yo ¡hijito!» (pág. 68).

Este alborotador está poseído por la cólera del pobre, y se ha propuesto alterar la falsa paz de una sociedad acomodada. En el sermón de la pestaña,

---

<sup>25</sup> Se mantienen las comillas en los párrafos sangrados, para resaltar literalmente el entrecomillado del sermón (de este caso y de otros), tal como aparece en la propia obra de José María Arguedas.

el loco vuelve a divulgar sus sentencias cargado con una pestaña arrancada a su compadre Esteban. Con esa enorme pestaña, a manera de estandarte, Moncada dirige sus pasos hacia un lujoso Club Social, donde se expresa en términos bufonescos: «—Hermano mono, te perdono —dijo Moncada—. Reflejo eres de la mancha de aceite y porquería [...]. Brilla, hijo. Pero no como esta pestaña que arranca la muerte de la vida...» (pág. 190). El uniformado portero del Club Social queda atónito, y no es menor la sorpresa de los gerentes del Gran Hotel Chimú. La misma noche del sermón de los borrachos, Moncada irrumpe en la repleta sala principal del exquisito Hotel Chimú, abriéndose paso «a trancadas». El loco esperó un inciso de la orquesta para proclamar a viva voz: «Caballeros, damas, autoridades terrestres —dijo—: voy a orinar carbón sobre el encerado de este piso. No *temáis*<sup>26</sup> [...]» (pág. 169). Aunque con menor frecuencia, Moncada se disfraza también con traje elegante, y entonces camina erguido y altanero haciendo despectivos comentarios: «Eso que me digan loco no me interesa» (pág. 69).

Se habrá notado que la voz del Moncada tribuno, profeta y predicador tiene un sesgo religioso. Arrastrando el emblema de una cruz (de palos de fósforo, por ejemplo), Moncada reproduce algunos cuadros bíblicos. Este penitente es quizá la imagen de un nuevo Jesucristo del Tercer Mundo, o tal vez haya en él cierta proyección de los «misterios» medievales del teatro europeo. Sea como fuere, a lo largo de una sucesión de ritos callejeros, Moncada escenifica las etapas de la pasión de Jesús, y asume prácticamente todos los pecados de la humanidad. Como aprecia José Rouillón, con todo su desvarío, el personaje encaja en las coordenadas del redentor y salvador popular, y desde ese ángulo sí hay un toque evangélico en los designios del chiflado oficiante<sup>27</sup>. Por ejemplo, es memorable la parodia de la Santa Cena en la que Moncada comulga carne de gallo aplastado por una locomotora. Luego, tomando aliento del gallo muerto, el mismo Moncada resucita con un aparatoso «kikirikí», voceado con chocantes frases:

<sup>26</sup> En nuestra cursiva se enfatiza la burlona e irreverente acentuación literal del texto.

<sup>27</sup> En términos de Rouillón, son dos los personajes que comparten la vía del cristianismo: «Moncada y Esteban de la Cruz, lúcidos testigos y profetas, han intuido, el primero, la caridad de los padres dominicos; el segundo, la esperanza del profeta Isaías, y los dos juntos han vivido, en la marginación de la locura y la enfermedad, esa amistad humana que es anuncio y expresión del amor desinteresado» (e ilustrado al final de la obra con un texto de San Pablo). *Vid.* J. L. Rouillón. «La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito y al cristianismo del último Arguedas», *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, ed. de E. M. Fell, *op. cit.*, págs. 351, 353.

«¡Ah, ah! La vida, la muerte, la pestilencia de harina de pescado, de fraile norteamericano gentil, caballero que no pronuncia el castellano [...]. El yanki cura, sacerdocio, oigan, oigan, pues, no va a poder nunca por nunca jamás hablar como es debido el castellano, el español que decimos. ¡Eso no importa! [...] Aquí predicán, se peligran, [...] como Moncada, imitando a Moncada que predicaría también con obras, si tuviera monis. [...]. ¡Oh, ah, padre Cardozo, padre Tadeo, buenos amigos, vengan a resucitar a este gallo... !» [...] «Yo loco, negro, pescador pescado, voy a alimentarme de esta sangre del gallo de la pasión. ¡A vuestra salud, a vuestros pulmones! ¡Yo soy la salud, yo soy la vida de la vida, sarcófago, tuberculosis, Braschi! [...] Yo era el gallo cansao, amigos. ¡Kikiriki! Ya resucité. ¡Ja, ja, ja! Otro poquito y ¡adiós!» (págs. 72, 73).

Ya no extrañará que Moncada despierte gran expectación, y que a su alrededor se congreguen los acólitos, transeúntes y oyentes. La calle es anfiteatro al aire libre, con su fila de espectadores: «Sin mirar a ninguno, con los músculos empaquetados y la voz más aguda a cada instante, Moncada seguía hablando y el público aumentaba» (pág. 66); «Ya se había formado un arco de gente frente a él» (pág. 66); «Es Moncada —dijo alguien—. [...] Un loco es un loco. No hay cuidado» (pág. 170); «¡Cristiano reventado! —dijo un hombrecito de omóplatos saltados» (pág. 72); «Estamos en estado de sitio —dijo un espectador. [...] Habla la verdad que dicen los locos —le contestó otro» (pág. 66); «Loco por causa de nuestros pecados; pobrecito» (pág. 193); «¡Loco ha de estar de pena! [...] La gente se echó a caminar tras de Moncada» (pág. 78). Todo ello coadyuva para restituir y ubicar la *geografía* del personaje-actor<sup>28</sup>.

Faltaría añadir que esta novela hecha de movimientos, balbuceos y elementos fáticos, posee, además, un narrador que se empeña en realzar la codificación gestual. El gusto oral es tan atrevido e intenso<sup>29</sup>, que el narrador se

<sup>28</sup> El hecho de que todas las apariciones de Moncada estén arropadas por un público espectador (aplauso, asombro, comentarios) es muy significativo; lo es, sobre todo, porque nos remite a ese sector expectante y ansioso que se acumula en las salas de teatro. De modo que esta novela diseña una distribución escénica: quien actúa, escénicamente, lo hace frente a (o rodeado por) un público.

<sup>29</sup> El gusto oral del narrador se percibe también, en algunas ocasiones, cuando ese narrador echa mano de las partículas fáticas, o cuando practica el balbuceo y la reiteración. Por ejemplo, para ceñirse a la línea popular-oral, este narrador se arriesga a introducir algunas redundancias e «incorrecciones» (a imagen y semejanza de determinados personajes). Así dice: «don Ángel, que *valgan verdades*, tenía una cabeza como de cerdo» (pág. 109). La cursiva es nuestra.

permite suscribir literalmente: «Pero esta vez que cuento, de la plaza Modelo, Moncada arrancó el mono de trapo colgado que se balanceaba delante de sus ojos» (pág. 69). En buena lógica, las observaciones del narrador no se limitan a describir el perfil de un personaje; esas observaciones tienden a ser más bien apuntes de acotación escénica destinados a marcar el mimico ajetreo de figuras en movimiento<sup>30</sup> (como es el caso de Moncada). En consecuencia, ese narrador nos acercará a los gestos y tonos usados por el loco: «Moncada se arrodilló al pie de la cruz, se alzó despacio, sacudió el trapo rojo y levantando el otro brazo empezó a predicar. [...] Dos venas se le saltaron del cuello [...]. Como las dos venas, la voz era tiesa, no seguía el significado del discurso. Se levantó y se dirigió a la fila de gente que se había formado delante de él» (págs. 65, 67). Así nos vamos enterando de las variadas posturas que adopta este maltrecho orador, en su destino de trotamundos: unas veces el loco «predica con furia» y con una «expresión irritada» que resulta un «verdadero alarido» (págs. 67, 169, 170); y en otras ocasiones el mismo Moncada camina solo, pausadamente, rezongando y «conteniendo las ansias de hablar en voz alta» (pág. 182).

#### IV. Breve recodo final (y posibles conclusiones)

A estas alturas es irrefutable que los aderezos teatrales sobresalen en esta novela. Aquí priman, sobre todo, la acústica y la aclimatación de un espacio apto para la transmisión verbal, con su pentagrama eufónico-espectacular. Lleva razón Lienhard al sostener que esta ficción «atestigua un intento casi mágico de convertir la escritura en un espacio donde quepan el narrador y su cordón de espectadores-audidores»<sup>31</sup>. Frente a esta conjunción de géneros (narrativo y teatral), el aparato crítico se ve obligado a corregir o ensanchar sus tácticas de interpretación. Por ejemplo, en 1991, William Rowe recalca que es preciso determinar, con más exactitud, «cómo el ritual de los danzan-

---

<sup>30</sup> Esto sucede prácticamente en toda la novela. Por ejemplo, no hay una descripción que dé cuenta de la fisonomía de la monja Kinsley. Reconocemos, en cambio, el conjunto de movimientos gestuales que ella hace al escuchar una conversación o una composición musical. Es, pues, la apoyatura gestual la que interesa: «La madre [Kinsley] escuchaba muy concentrada, con una y con la otra oreja [...] balanceaba su cabeza, lentamente, [...] de izquierda a derecha y de adelante hacia atrás» (pág. 261).

<sup>31</sup> M. Lienhard. *Cultura andina y forma novelesca...*, op. cit., pág. 107.

tes de tijeras incide en la construcción [...] de la última novela de Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo*<sup>32</sup>. Y el coto de esta concatenación interpretativa ha dilatado su perímetro, en diagonal antropológica<sup>33</sup>. Esta necesidad de serias modificaciones críticas es la mejor prueba de que Arguedas no es, en absoluto, ese autor primitivo e ingenuo que la crítica más elitista denigró o encasilló durante mucho tiempo<sup>34</sup>. Todo lo contrario, sobre este texto de zorros (mezcla de subversión y experimentación) planean demasiadas lecturas e informaciones de las que el autor no se jactaba, posiblemente, por su proverbial recato. Cabría preguntarse, por ejemplo: ¿la inversión carnavalesca<sup>35</sup> se relaciona únicamente con las danzas paródicas y jocosas del carnaval andino, o conecta acaso con la «sátira menipea», la promiscuidad «saturnal» o el desenfreno de un Rabelais? Aunque no se resuelvan estas dudas, todo parece indicar que la prosa de Arguedas se sitúa en ese vaivén transcultural caracterizado por «un trasiego de símbolos [...] quechuas

<sup>32</sup> Vid. W. Rowe. *Vigencia y universalidad...*, op. cit., pág. 25.

<sup>33</sup> En este decenio final, y en el albor de un nuevo siglo, ya se da por sentado que esta literatura exige una revisión interdisciplinaria de los textos y «discursos» arguedianos: urge revisar y confrontar todas las publicaciones ensayísticas del profesional e investigador Arguedas, como antropólogo, porque ellas revelan justamente muchos de los secretos o arcanos culturales (especialmente andinos) que el autor incrustó en su obra literaria, y que resultan oscuros para la mirada occidental.

<sup>34</sup> El profesor Nelson Manrique clarifica bastante bien el cambio de interpretaciones que ha surgido en torno a la figura y la obra de Arguedas: «En el crepúsculo del 28 de noviembre de 1969 José María Arguedas [...] se disparó un tiro en la cabeza. Falleció tres días después. [...] Algunos acreditados intelectuales, entre los que destaca Mario Vargas Llosa, proclamaron la caducidad de su obra: el reflejo de un mundo arcaico, destinado a desaparecer. [...] Sin embargo 25 años después el alcance de su obra ha seguido creciendo y sus libros se difunden en un número de idiomas cada vez mayor. Sus lectores forman una legión en el mundo y los críticos no dudan en señalarlo como uno de los escritores latinoamericanos más importantes de este siglo». Vid. N. Manrique. «Presentación» (y edición) del siguiente volumen: *Amor y fuego. José María Arguedas 25 años después*, Lima, Desco, 1995, pág. XI. No obstante, es curioso que el mismo Vargas Llosa siga sosteniendo aún —en gran parte— ese enfoque peyorativo, al entender que la visión literaria de Arguedas es arcaísta y tribal. Vid. M. Vargas Llosa. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

<sup>35</sup> Todo el libro proyecta una inversión cosmogónica y carnavalizante: los zorros ya aseguraban que el lenguaje humano era disecado y confuso; por eso ellos preferían el canto del pato. Y los compadres Moncada y Esteban también defienden que la mayor capacidad expresiva la posee el cerdo o chanco; el chanco es superior en su lenguaje, su movimiento y su desahogo («del defecar»): «-¿Y el chanco, compadrito? —El chanco es majestad en su... ¡claro, compadre! en su habla» (págs. 177, 178).

e hispánicos», de cuya ebullición brota un texto donde lo antiguo y lo moderno «se ponen en contacto creador»<sup>36</sup>. Si por un extremo esta novela se remonta al mito indígena y al pensamiento de la América profunda, por otro se vincula a la tradición española y a las técnicas vanguardistas<sup>37</sup>. Aún habrá que cruzar un largo trecho para recorrer todos los laberintos de este mosaico intertextual e interespectacular: por lo pronto podemos inferir que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* hay un consumado hervor de narración y espectáculo teatral.

---

<sup>36</sup> Vid. A. Cornejo Polar. *Vigencia y universalidad...*, *op. cit.*, págs. 34, 35.

<sup>37</sup> En esta última década, los estudios sobre la narrativa de Arguedas han venido resaltando el fuerte carácter experimental de este libro, con el que el autor quiso evocar el proceso migratorio protagonizado por las masas serranas (indios nacidos a cuatro mil metros de altura se convierten en hombres de la mar o del barrio urbano). Pero más allá de cualquier argumento claro, el texto nos presenta el caos urbanístico mediante una eficaz y desmembrada estética, y así, en el escenario novelesco surgen unos discursos «yankiestofados», tan babilónicos como demenciales. Incluso excluyendo la locura de Moncada y la maltrecha voz del chanchero Bazarlar, algunos fragmentos mantienen un rastro cubista: «chanchito, ovejita, chacrita chico, uno, dosito. [...] Silencio comen allá, alturas, sierra que decimos, compadre» (pág. 176). De nuevo esta línea de estudios de vanguardia parece estar capitaneada o esclarecida por un ensayo de Martin Lienhard: «La “andinización” del vanguardismo urbano», *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, ed. de E. M. Fell, *op. cit.*, págs. 321-332. Precisamente a Martin Lienhard —reconocido *arguedista*— hemos de agradecer muchas de las orientaciones que han servido de guía en la presente revisión escénica, lo que constituyó un excelente apoyo teniendo en cuenta que la dramaturgia no es nuestra especialidad. Y agradecemos también las sugerencias teatrales ofrecidas por el profesor Rafael Pestano Fariña, en la Universidad de La Laguna. A decir verdad, el Dr. Pestano, profesor de Filología Clásica y experto en teatro, alentó la realización de este trabajo desde que tuvo conocimiento de los gestos y sermones del loco Moncada, a través de una conversación absolutamente informal, pero igualmente valiosa.