

**Umbrales y discursos en “El zorro de arriba y el zorro de
abajo”, el diálogo como frontera**

**Tesis para optar al grado de Licenciado/a en Lingüística y literatura con mención en
literatura.**

ÁLVARO ANDRES GANGA HERNANDEZ

PROFESOR GUIA:

SERGIO CARUMAN

DAVID WALLACE

SANTIAGO DE CHILE

DICIEMBRE 2020

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
 CAPÍTULO I	
BALANCE CRÍTICO.....	4
1.1 EXCLUSIÓN IDEOLÓGICA.....	5
1.2 EXCLUSIÓN DEL PROYECTO LITERARIO.....	7
1.3 ZAZA DESDE LA FRONTERA SEMIÓTICA.....	12
 CAPÍTULO II	
ANÁLISIS SEMIÓTICO ESTRUCTURAL.....	15
2.1 ZAZA COMO FRONTERA CULTURAL.....	16
2.2 ZAZA COMO FRONTERA TEXTUAL.....	26
 CAPÍTULO III	
ESTRUCTURA Y DISCURSO.....	35
CONCLUSIÓN.....	40
BIBLIOGRAFÍA.....	43

INTRODUCCIÓN

El título de esta tesis **Umbrales y discursos en “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, el dialogo como frontera** responde a una de las características personales que motivó la construcción de la última y póstuma obra del autor peruano José María Arguedas y la forma en que fue novelando sus últimas intenciones literarias y personales. Hilvanando contrapuntísticamente una narrativa íntima con una dramática, dejando a entrever un complejo entramado de fronteras temáticas y umbrales discursivos pues la narrativa se articula desde la confluencia de elementos como: arriba y abajo, sierra y costa, oral y escrito, moderno e indígena, mito y razón, autobiografía e historia, lo trágico y lo cómico y en última instancia la vida y la muerte.

Es conocida la intención etnográfica de la literatura de Arguedas a lo largo de su obra, la transculturación del sujeto quechua-moderno es parte de la búsqueda personal y literaria de su labor como escritor y de su permanente afán de conectar las dos caras de una misma moneda como lo es la sociedad en incipiente modernización que lo forjó como investigador y las comunidades indígenas de las que bebió en su mitológica niñez. Es por esto que, en un primer periodo de la crítica referente a esta novela, temprana y extranjera, como son los casos de Martin Lienhard en *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas (1981)* o William Rowe en *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, muestran la valoración de la obra desde criterios más ideológicos que formales y literarios, logrando lecturas desde la etnoliteratura, la cual trató el sentido de la simbología arguediana que nace de la cultura quechua y que se instala como un amplio material de estudio antropológico y sociocultural.

CAPÍTULO I

BALANCE CRÍTICO

Relativas al tipo de análisis ideológico se encuentran los estudios de Alberto Escobar en su texto *Arguedas o la utopía de la lengua*(1984) quien a través de un estudio comparatístico de los primeros manuscritos de la obra, publicados 26 años antes, nos muestra como "hay la misma diferencia que se puede observar entre el horizonte rural o campesino o andino y una ciudad sujeta al violento impacto de la inmigración" (230) pues para el autor la visión naturalista de la realidad indígena, del paisaje y la vinculación del hombre con la naturaleza, presentes y representativas de sus obras anteriores, ha quedado atrás. Evidenciando que la cultura de origen agrícola se ha visto sucedida por otra urbana en vías de industrialización. Para Escobar el cambio de paradigma que representaba la industrialización de las urbes anteriormente campesinas, se evidencia en el remplazo de la oralidad por la escritura, mostrando la transición de un tipo de cultura a otro, así lo compara el autor a las decisiones idiomáticas que tuvo que tomar Dante al redactar el *Convivio*, priorizando la norma popular y el ideal de la oralidad como testimonio fehaciente de la realidad y el compromiso literario. Esta decisión tomada por el autor es la medula de la reflexión de Escobar, para este la lengua es un factor que realza la configuración y caracteriza la obra de JMA, pues no es el estilo de Arguedas lo que interesaría si no que la representación que logra el autor en su trance escritural, quien consciente de que escribe para ser leído entiende al mismo tiempo que su creación es instrumento que representa fielmente el trasunto de su verdad social, siendo la lengua eje de aquel compromiso. De esta manera el análisis lingüístico que propone Escobar abrió el análisis estructural de la obra en tanto que:

“puede resultar interesante en cuanto apareja, además, la noción de pluricultura y la de plurilingüismo; y, consecuentemente, el rol que adoptan las relaciones del discurso dirigido de superior a inferior, o al revés, de inferior a superior, o la enunciación entre iguales, y los usos de lenguas distintas y las ya citadas interferencias. Así se nos torna más perceptible el juego de las connotaciones sociales, de las formas orales, de los enunciados y los mensajes, y de todo lo que apunta al trenzado entre la lengua y su contexto comunitario. La diversidad frente a la unidad y el rasgo sociolectal frente al idiolectal; el grupo y el individuo, las lenguas reales y el esquema monolítico de su uso codificado.” (188)

1.1 EXCLUSION IDEOLOGICA

En esta primera instancia crítica la interpretación de la obra se ha sostenido en un análisis ideológico de los símbolos indígenas representados por Arguedas, como también por la conformación cultural a través de los discursos orales de cada uno de los personajes de la obra, evidenciando un férreo compromiso con la verdad de la sociedad que se representa. En este sentido se establece como una lectura ideológica ya que, si rescatamos la definición conceptual proveniente de los estudios culturales, podemos notar como la labor emitida por JMA en su novela póstuma, se asemeja a lo que Raymond Williams busca descubrir a través de lo que él llama las “estructuras de sentir”. Concepto que busca la comprensión histórica del sujeto y su experiencia en discursos como los literarios, la intención de Williams es mostrar la emergencia de elementos sociales que se encuentran no cristalizados en la ideología hegemónica si no que se encuentran entramados y escondidos dentro de las relaciones existentes(texto) entre los habitantes de cierto contexto social. Así cada uno de los capítulos de ZAZA se establecen como la representación de estructuras de sentir

independientes enmarcadas todas por su convivencia en Chimbote, tratando de definir aspectos contradictorios y mezclados de la experiencia y del discurso, donde se cruzan ideas y tópicos en diferentes grados de elaboración formal y conceptual, desde la subjetividad hasta aquello que se muestra sólidamente inscripto en la ideología o en los sistemas filosóficos o morales.

Toda escritura primeramente es deseo, deseo de emitir un discurso e indefectiblemente entrar en él, y así ser arrastrado en él y por él, o por lo menos de esta manera era vista la producción de cualquier tipo de discurso para personas como Foucault, quien en su texto *El orden del discurso* (1970) define a la institución, como aquel aparato tecnológico que ostenta el poder, logra que el relato y su disposición siempre este en el orden de las leyes, otorgándole un lugar fijo, lo que provocaría que existan literaturas canónicas y otras excluidas, y en donde se les arma y desarma para otorgarles cierto poder que validará sus lecturas hegemónicas. Para el filósofo francés se supone:

“que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.” (6)

Las lecturas simbólico-ideológicas elaboradas de esta obra lograron una exclusión en el orden del discurso narrativo latinoamericano, el cual, utilizando a Foucault, pudo haber sido excluido a través del principio de sentido de verdad, principio que si bien no actúa con la violencia típica de una exclusión, si opera a niveles epistemológicos en tanto no cumple con la noción de verdad típica de la historia que rige nuestra voluntad de saber, voluntad inserta en un sistema histórico, modificable e institucionalmente coactivo.

Ejemplo de esto es la exclusión e inclusión que hace Cedomil Goic, crítico literario chileno, que en sus famosas antologías hispanoamericanas trata de forma disímil a nuestro autor JMA. Mientras que por un lado excluye al autor peruano de su *Antología de la novela hispanoamericana* (1972), dando a entender que la propuesta novelística del sociólogo no cumplía las características estilísticas y temáticas del proyecto de novela establecido durante el siglo XX y fuertemente definido por el Boom latinoamericano. Por otro lado, Goic si incorpora la obra de JMA a niveles críticos en tanto si lo hace parte de *La historia y critica de la literatura hispanoamericana* (1988) validando su obra en términos más bien caracterológicos y simbólicos, representantes de su existencia, mas que de una generación.

Si bien estas lecturas de la obra han sido ya agotadas temáticamente a través del prisma ideológico, el proyecto literario que se nos muestra ha sido constantemente revisitado hasta la actualidad, evidenciando que esta búsqueda, a la que nos referíamos con anterioridad, concluye de manera abrupta no solo en su vida si no que en el camino que forjó en esta ultima novela, la cual uniendo vida y escritura nos provee de una compleja estructura en comparación con sus obras anteriores que la realza logrando una importancia por sí misma.

1.2 EXCLUSION DEL PROYECTO LITERARIO

Es así como en un segundo período de la crítica referente a la obra se ha abalanzado a un análisis textual y discursivo, catalogándola de experimental y ambiciosa, apelando al diseño y desarrollo particular que se plasmaron en los nuevos mecanismos formales que se reconocen como una nueva concepción, por un lado, del oficio de escritor y por otro del género. Por ello la relevancia de este suceso a niveles narrativos tanto en la obra completa de Arguedas como en la nueva novela latinoamericana que se gestaba por esos años. Consideraciones como las de Naomi Lindstorm en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

una marginación al nivel del discurso (2010) nos presenta la excepcionalidad o extra-literariedad del texto en su discurso, logrando una marginación textual del autor y de sus personajes a través de la anómala realización del texto, especificando:

“tres fenómenos interrelacionados que se encuentran operantes en el texto: a) la organización global del texto y los principios rectores que la determinan; b) la pluralidad conflictiva de standards lingüísticos y de sistemas de ordenar la información presentada en el texto; c) los comentarios, explícitos o implícitos, que hace el autor con respecto a la desintegración y distorsión que padece el discurso desgarrado entre sistemas irresolublemente opuestos.” (213)

Esta experimentación en el manejo de la forma de la novela es una cuestión que para la crítica reciente parece digno de estudio y valorización, pero esto no siempre fue así, pues en el tiempo en que el sociólogo peruano se desarrollaba como escritor fueron evidentes sus declaraciones acerca de su falta de conocimiento de los recursos de la nueva novela que se gestaba bajo el canon de lo que fue el boom latinoamericano, costándole una constante disputa con la crítica de su tiempo, quienes en mayor o menor medida asumieron esta idea.

Ejemplo de lo anterior es la polémica acaecida con Julio Cortázar, escritor argentino que invitado por la Casa de las Américas a escribir acerca de la conformación del mundo intelectual latinoamericano post revolucionario reflexiona acerca de las “verdaderas raíces” de lo latinoamericano, pero se extiende largamente en las implicancias de su exilio voluntario en París desde 1951 y en las diferencias de concepción que encontraba entre algunos escritores latinoamericanos, a los que denomina “telúricos”, de visión regional y limitada, y otros que por diversas circunstancias, como el exilio, han adquirido una visión supranacional.

Meses después, Arguedas hizo referencia a esta carta, en un avance de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* publicado en el N° 6 de la revista *Amaru* (abril/junio de 1968). En él, el narrador-autor trata de desestimar con ironía las afirmaciones del escritor argentino. Así, en el apunte del 13 de mayo, comenzará rechazando:

“este Cortázar que agujiona con su ‘genialidad’, con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, metido en el oqlllo [pecho] mismo de los indios durante algunos años de la infancia para luego volver a la esfera “supraindia” de donde había ‘descendido’ entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe.” (23)

Uno de los aspectos que más parece molestar al escritor peruano de la carta de Cortázar es que este proclame la profesionalización del novelista como signo de progreso, de mayor perfección. Por ello, aclarará: “Escribimos por amor, por goce, por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios, me parece cosa de gente muy metida en especializaciones” (24)

La respuesta de Arguedas en *Amaru* motivó una réplica bastante agresiva de Julio Cortázar, poco después, desde la revista *Life*, el 7 de abril de 1969. En ella, el escritor argentino comenzará reflexionando acerca de si existía o no una literatura latinoamericana o esta era una suma de literaturas regionales.

Más adelante, Cortázar rechazará también la idea de que los escritores que permanecen en su país, mezclados con los hombres a los que quieren representar y que optan por hablar de

temas más cercanos al contexto nacional, ofrezcan una mejor representación de la que pueden ofrecer los que están lejos.

Finalmente, no dejó pasar la oportunidad de señalar que el prestigio internacional de escritores como Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, que vivían fuera de sus países de origen, suscitaba el resentimiento consciente o inconsciente en los “sedentarios”, en clara alusión a Arguedas y a los escritores a los que antes había llamado “telúricos”.

No creo que esta inusual actitud del peruano se deba —como desliza Cortázar— a cierto resentimiento por no haber recibido la atención, que sin duda merecía de la crítica internacional de esos años, pero sí puede estar motivada por una toma de conciencia de los medios que venía empleando para representar el mundo de su infancia y juventud no le servían más para “comunicar” la nueva sociedad que se estaba forjando.

Si bien en 1963 aparecen *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, *Rayuela*, de Cortázar, y un año antes, *La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes, obras que concitarán la atención de un público ávido de innovaciones, y que llevarán a un sector de la crítica a hablar de un Boom de la narrativa latinoamericana, mientras que las novelas que Arguedas publicadas por aquel tiempo no concentran la atención que las primeras tuvieron, no considero que la motivación de este haya sido, por decirlo de alguna forma, el deseo de “dar la talla” o parecer moderno. Aunque si bien planteo que la lucha referente a estos comentarios hacia el canon literario, Arguedas la sostenía consigo mismo, todo hace pensar que sí lo afectó constatar que, lejos de lo que él pensaba, las obras de gran despliegue formal que se estaban gestando por distintos novelistas latinoamericanos eran obras que evidenciaban que las posibilidades del género eran infinitas y que todavía había mucho por descubrir y experimentar.

Hasta este punto podemos ver como la obra completa de José María Arguedas a sido constantemente excluida en dos niveles distintos, por un lado ideológicos, limitándola a su contenido simbólico quechua y conceptualizándola de manera que es tomada como una literatura folclórica o costumbrista, mientras que por otro lado sufrió una mala lectura por parte de sus mismos colegas escritores quienes frente al ideal de “lo nacional” vieron en la literatura de Arguedas, un material sesgado por su naturaleza y nacimiento poco común y entendible para un receptor internacional.

Es por esto que dentro de esta investigación lo que se busca es abrir los parámetros de lectura ya antes establecidos por la crítica, que tensionados por estos mismos no buscará en el cuerpo del texto un material histórico, si no que se prestara atención a su contenido y particular disposición, lo que en palabras de Roland Barthes en su texto *Critica y Verdad*(1966) define como un análisis a través de una ciencia de la literatura:

“No podrá ser una ciencia de los contenidos (sobre los cuales sólo puede tener poder la ciencia histórica más estricta), sino una ciencia de las condiciones del contenido, es decir de las formas: lo que habrá de interesarle serán las variaciones de sentidos engendradas y, si puede decirse, engendrables por las obras: no interpretará los símbolos, sino únicamente su polivalencia; en suma, su objeto no será ya los sentidos plenos de la obra, sino, por lo contrario, el sentido vacío que los sustenta a todos.”(51)

Para poder completar de manera óptima el análisis de la obra realizado a lo largo de esta investigación es que utilizare los conceptos de Frontera y Umbral como aquellos espacios del texto donde es posible producir conocimiento en tanto están semánticamente abiertos y discursivamente poco definidos, sin duda en estos rasgos se encuentra la extra-literariedad de este texto que llamaremos <<ZAZA>>.

1.3 ZAZA DESDE LA FRONTERA SEMIOTICA.

La definición de frontera acuñada en este trabajo proviene de los textos del semiólogo Yuri Lotman, específicamente de su texto *Semiosfera I*(1996) en el cual se entiende como objeto de estudio todo objeto que ceda ante los recursos de la descripción lingüística, en este sentido todo relato lingüísticamente descriptible se inscribe en una semiosfera, espacio cerrado en sí mismo en donde resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información. Es aquí dentro de esta esfera que más allá de evaluar los aspectos materiales y espaciales del texto, se evalúa su carácter abstracto del cual se señala a la <<frontera>> como aquel lugar de importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico, en tanto en ella se agrupan la suma de los traductores o filtros bilingües que logran que se traduzca la información de un código a otro estando siempre al servicio de los contactos que se realicen dentro del texto como objeto.

En este sentido ZAZA, como nos referiremos de aquí en adelante a la obra de los zorros de Arguedas, evidencia constantemente la formulación de un espacio interior y exterior presente en cada uno de los binarismos ya comentados al principio del planteamiento del problema. Los cuales mas allá de su significado metafórico dejan entrever el hecho mismo de la presencia de una frontera, así el mundo representado por el peruano, natural, indígena y modernizado se encuentra conviviendo con el relato exterior de la sociedad civilizada e intelectual de la época a través de los comentarios realizados por los diarios insertos en la ficción.

Situando el texto aquí trabajado como parte de la conformación de una semiosfera dada y recuperando las palabras del semiólogo ruso:

“Así pues, la semiosfera es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico. La transmisión de información a través de esas fronteras, el juego entre diferentes estructuras y subestructuras, las ininterrumpidas «irrupciones» semióticas orientadas de tal o cual estructura en un «territorio» «ajeno», determinan generaciones de sentido, el surgimiento de nueva información.” (17)

Es que se nos abre un camino de investigación que nos lleve a la producción de nueva información respecto a preguntas como ¿Qué es la literatura?, ¿Cómo funciona?, ¿para que funciona?, ¿Cómo la leo?, ¿que se representa cuando leo? Y ¿cuánto compromiso existe en lo que leo? Sin duda lo establecido a través de estas preguntas hace que posicionemos ZAZA como la emergencia de una nueva forma de hacer literatura, a que se refiere y como se refiere dicha información, todo acorde a un contenido sumamente idealizado y romantizado como lo es la realidad indígena americana.

Esta evidente anormalidad entre el contenido y su significado y significante será también motor de la búsqueda de sentido del texto, es por esto que nos ocuparemos de la calidad epitextual de nuestro objeto en tanto la intercalación producida entre capítulos continentales de un relato funcional, se entraman con diarios íntimos que van narrando la misma escritura, en este sentido se escribe que se está escribiendo. Para Gerard Genette:

“Es epitexto todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado. El lugar del epitexto es por lo tanto anywhere out of the book, cualquier lugar fuera del libro -sin perjuicio, claro, de una inscripción posterior en el peritexto.”(295)

Así lo que configurara la intención de los diarios expuestos dentro del objeto será su calidad íntima, en tanto lo que nos interesará será el discurso establecido entre el autor y un eventual público “ en tanto destinatario total, a quien el autor se dirige con la segunda intención de hacer luego del público un testigo de esta interlocución tanto destinatario total, a quien el autor se dirige con la segunda intención de hacer luego del público un testigo de esta interlocución.”(320)

CAPITULO II

ANALISIS SEMIOTICO ESTRUCTURAL

Frente a esta recopilación de antecedentes emanados desde las distintas lecturas que se han hecho de esta novela del escritor peruano, es que me abalanzo a analizar el texto en busca de una lectura propia, que evidencie diferentes tipos de fronteras temáticas y umbrales discursivos presentes, primeramente en la estructura narrativa para posteriormente resituar el discurso creado por Arguedas en un nuevo contexto de enunciación y lectura, tensionados por los distintos tipos de exclusión en los que se ha visto involucrada esta obra.

Para esto me proveeré de un análisis que nace desde el estructuralismo, específicamente de *La introducción al análisis del relato* de Roland Barthes, en tanto me permite un método puramente deductivo pues así me veo obligado a describir un modelo hipotético de descripción de la obra, para luego descender poco a poco hasta las especies narrativas que participan y a la vez se separan de él. En palabras del teórico, solo mediante la instalación de una teoría de la obra podré describir y clasificar nuevamente la pieza pues “: es sólo a nivel de estas conformidades y de estas desviaciones que recuperará, munido entonces de un instrumento único de descripción, la pluralidad de los relatos, su diversidad histórica, geográfica, cultural.” (8)

ZAZA se conforma a través de la realización de distintos tipos de relatos, específicamente diarios y capítulos los cuales se entraman entre ellos comentándose y refiriéndose constantemente a la elaboración de la obra en su totalidad. Por cuestiones prácticas y para no quitar la mirada en lo que para mí es lo más relevante del texto es que comenzaré por un análisis de alguno de los capítulos del relato ficcional, el cual me proveerá de la información necesaria para entender lo comentado en los diarios y epílogo del texto, en otras palabras,

desde la teoría establecida dentro del relato ficcional podré identificar al autor presente en los diarios, los cuales definen discursivamente las intenciones de la obra completa. A partir de aquí usare el concepto de capítulo para referirme a los relatos puramente narrativos y ficcionales, en tanto serán los diarios aquellos textos íntimos del autor presentes en la obra.

ZAZA COMO FRONTERA CULTURAL

Cada capítulo de la obra a analizar se establece como independiente en su trama y desenlace, todos ocurren en la misma localidad de Chimbote, puerto industrializado que se sostiene de la extracción de anchoveta para posteriormente venderla a las fábricas procesadoras de harina y aceite, pero los personajes van variando en cada sección de la ficción y en pocas ocasiones se entrecruzan las historias contadas por cada capítulo. De esta manera comienza el capítulo primero, el cual se sitúa en la bolichera Sansón I, en donde comparten el relato Chaucato, patrón de la barcaza, <<el Mudo>> y <<el Violinista>>. Este apartado circunscribe diferentes funciones estructurales en el diálogo establecido por estos tres personajes, siendo Chaucato quien abre el diálogo de esta manera:

“Avanza la madrugada. Chaucato habla con el Mudo en el puente: -Putá madre Mudo: aquí se trabaja en cosas di’ hombre. El hombre se diferencia por el pincho, ¿no? Tú has nacido con pincho, oye Mudo, aunque sea pa’ tu joder. Cuando el hombre agarra cuchillo un’es pa’ recibir lapos en el suelo. Pa’ remar la chalana, pa’ aguantar el paño, pa’ jalar plomo e’ boliche, pa’ entrar en la alzada se necesita pincho. Aquí se te va a parar en la mar o te voy a hacer meter una manguera hasta las agallas, ¿Has venido madrugando al puente pa’ confesarte y recibir tu puteada?” (33)

Este segmento relatado nos muestra la función integradora de la unidad, en tanto demuestra la actitud del hombre de mar presente en este contexto y los marginales seres que lo habitan. En este sentido, la denotación adquirida a segmentos como el anterior y palabras como, puta,

güevon, mierda, maricon, cabrón, es de un carácter beligerante y profundamente violento, el cual, con la adopción de un lenguaje sumamente vulgar, con jergas e insultos denigrantes, demuestra una relación funcional en tanto el botín pesquero siempre era suntuoso y permitía obtener dinero.

Dinero que nos situara un paso más allá en el capítulo, el siguiente escenario es el burdel de la ciudad, la que, como todo puerto, goza de ávidos hombres de mar dispuestos a disfrutar la vida bajo la mayor cantidad de placeres en la tierra, como pago de perderse cualquier día en el mar. En este sentido, el burdel de la obra se sitúa como aquel espacio donde se reúne la mayor variedad social del puerto, los cuales son de diferentes clases sociales como en el caso del gringo Maxwell y el Chaucato, como también de variadas razas como es el ejemplo de <<la Argentina>> o <<la China>> prostitutas presentes dentro de un burdel lleno de zambas e indígenas. El punto de unión dentro de este contexto será que todos comparten el mismo nivel de alienación frente al sexo, la música y el alcohol. En el burdel encontraremos 3 funciones distintas que abren el relato, cada una dividida en 3 establecimientos distintos, donde cada uno de los salones representa un segmento diferente que cumple con una función particular.

El <<Salón rosado>> es introducido con el sintagma “El baile del norteamericano tenía pendientes a todos los contertulios del salón rosado del prostíbulo.” (40) integrando dos cuestiones significativas para el desarrollo del capítulo, primero en el salón se encontraba la música y por ende la fiesta, lugar que gozaba del mejor servicio del burdel. Para segundo, permitir solo el paso de los hombres pudientes, o que simplemente no viven al margen de la sociedad, en este lugar estaba el gringo Maxwell, ex cuerpo de paz que se gana el odio del Chaucato por su desplante con las prostitutas más cotizadas, quien al estar presente en el salón se demuestra que en aquel espacio conviven personajes que representan distintas

esferas sociales del puerto. Luego de esto nos muestran el <<Salón blanco>>, lugar que se nos introduce a través de la siguiente unidad sintáctica:

“el salón blanco no tenía patio ni árbol. Los cuartos daban a callejones más anchos, de piso de cemento, alumbrados con tubos de luz neón blancos. Angostos pasadizos, que estaban en sombra, comunicaban los callejones, y también allí había cuartos, los más pequeños, de las rameritas más baratas.” (46)

El indicio presente integra nuevamente notaciones de atmósfera relevantes para el desarrollo del capítulo, en tanto ya es un espacio privado, son habitaciones en las que las mujeres atraían a sus clientes para un servicio más barato, con las rameritas más baratas. Este correlato es esencial para el siguiente nivel de análisis dentro del estructuralismo, el nivel de las acciones, en tanto es testimonio de los momentos más violentos simbólicamente y textualmente. Peleas como las de <<el Mudo>> y Maxwell y la irrupción de un guardia civil son agentes de una secuencia de acciones de enfrentamiento y degradación moral de la cual se deriva el ambiente de las relaciones existentes entre los habitantes del relato. A la vez evidencian una distancia entre las acciones cometidas en cada uno de los salones, mientras en los salones más “pudientes” el trato es prominentemente verbal más que físico, en el <<salón blanco>> es una constante relación sujeto/objeto sin producir mayor acción que el enfrentamiento irracional de los personajes.

Por último uno de los segmentos funcionales que identifiqué en el burdel es el referente <<al Corral>> este espacio se define a través de la siguiente unidad sintáctica “Negros, zambos, injertos, borrachos, cholos insolentes o asustados, chinos flacos, viejos; pequeñas tropas de jóvenes españoles e italianos curiosos, caminaban en el <<corral>>.”(49) Este segmento es funcional en tanto nos muestra el lugar de mayor degradación moral de hombres y mujeres,

es la industrialización del puerto calando hasta en los intercambios más privados, dándole paso a la acción.

Se comienza a resolver el planteamiento de la atmosfera antes construida, a través del discurso de Zavala, guardia del burdel, quien introduce el símbolo de la <<zorra>> abriendo semánticamente el relato: “Esa es la gran <<zorra>> ahora, mar de Chimbote -dijo-. Era un espejo, ahora es la puta mas generosa, <<zorra>> que huele a podrido. Allí podían caber cómodamente, juntas, las escuadras del Japón y de los gringos, antes de la guerra. Los alcatraces volaban planeando como señores dueños.” (50) A través de la unidad anterior es posible abrir el significado del sintagma, en tanto plantea la imagen de la <<zorra>> como representación de aquel espacio explotado despiadadamente por gringos y japoneses, imagen derivada del burdel y el sexo de las mujeres subyugadas a esta realidad.

Finalmente, el capítulo se cierra con la intervención de tres mujeres que ya terminada su labor dentro del corral e imposibilitadas primero de pagar un taxi, y segundo de que aquel lograra llegar al barrial en el que vivían, regresan a sus casas profiriendo males sobre su vida y maldiciendo su realidad. En este apartado final del capítulo ya no se nos presentan funciones como notaciones de una atmosfera presente en el relato, sino que aparecen indicios caracterológicos que conciernen a los personajes e información relativa a su identidad, ejemplo de esto es el segmento siguiente:

“Picaflor de puta, Tinoco; de candela, de cacana mierda. Yo, yo, Paula Melchora, ¡Madrecita del Carmen! No Machorra; preñada pues, de su maldición del Tinoco preñada, yo. ¡Ay cerro arena, pesao, de me corazón su pecho! Asno macho, culebra”
(54)

Este sintagma mas allá de cumplir una función puramente integrativa se establece como indicio en tanto su utilidad es semántica, que Melchora se encuentre preñada en medio de un

camino inhóspito frente al mar que la condena, con su industria, nos muestra una funcionalidad que denota más allá de un hacer, un ser doliente y socialmente desdichado. De esta manera la acción encuentra uno de sus puntos emocionalmente de mayor comunicación, aunque si bien su intensidad se ve opacada frente a la violencia ocurrida a lo largo del capítulo, es a través del discurso de Paula Melchora que se definirá la situación global de cada uno de los habitantes de este Chimbote como <<zorra>> explotada:

“-Gaviotas; gentil gaviota – volvió a hablar la mujer – de mi ojo, de mi pecho, de mi corazoncito, vuela volando. Bendice a putamadre prostíbulo. M’está doliéndome <<zorrita>>, Lu’han trajinado, gentil gaviota, en maldiciado <<corral>>, negro borracho, chino borracho. ¡Ay vida! Asno Tinoco mi’ha preñado, despuesito.” (56)

Como podemos ver, la acción acaba en un estado de ánimo, no resolviendo nada, pero explicitando la encrucijada en la que se ven expuestos los personajes de Chimbote.

Ya identificadas las funciones y acciones que comprenden este análisis, es preciso pasar al nivel narracional de la obra, pues más allá de transmitir una consecución de hechos que demuestran una atmosfera y una identificación de los personajes, el relato define y expone el código elegido por el autor y que deberá reconstruir el lector, un discurso particular que se resuelve frente al dialogo de ambos zorros, <<EL ZORRO DE ARRIBA>> y <<EL ZORRO DE ABAJO>>, establecido en las hojas finales del capítulo. En este cruce simbólico presente entre <<zorros>> se expresa y define el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato.

Es así como en este punto del relato se deja de narrar las experiencias de los habitantes de Chimbote, pasando a un dialogo metafórico entre <<zorros>>, donde podemos apreciar como la narración pasa de un sistema descriptivo puramente personal a uno apersonal en tanto se encarga de suprimir el presente temporal de quien habla y se establece una conciencia como

testigo, inmanente al discurso y a lo referido, posibilitando el enigma interpretativo frente al orden performativo del relato. En este sentido pasajes del dialogo entre <<zorros>> como el siguiente:

“EL ZORRO DE ABAJO: ¿Entiendes bien lo que digo y cuento?

EL ZORRO DE ABAJO: Confundes un poco las cosas.

EL ZORRO DE ARRIBA: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo.

El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastran en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el ichu, ¿no es cierto?

EL ZORRO DE ABAJO: Si, el canto de esos patos es grueso como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierten en música que se hunde en cuanto hay.”(58)

muestran cómo se reintegra completamente la historia, dejan de importar aspectos formales del relato y se posa su atención en el código engendrado por el autor. La palabra tiene que desmenuzar el mundo dice uno de los interlocutores, haciendo referencia explícita a que en ella y su precisión se encuentra el animo del mundo, como también la confusión engendada de él. Dejando entrever la relevancia de la transitividad producida por el lenguaje en tanto, y en palabras de Barthes, este “se esfuerza por realizar en la palabra un presente tan puro que todo el discurso se identifica con el acto que lo crea.” (43)

Como podemos ver, la verificación de un código por parte del autor y el lector es indispensable para la producción de conocimiento desde el primer capítulo de ZAZA, cuestión que es el punto de partida de mi interpretación semiológica de dicha obra.

En este sentido, ya desde principios del siglo XX la cultura empieza a ser pensada como un medio lingüístico altamente semiotizado y en disputa social. Autores como Mijail Bajtin y Yuri Lotman serán los encargados de establecer una correspondencia en cuanto a la búsqueda de proyectos científicos transdisciplinares, que permitieran pensar la obra artística en un medio sígnico osmótico, buscando la forma más que el contenido de los pasajes, en búsqueda de un análisis cultural de la producción humana.

Para Lotman es evidente que nos encontramos inmersos en el espacio de la lengua y una lengua es siempre un código específico más historia. Pues cuando al final del primer capítulo de *ZAZA* se nos lleva a un diálogo referente a la importancia de la palabra y el lenguaje, es si no, el planteamiento de un problema no menor si lo pensamos desde la semiótica establecida por el intelectual de la escuela de Tartu. La idea de la semiosfera lotmaniana es un constructo teórico referente a la cultura y sus formas de producción de conocimiento, en tanto se establece como un espacio poligloto que tiende a semiotizar todo lo que cae en el espacio de su lengua, consciente de que existe un mundo alosemiotico que queda fuera de las fronteras, siempre inestables y borrosas. Así el semiólogo ruso entiende la interacción entre subestructuras de la semiosfera a través de un diálogo bipolar constante:

“el conjunto de las formaciones semióticas precede (no heurísticamente, sino funcionalmente) al lenguaje aislado particular y es una condición de la existencia de este último. Sin semiosfera el lenguaje no sólo no funciona, sino que tampoco existe. Las diferentes subestructuras de la semiosfera están vinculadas en una interacción y no pueden funcionar sin apoyarse unas en las otras. En este sentido, la semiosfera del mundo contemporáneo, que, ensanchándose constantemente en el espacio a lo largo de siglos, ha adquirido en la actualidad un carácter global, incluye dentro de sí tanto las señales de los satélites como los versos de los poetas y los gritos de los animales.

La interconexión de todos los elementos del espacio semiótico no es una metáfora, sino una realidad.” (20)

De esta manera el dialogo bipolar producido a través de variables como: continuo/discontinuo; simetría/asimetría y semejanza/diferencia otorga a la estructura una cualidad isomórfica bihemisferica como el cerebro humano, así ese isomorfismo revelaría que de forma fractal todos los niveles y unidades de la semiosfera se verán replicadas, la estructura mayor en la menor que es contenida, así repetido hasta el infinito:

“Puesto que todos los niveles de la semiosfera —desde la persona del hombre o del texto aislado hasta las unidades semióticas globales— representan semiosferas como si puestas una dentro de la otra, cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo (una parte de la semiosfera) como el espacio del diálogo (el todo de la semiosfera), cada una manifiesta la propiedad de ser derecha o ser izquierda y encierra en un nivel más bajo estructuras derechas e izquierdas.”(25)

Es interesante como esta interpretación de la cultura entra en dialogo con la propuesta por Mijaíl Bajtín pues ambas entienden la cultura como un mecanismo autosuficiente, un logos que crece por si mismo. Ambos la señalan como una esfera. Bajtín la conceptualizara como mutable en tanto se sustenta como sistema de puntos que señalan centros y fronteras innumerables, echando por tierra la concepción homogénea del concepto de cultura y con ello la idea de un adentro y un afuera, situándolo como una construcción incesante de sentido y desplazado de toda temporalidad que la determine, pues todo acto humano refracta a la esfera de la cultura y su constante dialogo que deja entrever sus dimensiones y fronteras, así lo menciona en su libro *Teoría y estética de la novela*(1989):

“Todo acto cultural vive esencialmente sobre fronteras: en esto radica su seriedad y significación. Abstraído de éstas, pierde el terreno, se hace vacío, arrogante, degenera

y muere. En este sentido podemos hablar de la sistematicidad concreta de cada fenómeno de la cultura, de cada acto cultural aislado, y de su participación autónoma y autonomía participante. Solo en esta sistematicidad concreta, o sea en su situación y orientación directas en la unidad de la cultura, el fenómeno deja de ser simplemente un hecho real, desnudo, adquiere validez y sentido y deviene como una mónada que refleja en sí todo y se refleja en todo.” (30-31)

Para Bajtín el medio cultural se registra a través de la palabra en acto, palabra que es dotada de sentido por imposición ideológica, modelando una noción de verdad que crea una proposición enunciativa predefinida y que la hace parte de la totalidad de la esfera cultural. Cuestión que va en contra de los planteamientos de Lotman en tanto la cultura es refractada en toda invención humana, es un sistema de producción de información y generación de conocimiento, el cual goza de un potencial transformador de la materialidad que emite a través del código que construye, apropia y destruye, debido a su autonomía interpretativa y traductora.

Podemos ver como una lectura simbólica, histórica y temporal como las que se habían hecho hasta el momento de ZAZA caen en un error sistemático y estructural ya que pasan por alto la autonomía misma del texto y su modelización particular. Bajo estas concepciones de producción cultural, la información producida por ZAZA sin duda representa lucha y conflictos históricos, políticos y sociales, de los cuales es posible identificar una intención clara y comprometida, pero no es posible dotarla de un sentido total puesto que al estar los capítulos concebidos como una constante emisión de múltiples y variadas formas de la palabra y el lenguaje, su interacción semiótica se traduce en una constante producción de conocimiento.

Planteada así la obra de JMA es evidente la lucha de los grupos hegemónicos por controlar los textos y códigos emanados desde esta literatura, puesto que la concentración de diversos grupos sociales, de lenguas excluidas sociolectalmente y de visiones de mundo alternas a las concebidas dentro de la semiosfera se recorta y se define como parte de la <<Naturaleza>> o <<No cultura>> y desde ese modelo histórico se sesga el discurso, transformándolo en institución que entra y sale del individuo sin ser completada con nueva producción semántica ni sintáctica.

Ya definido el concepto cultural del cual nace esta interpretación y con ello identificada su incidencia dentro de cualquier artificio humano, como lo es esta novela, es que es posible identificar como existe un evidente diálogo bipolar representado explícitamente entre la conversación acaecida entre <<zorros>>, sin duda el arriba y el abajo que acompaña sintácticamente a los zorros nos lleva a una interpretación metafórica de estos, llevándonos a situar la relación de diferencia y semejanza entre ellos.

La palabra es precisa y puede confundir dice el <<de abajo>> y remite al instante de que aquel momento en el que se encuentran es ya su segundo encuentro, lo histórico se establece como eje de la interpretación, así como también la territorialidad que representan, uno arriba que representa la sierra y su pasado mítico en manos de regidores como Huatyacuri y Tamtañamca y otro abajo haciendo referencia a la costa y el extractivo mundo moderno. Ambos, el <<de arriba>> y el <<de abajo>> se ven desplazados, uno temporalmente, pues se haya perdido en un Chimbote irreconocible y el otro geográficamente, ya que a través de la incesante migración ve como sus representantes indígenas y andinos se ven subyugados por la industria y no al servicio de la naturaleza. Es evidente que la frontera que separa a cada uno de los zorros corresponde con las fronteras que fueron representadas en cada uno de los conflictos narrados a lo largo del capítulo, la frontera es inhóspita y violenta, todos están ahí

obligados sin un sentido real mas que el de delimitar una nación y ser remunerados por eso, alejados de toda tradición y sentido ancestral, y en donde se nos muestra la palabra y la búsqueda de un código inexistente pero presente, como aquel único motor de cambio material, sin duda una correspondencia casi innegable con los postulados semióticos de ambos intelectuales tratados anteriormente.

Esta reflexión en torno al funcionamiento del propio sistema que se automodeliza a través de los relatos que le hacen referencia es que ahora me encargare de entender otra intersección productiva de la semiosfera, la noción de texto. Para esto me tomare la licencia de intercalar capítulos sacándolos de su orden natural pero que para fines explicativos tendrá mayor productividad, como dije antes, cada capitulo funciona de forma autónoma y esta desorganización interpretativa no influiría en los fines de este comentario.

2.2 ZAZA COMO UNA FRONTERA TEXTUAL

El tercer capítulo del libro del autor peruano se enmarca en el diálogo producido por el jefe de la planta de la fábrica de harina de pescado <<Nautilus Fishing>>, Don Ángel Rincón Jaramillo y un visitante, don Diego, enviado por el dueño de la empresa, Don Braschi. En este apartado de la historia podemos identificar diferentes segmentos que cumplen la función de identificar las intenciones de Don Diego con su visita, así el dialogo se ve configurado por unidades sintácticas como la siguiente : “ El sujeto tenia en la mano una gorra gris jaspeada que don Ángel había visto usar a los mineros indios de Cerro Pasco, como primera prenda asimilada de la <<civilización>>.”(95) este segmento integra información de orden descriptiva en tanto indica que Don Diego proviene de una empresa paralela a la procesadora de pescado de Chimbote y es enviado en nombre de Don Braschi para recabar información

esencial para el funcionamiento de las labores, sobre todo las que corresponden al trato producido con los trabajadores. Este indicio se articula con otra función que aparece mas adelante y que nos devela la verticalidad del trato entre el jefe de producción de la planta, Don Ángel, y el enviado por el inversionista Don Braschi:

“El joven empezó amover la cabeza hacia adelante, balanceando el cuerpo como una rama; se puso el gorro; su cara se afiló, sus mandíbulas se alargaron un poco y sus bigotes se levantaron muy perceptiblemente, ennegreciendo por las puntas. El rostro del joven, así, indujo a la cabeza gordísima de don Ángel a mirar al bicho. Este dio una vuelta lenta sobre el barniz del escritorio y mientras giraba, salió de su cuerpo un gemido que don Ángel sintió que le entraba por la oreja y se le alojaba en lo mas intimo de sus intimidades. Miró al visitante con cierta desconfianza...” (99)

Como podemos ver el segmento anterior nos indica como la visita de Don Diego representa un poder vertical sobre Don Ángel, que posterior a este suceso con el bicho, entiende que debe cumplir con todo lo solicitado por su inesperado visitante. Así estas dos funciones se articulan de manera que posteriormente la acción se centrará en las preguntas que va haciendo el enviado para recabar información sobre los trabajadores y su relevancia en la conformación de la compañía. La acción comienza así con la siguiente intervención de don Diego:

“Feneció el mensajero aciago, don Ángel. ¿Qué me dice? ¿Por qué siguen viniendo serranos a Chimbote? ¿Saben que las fábricas están reduciendo su personal a una quinta parte? ¿Qué la industria no le conviene seguir teniendo obreros fijos con derechos sociales y que pronto eliminaran a todos y no quedaran sino eventuales bajo el sistema de contratistas generales? Así quedaran más a merced, como ese bicho con cabeza de corazón que he machucado en su escritorio, mas a merced de los armadores e industriales que los facinerosos pescadores.” (100)

Esta intervención tensionará entonces la acción hacia la explicación profunda de como se gestó la contratación del personal y en que estado se encuentra en la actualidad.

Posteriormente a esta intervención se nos presenta el siguiente segmento: “El visitante movió la cabeza, dando a entender que algo sabía y que por eso necesitaba saber más. Sonrió, alargando la boca, muy exageradamente, a ambos lados del rostro. Don Ángel creyó entender que así expresaba su satisfacción y su interés.” (102) esta unidad configurara nuevamente el trato establecido entre visitante y hospedador, quien motivado por la satisfacción e interés logrado provee información acerca de la verdadera intención detrás del sistema construido sobre los trabajadores de la empresa, en este sentido la acción se ve desplazada a la explicación de estas intenciones:

“Lo que puedo decirle es que los que entraron a la pesca se embravecieron con la plata que ganaban. Oiga, de un sol diario que agarraban, de vez en cuando en sus pueblos, aquí sacaban hasta cien y hasta trescientos o quinientos diarios. Para ellos se abrieron burdeles y cantinas, hechos a medida de sus apetencias y gustos; eso sale casi solo; después se le ceba. ¿La mafia? Adiestramos a unos cuantos criollos y serranos, hasta indios para que... ¿cómo es la palabra? ¡Para provocadores! Ellos armaban los líos; sacaban chaveta y enseñaron a sacar chaveta, a pasear a las putas; aplaudían la prendida del cigarro con billetes de a diez, de a quinientos, a regar el piso de las cantinas y burdeles con cerveza y hasta con wiski. Un chino de experiencia, seco de cuerpo, abrió el “corral” con nuestra complacencia. Allí desuellan a los chivos pobres, a los más desgraciados. Pero en el salón Rosado y en las cantinas, más en el de la viuda, se regaba el piso hasta con wiski...” (104).

Tras esta confesión la complicidad lograda entre ambos emisores llega a un punto de no retorno en tanto entran en constante parlamento acerca de trabajadores, sus ordenes y

misiones secretas dentro de la compañía, como también las formas en que lograron captar, sobornar y cautivar a ciertos eslabones de la comunidad para sus fines económico, así se configura la actitud del enviado por Braschi en un punto del relato:

“El visitante movió los brazos hacia adelante como si hubiera estado ensacando en su vientre las palabras de don Ángel y que la luz que expandían su ropa y ahora, algo, algo, muy suavemente, sus uñas, fueran muestra de su aplauso a don Ángel, de su admiración a don Ángel, de su comprensión y afecto. Las manos quedaron en plena fuerza de la lámpara. El jefe también estaba embalado en su historia y perorata.” (108)

En este sentido la acción del relato se ve enmarcada en el contenido del dialogo mas que en el mismo hecho de esta reunión, lo que nos importa en este capítulo será entonces, los hechos cometidos por y en contra de los trabajadores de la procesadora de pescado, para sostener económicamente las ganancias de la empresa. La acción llega un punto realmente profundo de la maquinaria que actuó frente a estos hechos:

“Con Braschi nos reñimos mucho. Se aumentó la ganancia del pescador en treinta soles por toneladas de anchoveta, se revisaron las tolvas pesadoras de las fábricas; descubrieron que las fábricas robábamos unos milloncitos; se reembolsaron esos milloncitos; sólo la Atahualpa Fishing empresa norteamericana, no reembolsó. Sigue tinterillando. Le va a parar las lanchas en estos días el Sindicato. Bueno, bueno. Después de tanto aumento, ¡ras! “devaluamos” la moneda, de 27 soles el dólar a 43.”(111)

Don Ángel reconoce que muchos trabajadores andinos asimilan rápidamente las técnicas de mantenimiento y reparación de las embarcaciones, mejor incluso que los criollos. También menciona las intrigas de los sindicalistas apristas y comunistas, y cómo después de una huelga de trabajadores la industria aumentó el pago salarial a estos, para casi inmediatamente

devaluarse la moneda (en 1967), lo que significó que el trabajador empezara a ganar 30% menos de lo que recibía antes de la huelga. Todo lo cual se da a entender como una maquinación malévola de Braschi que conocía con antelación los manejos del poder de turno. Para fines de la década ya la industria iba en declive por lo que se hizo necesario la reducción del personal de trabajadores, pero aun así seguían llegando más serranos a Chimbote.

Otro pasaje que cumple una funcionalidad parecida a la anterior es la que da paso a una de las confesiones que mayor llama la atención de Don Diego, quien tras esto esbozara a través de su actitud, la verdadera intención de su visita:

“El visitante asintió con la cabeza, dirigió a Rincón una mirada lúcida; sus dos ojos adquirieron la transparencia más profunda, que no es la del aire o el cielo, sino la circunscrita y viva, sin topes de color, de los lagos de altura o de un remanso, la verdadera transparencia profunda que transmiten al entendimiento y la esperanza los gusanillos que allí bullen, se retuercen, que hacen carreras a lo hondo y a través y los peces de brillo suave que se precipitan a velocidades diferentes según la voluntad o el ansia de los animales. Don Ángel creyó encontrar en esa mirada transparente algún secreto.” (114)

Frente a dicha expectación suscitada por el visitante, la acción dentro de la oficina comienza a acabar de una forma particular y sumamente significativa.

“El visitante alzó las manos como brazos de candelabro, y con la gorra ladeada, el rostro alargado en que los bigotes, negreando en las puntas, le afilaban más la cara, encandilándola, se puso a bailar dando vueltas en el mismo sitio, como si en las manos sostuviera algo invisible que zumbara con ritmo de melancolía y acero.” (119)

Tras esta expresión del visitante es que Don Ángel sorprendido y sumamente impactado entra en una especie de meditación comparada al aleteo desesperado del coleóptero agarrado por

las manos de Don Diego. Así como el bicho ya muerto, Don Ángel respondió a las motivaciones que le hacía su visita, provocando un trabado baile y un inconexo canto que narraba cada una de las artimañas que se usaron contra los habitantes de Chimbote y que habían sido confesadas a Don Diego. Finalmente, la acción se cierra con un segmento de orden indicial en tanto recupera la conciencia de Don Ángel y su percepción, que al igual que el bicho, era tormentosa y atrapante: “Él, don Ángel, cajabambino de nacimiento e infancia, limeño habituado, recordó en ese instante que los picaflores verde tornasol danzaban sobre esas corolas, largo rato; danzaban felices mientras él, hijo espurio, negado, miraba el temblar del pajarito, con lágrimas en los ojos” (123)

En este capítulo tanto funciones como acciones se integran de manera que la narración queda enmarcada en un código dialógico entre los jefes de la industria, variando su estilo, en tanto ya no son injertos, indígenas o zambos los que hablan, si no dos hombres letrados y al servicio de los dueños de la compañía, transitando desde la información relativa a la atmosfera de confianza que se va tejiendo entre visitante y hospedador y en otro sentido, un tránsito entre el funcionamiento de la empresa a nivel de producción hacia un funcionamiento referente a sus trabajadores y las diferentes formas en que son sometidos al sistema económico implantado por la compañía, no solo dentro de la fabrica, si no que en el pueblo en su totalidad.

Cada acción de ZAZA es predominantemente verbal, la búsqueda primordial de Arguedas era la caracterización fiel del espíritu y sentido histórico de la vida de sus personajes y el lenguaje se establece como motor de búsqueda y cambio de esa realidad referencial. En este sentido entender ZAZA como un constante enunciado único e irrepetible desde el punto semántico, ideológico e histórico se asemeja a la concepción teórica de <<texto>>

establecida por Bajtín, quien entiende como cualidad específica humana, el emitir <<textos con voz>> es decir <<polifónicos>> ya que son resultantes de una conciencia intersubjetiva. Conciencia que articula al sujeto con lo real, produciéndose una interacción sígnica con el medio externo al material artístico y las palabras del mismo. En este sentido el diálogo entre un tu y un yo, como también entre un texto interno y externo se nos presenta como frontera entre una noción de texto codificado por la lengua y otro que se compone a través de una transformación semántica.

Para Lotman el concepto de <<texto>> vivió un amento de uso desde de las ciencias sociales y culturales, indicando una perdida en la monosemia de dicha noción señalando: “ la actualidad de un problema que indica un dominio en el que nacen nuevas ideas”(1993:117) Es así como en términos muy generales, el semiólogo ruso entiende la noción de texto como un dispositivo cuasi inteligente, programado e interactivo, vinculado a una alta pluricodificación por parte de los lectores y los códigos de la cultura desde los que se ve producido. El texto sería el objeto inicial de estudio, finito y en el que se mezclan distintos códigos y lenguajes en múltiples combinaciones, formando una unidad heterogénea y dinámica, cerrada desde el punto de vista formal, pero abierta en cuanto a los códigos de los lenguajes que la conforman.

Bajo esta definición conceptual del <<texto>> es que podemos entender la conformación temática de ZAZA, expuesta a través del dialogo entre sus personajes, como la unión, correlación, y traducción producida en la frontera de enunciados emanados desde los personajes que sostienen el constante dialogo de la obra. En este sentido, Don Angel y Don Diego representan dos <<textos>> particulares del relato que provocan la movilidad narrativa, traduciendo y movilizandó la concepción de mundo, metafórizada al final del capítulo a través del baile sin sentido del capataz de la industria. Para Lotman el texto

ocuparía el lugar del signo como unidad cultural que <<teje>> la interacción de sistemas semióticos mediante una variada tipología de textos, con diferentes grados de organización, con exclusión o combinación de lenguajes. Así como el dialogo emanado desde la frontera de los textos producidos por estos últimos personajes develan el tejido social construido y traducido entre los habitantes marginales de Chimbote y estas grandes transnacionales que dominan el mercado, y por consiguiente, la vida de cada uno de los personajes.

Para Lotman, los textos que abren el estudio semiótico son los que cumplen una función activa en el mecanismo de la cultura, en tanto estos, no se presentan como meros transmisores de significados, sino generadores de un modelo de mundo que se organizan como sistemas; en su estudio privilegiara a los textos artísticos (orales y escritos) como aquellos que presentan una mayor modelización semiótica dentro de la creación humana, definiéndolos como <<dispositivos>> -unidad con estructuras muy variadas y a menudo internamente contradictorias-, dotado de principios de autoorganización y que cumple ciertas funciones.

Autores como Pampa Olga Arán, en su libro *La herencia de Bajtín: Reflexiones y migraciones* entiende el dispositivo lotmaniano de la siguiente manera:

“Pero este dispositivo es un «dispositivo pensante» (1993: 119) que no funciona solo. Para que un texto «trabaje» debe aceptar la inclusión de otro texto, otro mecanismo inteligente, ya sea en forma de lector, de investigador, de contexto cultural. Lotman propone considerar el texto como una «persona semiótica» o «conciencia semiótica» que, aunque presenta complejidades en cuanto a su acepción, repone la idea de un mecanismo codificante dotado de autonomía, con duración temporal, con memoria e individualidad, cuestión que al tiempo que dificulta el trato lo hace intelectualmente fructífero. El texto trabaja cuando se conecta con otro texto o conciencia semiótica

que interactúa de muy diferentes formas, que puede ser o no homogénea con él y que puede «traducirlo» (interpretarlo, pasarlo a otro código).” (53)

Pues entendiendo la totalidad de los relatos de ZAZA como un dispositivo pensante, es lógico concluir que cada uno de los textos emanados desde sus personajes hacen que exista una articulación de códigos presentes y autónomamente individuales, que si bien son difíciles de definir semánticamente, ejercen un trabajo de traducción que posibilita el dialogo y abre el sentido de la obra.

Esta constante abertura de sentido presentada por el choque dialógico de los <<textos>> presentados por los personajes de la obra, es sin duda el punto a destacar dentro de esta interpretación de ZAZA, pues a pesar de polémicas extraliterarias como la acaecida con Cortázar, quien rechaza la idea de que los escritores que permanecen en su país, mezclados con los hombres a los que quieren representar y que optan por hablar de temas más cercanos al contexto nacional, ofrezcan una mejor representación de la que pueden ofrecer los que están lejos, es una lectura sesgada. Pues el funcionamiento de los textos no está presupuesto por motivos de lucha de clases, o por motivos ideológicos, políticos o económicos, sino desde la tipología de la cultura que reinterpreta la estructura del texto original, según su propia capacidad de traducir los lenguajes. La riqueza escritural y discursiva de esta novela de José María Arguedas no reside en el lugar desde el cual es concebida, a pesar de que el autor hace patente constantemente que su vida y obra están unidas, en tanto él y su pluma son frontera de un interior y un exterior, revela que la verdadera innovación estilística ejercida dentro de su escritura si estaba lejos de lo que por esos tiempos se entendía como la “nueva novela” que se gestó en la década del 60, pero que no es posible tomarla como una obra incompleta pues goza de una tenacidad y audacia implícita, no en la resolución de sus problemas de sentido, si no que en la evidencia de sus agentes y la traducción de sus textos.

CAPITULO III

ESTRUCTURA Y DISCURSO

La estructura de ZAZA ha suscitado diferentes interpretaciones desde su publicación en 1971, aun así, la conceptualización de la obra se ha mantenido bajo definiciones como experimental, ambiciosa, extraña e incompleta, cuestión que siempre ha ido en contra del férreo compromiso que se evidencio no solo en la obra de JMA si no que en la vida de su propio autor. Es por esto que a lo largo de este apartado me encargare de estructurar la obra completa, tanto los capítulos como los diarios, para posteriormente definirla como una obra que, si bien es de una estructura totalmente abierta, nace desde el umbral que sostiene con la vida íntima de su autor y que la definirá como una obra completa y conceptualmente alcanzada.

La novela si bien fue publicada de forma póstuma, las decisiones de su composición y estructura fueron respetadas acorde a las peticiones de su autor en ese momento fallecido. Es así como podemos establecer que la novela esta dividida en dos partes y un epilogo. La primera parte abarca cuatro capítulos, identificados con números romanos (I, II, III y IV), y también consta de tres diarios titulados correlativamente (“Primer Diario, “Segundo Diario” y “Tercer Diario”), a esto se le suman intervenciones de los <<zorros>> que de forma intercalada aparecen como escenas entre capítulos. Cada capitulo esta dividido en diferentes escenas separadas por espacios mientras que los diarios se fechan y subdividen a través de estas fechas.

La segunda parte consta de once escenas en donde se repiten los personajes de la primera parte y de alguna manera va resolviendo las vidas de cada uno de ellos. Esta parte es acompañada al final por un diario final titulado “¿Ultimo Diario?” también dividido por

fechas. Finalmente, se le agrega un “Epilogo” que contiene diferentes misivas dirigidas a: su editor, Gonzalo Losada, otra dirigida a los estudiantes de la universidad Agraria y su rector y por ultimo el discurso pronunciado al recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega en 1968 titulado “No soy un aculturado”.

Como podemos ver la estructura formal de la novela es característicamente irregular, produciendo que la trama ficcional se mezcle con diarios extra-literarios, pasando de la ficción a la realidad y de la realidad a un discurso entre <<zorros>> inexacto conceptual y temporalmente, revelando la gran complejidad de su construcción.

Aunque la construcción de la obra a llevado al consenso de entender el cambio permanente como característica implícita de la poética arguediana, no se ha definido en su totalidad el sentido de esta constante mutabilidad del discurso. Los lectores simbólicos ven en esto una evolución ideológica de formato, mientras que otros ven en el cambio la imposibilidad de representar una sucesiva ampliación del mundo real. Pero sin duda alguna la exploración llevada a cabo revela ciertos propósitos dentro de su actuar como novelista de la realidad peruana, así define su labor en su discurso “No soy un aculturado”:

“El otro principio fue el de considerar siempre el Perú como una fuente infinita para la creación. Perfeccionar los medios de entender este país infinito mediante el conocimiento de todo cuanto se descubre en otros mundos. No, no hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana; todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdimbres y sutilezas de símbolos utilizados e inspiradores. (...) Imitar desde aquí a alguien resulta algo escandaloso. En técnica nos superarán y dominarán, no sabemos hasta qué tiempos, pero en arte podemos ya obligarlos a que aprendan de nosotros y lo podemos hacer incluso sin movernos de aquí mismo.” (9)

Pues plasmar la imagen auténtica del indio es expresado de diversas maneras y eso explica el énfasis que Arguedas pone en el diseño de los personajes y sus acciones, pues en la literatura peruana es evidente la división de dos momentos del indigenismo, uno preocupado por el entramado socioeconómico del conflicto que rodea al indio, y otro, potenciado por Arguedas, que busca revisar el aspecto cultural de la nueva conformación social andina. Así sostuvo en su ensayo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”(1950):

“La novela en el Perú ha sido hasta ahora el relato de la aventura de pueblos y no de individuos. Y ha sido predominantemente andina. En los pueblos serranos, el romance, la novela de los individuos, queda borrada, enterrada, por el drama de las clases sociales. Las clases sociales tienen también un fundamento cultural especialmente grave en el Perú andino; cuando ellas luchan. Y lo hacen bárbaramente, la lucha no es sólo impulsada por el interés económico; otras fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos; los agitan con implacable fuerza, con incesante e ineludible exigencia. (154)

La construcción cultural de una nueva sociedad andina es evidente en una obra como *ZAZA* y es en esta donde particularidades como la elaboración de un lenguaje especial para los personajes indígenas, característica de toda su obra, no es un problema teórico único ni personal de su autor, si no que se establece como la expresión de un mundo interior de sus personajes que a través de la adopción de características sintácticas, morfológicas o léxicas del castellano andino ,definen un pensamiento mítico que queda escondido bajo el nuevo mundo y su industria.

Al recopilar los discursos anteriores, algunos de ellos integrados en *ZAZA*, podemos ver como una de las constantes de la narrativa arguediana es su fundamentación en la persona de

su autor, su imagen e incidencia dentro de la novela es la garantía que sostiene la verdad textual. Y si bien esta característica, presente también en la novela de los zorros, lo alejó de la validez que gozaba la narrativa latinoamericana del “Boom”, situándola como novela primitiva o con una falta de técnica que imposibilitaba completar el proyecto, cuestión que el mismo acepta dentro de los “diarios” de ZAZA, el bagaje literario con el que llega Arguedas a su novela póstuma sitúa no solo problemáticas de representación de la realidad si no que también una reflexión sobre la literatura nacional y su propia práctica y utilidad.

Estas reflexiones que apelan a un mundo extraliterario dentro de lo que es la creación literaria de JMA y que son expresadas a través de <<diarios>> pretextos de un hacer escritural no pueden ser tomados a la ligera y como meras notas explicativas o justificadoras. Para Gerard Genette, en su libro *Umbrales* (2001)

“Aun sin tener en vista al público, el mensaje íntimo del diario es, como todos los mensajes paratextuales evocados hasta aquí, un mensaje intencional y persuasivo. Su tenor típico es algo así como “He aquí como *me digo* que escribo este libro, lo que *me digo* que pienso y lo que pienso de lo que se dice” -en suma, “He aquí los sentimientos que conciernen a este libro que yo exhibo a mí mismo”. Sería necesaria mucha ingenuidad sobre la vida interior para suponer que esta exhibición es siempre de buena fe, y pura de toda comedia.” (341)

En este sentido la inserción de <<diarios>> como paratextos de la narración ficcional, modelan el discurso equiparando vida y escritura, cuestión que se une a su intención de encontrar un lenguaje adecuado para sus personajes, pues era esencial para él y su proyecto vislumbrar no solo la realidad de los habitantes de Chimbote si no que también la suya propia. En ZAZA esta particularidad se vuelve trágica en tanto este viciado y desigual relato, como

él la define, cuenta también los días finales de su vida. Si bien podría funcionar su escritura como patologización de su psiquis, es preciso entender que vida y escritura avanzan juntas, entrelazándose ante los ojos del lector, entendiendo que cuando se calle la voz de su autor también se callará la voz de toda una nación.

CONCLUSIÓN

La búsqueda de un medio de expresión que ampliara y enriqueciera el conocimiento emanado desde el arte producido por el individuo quechua moderno, es el motor de la anterior investigación, pues en tiempos donde la realidad latinoamericana sigue viendo a la historia occidental como la verdadera fuente de conocimiento que modelará las acciones futuras de nuestras comunidades, es preciso entender que caemos en un error metodológico en nuestro proceder como interpretadores de una cultura constantemente relativizada y mal concebida. Si vivimos en un tercer mundo, es el de ellos, los mismos que nos dicen que es lo verdadero y lo que no, para nosotros este es nuestro primer mundo, el único que hemos conocido o creemos conocer.

Es por esto que es de suma relevancia poner en duda las lecturas de nuestra cultura a través de la relectura de aquellos <<textos>> que fueron excluidos primeramente, de forma ideológica, centrando su relevancia en la valorización de arquetipos simbólicos, inmóviles y desprovistos de todo dialogo intelectual con sus receptores, y segundo, excluidos de los espacios de producción canónicos, situándolos como obras menores de escritores “telúricos”, solo por el hecho de no tener como expectativa la universalización de su realidad, si no que la búsqueda propia de la conformación de tal.

Para superar estas lecturas y proporcionar una nueva identidad a la obra póstuma de José María Arguedas, me vi en la necesidad de crear un sistema de lectura propio, el cual basado en los análisis estructurales de Roland Barthes de su texto *Introducción al análisis estructural del relato*, logré acercarme a un modelo hipotético de lectura que me posibilitara entender ZAZA como una escritura proveniente de la frontera semiótica postulada por Yuri Lotman

en su texto *Semisofera I* y que en conjunto al dialogo producido con Mijail Bajtin logre identificar dos niveles fronterizos particulares.

Por un lado encontramos que a través de la conformación de diferentes códigos lingüísticos presentes en la obra, se metaforizan temáticas como el arriba y el abajo, evidenciando una frontera temática en tanto el arriba y el abajo son portadores de tradiciones y culturas en choque y constante dialogo, o en palabras del semiólogo de la escuela de Tartu, ambas culturas representadas a traves de los <<zorros>> se encuentran en una frontera que las traduce produciendo un nuevo conocimiento, autónomo y que se hace parte de la esfera cultural.

Por otro lado, nos encontramos con la representación de una frontera textual, pues a través del concepto de <<texto>> acuñado por Lotman ocuparía el lugar del signo como unidad cultural que <<teje>> la interacción de sistemas semióticos mediante una variada tipología de textos, con diferentes grados de organización, con exclusión o combinación de lenguajes. De esta manera la conformación temática de ZAZA, se expone a través del dialogo entre sus personajes emisores de <<textos>> específicos que se unen, relacionan y traducen, produciendo la formación de nuevo conocimiento desde la frontera de los enunciados emanados.

Finalmente, ya establecida la lectura semiótico estructural de ZAZA, es que abordé una frontera de orden discursiva, la cual se expresa a través de la constante mutabilidad y desorden estructural de la obra, la cual va mezclando vida y escritura a través de paratextos como lo son los diarios y discursos insertos dentro de la obra en su totalidad.

En definitiva, la escritura de JMA no nace como un proyecto ni acabado, ni por acabar, pero no por aquello, está lejos de ser una novela completa en su sentido y estructura. Para la novela, la conformación del lenguaje es primordial para conocer e indicar la naturaleza de cada uno de sus personajes y acciones, y desde esa materialidad lingüística alcanzada, es que la producción de nuevas interpretaciones nace como frontera muchas veces inhóspita y realmente de difícil traducción. Ha sido todo un desafío demostrar las ideas que esta novela produjeron en mi escritura, finalmente estaba escribiendo de alguien que escribía sobre su profunda labor como escritor y agente cultural, y abrirme paso a las problemáticas de sentido dentro de un contexto casi de fin de mundo, como lo era el de Dante o el de Arguedas, suscitó ires y venires interpretativos que solo se materializaron en un constante diálogo con la obra y su autor.

Bibliografía:

- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Santiago: LOM. 2015.
- Arguedas, José María. *Qepa Wiñaq... Siempre Literatura y antropología*. Madrid: Iberoamericana. 2009.
- Arán, Pampa Olga. *La herencia de Bajtín: reflexiones y migraciones*. Córdoba: ed. CEA. 2016.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*: Trad. José Bianco, Buenos Aires: Siglo XXI editores. 1972.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Trad.: Helena S. Kriukova. Madrid: Taurus. 1989.
- Escobar, Alberto. *Arguedas o la Utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. de Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets. 2002.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México: siglo XXI ediciones. 1987.
- Lindstorm, Naomi. *El zorro de arriba y el zorro de abajo: una marginación al nivel del discurso*. revista-iberoamericana.pitt.edu. Enero 2016. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/3765/3934>.
- Lotman, Yuri M. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Trad: Desiderio Navarro. Valencia: Cátedra. 1996.

