

**Los infiernos de la Modernidad en *El zorro de arriba y el zorro de de abajo* de J.M. Arguedas**

Gustavo Martínez  
Instituto de Profesores “Artigas”

Entre los muchos descubrimientos que hizo la Era Moderna, y en particular la Modernidad, uno de los más inquietantes e incómodos ha sido el de tomar conciencia que el Infierno no está en el Más Allá, tras la frontera de la Muerte, sino acá, en este mundo, y dentro del hombre mismo también. Que no lo hicieron “la divina potestad, la suma sabiduría y el amor primero”,<sup>1</sup> como dice la puerta del Infierno dantesco, sino que estos de aquí son nuestra creación, y que Satanás ha pasado a seguro de paro porque nosotros, también, nos encargamos de la administración y las torturas. La cara oscura de una era antropocéntrica.

Para el cristiano medieval, no sólo no había duda de que el Infierno existía, sino que constituía una amenaza aterradora tanto por la crueldad de los castigos que en él se infligían como por el carácter eterno de estos. Pero no privaba de sentido la existencia, sino que lo reforzaba. El absurdo es una experiencia de la Modernidad tardía, no de la Edad Media. Desde el momento que su creación se atribuía a Dios, el Infierno respondía a un designio y tenía una finalidad, ambos además de origen superior y absoluto. Su existencia cumplía una función de control disuasivo sobre la conciencia y la conducta en esta vida y, al mismo tiempo, reafirmaba la vigencia de una justicia en la otra que, a diferencia de la humana, no había modo de eludir. Era, ¿qué duda cabe?, un instrumento de poder, que se ejercía sobre todo a través de la sensibilidad y el imaginario y apuntaba a fomentar una interiorización auto-represiva de las normas del sistema, que favorecía la perpetuación de este. Pero cumplía, además, todo hay que decirlo, junto con la creencia en el Paraíso y, en el mucho más tardío Purgatorio (incorporado al imaginario cristiano recién en el siglo XIII, según Jacques Le Goff) una función consoladora, por más difícil que nos resulte entenderlo y aceptarlo: la de que el mal no iba a prevalecer como lo hacía en este mundo y la virtud iba a ser premiada, como con frecuencia no lo era durante el “camino de nuestra vida”. Dante puede sentir compasión por algunos condenados, como por los célebres Paolo y Francesca, puede desmayarse incluso de dolor ante su destino, pero la decisión que los ha enviado allí es incuestionable y permanece, por supuesto, incuestionada. Los castigos, por crueles que sean, son la expresión de un orden trascendente que les infunde una significación frente a la cual las emociones humanas resultan contingentes e irrelevantes.

---

<sup>1</sup> Dante, “Obras completas”, “Divina Comedia”, BAC, Madrid, 1973, pág. 31. En adelante, “OC”.

Sin embargo, en la “*Commedia*” es posible detectar ya ciertos indicios de deterioro de la cosmovisión y la mentalidad a las que, por otro lado, consagra dándoles su expresión poética más acabada y definitiva. No en vano fue escrita totalmente o en su mayor parte a comienzos del siglo XIV, un siglo en cuyo transcurso las estructuras socio-mentales del mundo medieval comienzan a resquebrajarse, proceso que no cesará de agudizarse en el transcurso de dicho siglo. El hecho, por ejemplo, de que Dante organice su obra en torno al eje de un viaje que realiza vivo por los reinos de ultratumba es uno de los síntomas más notorios de las fisuras que empiezan a aparecer en esa catedral del pensar y el sentir cristianos que fue la Edad Media. En el mundo intemporal, absoluto y definitivo de lo trascendente, en el ámbito por excelencia de una divinidad concebida como el bien, la justicia y la sabiduría en su estado de perfección, Dante introduce la temporalidad (hay pausas en el castigo y en la contemplación gozosa de Dios para hablar con él), el cuerpo (tan menospreciado por el pensamiento medieval por considerarlo un instrumento del demonio para tentar al hombre y tratar de destruir la obra divina) y la individualidad (con su carga de limitaciones y de emociones que muchas veces escapan a lo doctrinalmente correcto). Tiempo, cuerpo, individuo, tres factores potencialmente disolventes que, si bien acaban subsumiéndose en la magnificencia divina (“ya giraban mi deseo y mi voluntad como rueda que igualmente es movida por el amor que mueve el sol y las demás estrellas”, dice Dante al cerrar la obra, OC, 534) han introducido en la perfección del Más Allá lo circunstancial (reacciones emocionales, ya sea positivas o negativas, frente a ciertos personajes), lo histórico contingente (diatribas contra Florencia), la imperfección humana en suma, con todo su relativismo. Resulta significativo al respecto que las respuestas de Dante personaje a lo que ve en el Infierno no sean ni doctrinales ni edificantes, como habrían sido las de un autor con una perspectiva dogmática y animado por una intención didáctica, sino fundamentalmente emotivas. El protagonista de la obra, al igual que el narrador y el autor no es simplemente un cristiano, sino ante todo un poeta. El propósito expresivo y el interés humano priman, en consecuencia, sobre lo doctrinal. No en vano pone fin a la *Cantiga del Purgatorio* afirmando: “no me permite más el freno de la construcción artística” (OC, 363).

Otro indicio de que, en la obra donde culmina poéticamente la cosmovisión cristiano-medieval alborea ya su disolución, se aprecia claramente en los principales guías elegidos para que lo conduzcan e ilustren acerca de los misterios de la justicia divina: Virgilio, un pagano, por más gran poeta que fuera y que en la época se creyera, además, que había anunciado el nacimiento de Jesús (en su “*Bucólica IV*”) y Beatriz, una mujer común y corriente, no una santa, excepcional sólo para Dante y gracias a Dante. ¿La cultura clásica, la razón y el amor humano (por más que la crítica

haya elevado a Beatriz a símbolo de la Teología) como claves decodificadoras de los misterios divinos? ¿Con Tomás de Aquino y tantos otros santos aguardando en los altares para ser elegidos? Convengamos que no es una actitud ortodoxa. Por el contrario, revela la necesidad inconsciente de resignificar lo religioso a partir de lo humano y la oscura sensación de que la doctrina eclesiástica ya no resulta suficiente, por lo que hay que recurrir al poeta, no al teólogo, y reafirmar la fe con la experiencia directa e integral (en cuerpo y alma) de los fundamentos de dicha fe. Cuando lo creído durante la primera mitad del camino de la vida se vuelve búsqueda, búsqueda total (en cuerpo y alma y por los tres reinos de ultratumba) es porque se ha entrado en una selva mucho más amenazadora que la del pecado, la de la inquietud. De allí que el viaje de Dante parezca responder a la necesidad de ver, con los ojos de la imaginación poética, lo ya sabido, lo ya creído. Como si la doctrina no alcanzara y fuera preciso que la poesía la confirmara. De lo contrario, no sería necesario narrar un viaje. Bastaría con escribir una más de las tantas “visiones” del Infierno que proliferaron en la Edad Media.

La Edad Moderna trajo, como todos sabemos, un desplazamiento del énfasis desde la ultratumba a este mundo y desde Dios al Hombre. El entusiasmo vital renacentista y su avidez de conocimiento seguidos, luego de la crisis del período Manierista y Barroco, por el optimismo ilustrado, que bajo la égida de la razón organiza y encauza las búsquedas renacentistas hacia el dominio intelectual y material del mundo, fueron minando la creencia en el Más Allá y relegando cada vez más la preocupación por el Infierno y los otros reinos al ámbito desprestigiado de la superstición o al coto privado de la fe personal.

La alianza de la Revolución Industrial, de las sucesivas revoluciones industriales, que, en realidad, revolucionaron toda la vida social y su superestructura, con el racionalismo pareció avalar, y de hecho avaló durante mucho tiempo, el optimismo ilustrado acerca de un progreso incontenible e indefinido que iba a llevar al ser humano a la cumbre de sus posibilidades y a la felicidad de la realización individual y colectiva. Pero, como suele ocurrir, los árboles, en este caso los del racionalismo, la ciencia y la técnica triunfantes, no dejaban ver el bosque de la explotación despiadada, la mutilación espiritual de multitud de seres humanos, la violencia que no se agotaba sólo en la de las armas. La razón, que había liberado al Hombre del oscurantismo de mitos y doctrinas religiosas, de selvas oscuras y conos invertidos, e iba a conducirlo, como nueva Beatriz, a los cielos del bienestar, la felicidad y la auto-realización, a recrearse en suma en su propia grandeza, como los bienaventurados lo hacían en la de Dios, terminó por ser un Satanás que masticaba incesantemente no a tres traidores, sino a miles y millones de humanos no felices ni

realizados. El universalismo ilustrado había derivado en un particularismo egoísta que hacía felices y realizados a unos pocos. La angustia rebelde y solitaria de los héroes románticos, arrojados a la selva oscura de la frustración, la locura y la muerte por la loba del interés inmisericorde y el desdén hacia la espiritualidad no cotizabile; la lucha llena de frustración y de capitulaciones éticas de tantos protagonistas de la novela realista por acceder a las esferas luminosas de la aceptación social o a la de ser, sencillamente, ellos mismos; la poesía de Baudelaire, vagabundeando por la selva oscura de la gran urbe parisina, obligada a extraer belleza, a forjar una significación trascendente, a partir de la carroña o de la miseria maligna de “Los siete viejos”; son apenas algunos de los más conocidos agujeros de lo que el siglo XX y su literatura iban a acabar descubriendo: que el infierno existe y está en este mundo, no en el otro, y que no hacen falta diablos más o menos horribles, más o menos pintorescos o grotescos, porque hay muchos humanos, muy racionales ellos y a veces hasta ilustrados, que son voluntarios, ya sea para torturar o para desempeñarse como burócratas del espanto. Y, como si este Infierno no fuera suficiente, está también el de la mirada de los otros (Sartre: “A puerta cerrada”) y el que arde dentro del propio individuo, atormentado por sus demonios interiores. En una palabra, ya no hacen falta panteras, leones ni lobas porque los hombres han ocupado su lugar y, en cuanto a la esperanza en la venida de algún “Veltro”, de algún Lebel, esta padece una seria crisis de desengaño y escepticismo en nuestra Era Postmoderna.

El Hombre y su razón se han traicionado a sí mismos. El Infierno, que era concebido como un ámbito, terrible sí, pero que respondía a una justicia absoluta, sabia e ineludible, se ha vuelto inmanente y depende exclusivamente de intereses circunstanciales y voluntades arbitrarias e impredecibles. Paradoja de las paradojas, lo que la Ilustración rechazó como superstición, como fantasía oscurantista y sin asidero real, terminó volviéndose realidad por obra del fanatismo (en el caso de los grandes infiernos genocidas), pero de un fanatismo revestido a menudo de racionalidad, al extremo de utilizar la razón para planificar el horror, como ocurrió con el Holocausto.

Según era dable imaginar y resulta muy fácil de ver, Latinoamérica y su literatura, al igual que Dante personaje, no pudieron ascender sin más a la colina cuya cumbre aparece “aureolada ya por los rayos del planeta que es guía fiel por todos los senderos” (OC, 21). Por el contrario, a pesar de que el llamado Nuevo Mundo fue asimilado por diversos cronistas de la Conquista al Edén, este no tardó en ser convertido en un infierno donde lo que se castigaba era un pecado no formulado en cuanto tal por Dante: el de la diferencia, el de pertenecer a otra raza y poseer otra fe y otra cultura. Con el agravante de que quien juzgaba, condenaba y llevaba a cabo los castigos no era un Dios justo y sabio, sino la propia loba “llena de todos los apetitos” (OC, 22) en particular de uno, al

menos en los primeros tiempos: el del oro. Y, como si esto fuera poco, con los representantes del Dios en el que creía Dante echando bendiciones a la loba y el Veltro siendo el brazo armado de esta. La independencia política y la difusión del racionalismo sólo modificaron las apariencias del Infierno y de sus guardianes y proveedores. La loba ahora sacaba cuentas y hacía cálculos de costos y beneficios. Es más, parafraseando la célebre frase del comediógrafo latino Plauto (254? A.C.-184 A.C.) en la “Asinaria” (207 A.C.), podríamos decir que “el hombre es una loba para el hombre”.<sup>2</sup> Y la narrativa latinoamericana no ha cesado de mostrarlo a través de los variados infiernos que ha recreado: la selva amazónica de J. E. Rivera (1888-1928) en “La vorágine” (1924), donde las fieras más peligrosas son los humanos; la Comala de J. Rulfo (1918-1986) en “Pedro Páramo” (1955), situada “en la mera boca del infierno”<sup>3</sup>; el colegio militar Leoncio Prado, eje espacial de la acción en “La ciudad y los perros” (1963) de M. Vargas Llosa (1936) o el otro colegio, de curas en este caso, verdadero infierno moral donde se debate el protagonista adolescente de J. M. Arguedas (1911-1969) en “Los ríos profundos” (1958) para no mencionar más que algunos ejemplos entre muchos.

A todo esto hay que agregar, la apertura a los abismos inconscientes de la psiquis humana desde los comienzos mismos del siglo XX, gracias a los aportes revolucionarios de S. Freud (1856-1939) y del psicoanálisis, pero cuya indagación ya había empezado, en el terreno literario, F. Dostoievski (1821-1881) sobre todo en “Crimen y castigo” (1866). Si algo han perdido los protagonistas de la narrativa del siglo XX es el empuje arribista y la confianza en sí mismo que caracterizaban a un Rastignac, y eso se debe a que se hallan inmersos en una sociedad enajenante, que los hace vivir a contracorriente de sí mismos, de sus más íntimas aspiraciones, y los sume en la frustración y la neurosis, cuando no termina convirtiéndolos en meros engranajes sin nombre, designados en el mejor de los casos por una inicial, o directamente en insectos. Frente a un mundo donde el individuo es nadie, los novelistas del siglo XX se adentran en las profundidades inconscientes de sus personajes y nos hacen asistir a la desintegración del Yo en el fluir indiferenciado de la psiquis y el magma de lo onírico, donde el individuo naufraga irremediablemente. El cono invertido y netamente delimitado y jerarquizado del Infierno dantesco se transforma en el cenagal del inconsciente, donde cada personaje se debate sin conseguir liberarse ni imponer condiciones. Sartre afirmaba: “El infierno son los otros”, pero otros autores bien podrían

---

<sup>2</sup> La frase de Plauto, puesta en boca de El Mercader, dice así: “Cuando no se le conoce, el hombre es un lobo, no un hombre, para el hombre”, “Comedias”, Cátedra, Madrid, 1993, tomo I, pág. 201.

<sup>3</sup> J. Rulfo, “Pedro Páramo”, Cátedra, Madrid, 1984, pág. 68.

decir “El infierno es la psiquis”. Prisioneros de impulsos, deseos y fantasías que no consigue conocer y controlar y que los arrastran a pesar suyo como “la borrasca infernal” lo hace con los lujuriosos, son muchos también los personajes de la narrativa latinoamericana, no sólo de la universal, que terminan siendo protagonizados por las oscuras energías inconscientes que puján en ellos y los llevan a la desesperación, la locura y la autodestrucción. Ejemplo emblemático, por no mencionar más que uno, resulta en tal sentido Fernando Vidal Olmos en “Sobre héroes y tumbas” (1961) de E. Sábato (1911-2011) y su aterrador descenso a los infiernos interiores en la parte titulada “Informe sobre ciegos”.

En la época de Dante, los hombres creían que si se entregaban al pecado y morían en él, iban al Infierno; en la Modernidad, por el contrario, han terminado comprobando, de allí el desencanto postmoderno, que no sólo lo llevan dentro sino que lo crean para otros, que no sólo están condenados a su propio infierno interior sino que a menudo, también, son arquitectos del de los demás.

Justamente, en la obra que nos ocupará en adelante encontramos y procuraremos analizar esas dos formas de infierno moderno, con peculiaridades muy interesantes en una de sus manifestaciones. Para empezar hay que recordar que “El zorro de arriba y el zorro de abajo” es una novela póstuma, se publicó en 1971, dos años después del suicidio de su autor, e inacabada. Inacabada no por lo que suele ser más frecuente, que el tiempo vital del escritor termine antes que la redacción de la obra, sino exactamente por lo contrario: porque la imposibilidad de completarla de manera artísticamente satisfactoria según sus propias exigencias es uno de los factores decisivos, si no el decisivo, que lo lleva al suicidio. El propio Arguedas lo declara expresamente en el texto: “Porque yo si no escribo y publico, me pego un tiro”<sup>4</sup>. Esto ya nos permite establecer una primera relación con Dante y su “Commedia”, puesto que ambos nos van a servir de marco de referencia a lo largo de este enfoque, pese a que en la novela de Arguedas no hay menciones explícitas ni alusiones directas al escritor italiano y su poema. Más allá de las dolorosas vicisitudes y desgarros de su existencia, Dante está sostenido por una superestructura cultural y religiosa que le permite encarar el asunto sobrenatural (no importa lo que nosotros pensemos, para él lo era) y la temática elevada y sumamente compleja de su poema con la convicción de que cuenta con los instrumentos y apoyos necesarios para estar a la altura de su material y llevar a buen término sus propósitos. Es cierto que más de una vez manifiesta en la obra sus temores respecto del alcance y envergadura de

---

<sup>4</sup> J. M. Arguedas, “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, Losada, Buenos Aires, 1975, pág. 19. En adelante, “ZZ”.

su talento para expresar y comunicar tan magno tema, como ocurre al inicio de la Cantiga del Purgatorio cuando se refiere a “la navecilla de mi ingenio” (OC, 192) , pero no menos cierto es que está seguro de contar con la ayuda sobrenatural de las Musas, a las que invoca en ese mismo comienzo del Purgatorio (OC, 192) y de estas, Minerva y Apolo al enfrentarse a un tema jamás tratado como lo es el del Paraíso, tal cual lo declara en el Canto II de dicha cantiga (OC, 369), donde, dicho sea de paso, la “navecilla” ya se convirtió en “mi barco, que cantando navega”.

Arguedas, por el contrario, como hombre moderno que es, y en un país social, étnica, lingüística y culturalmente dividido como el suyo, escribe a partir y en medio del más absoluto desamparo, sin el respaldo de ninguna fe trascendente, de ninguna cosmovisión sólidamente asentada en su entorno, de ningún paradigma cultural universalmente aceptado, como lo eran para Dante, la cultura clásica y la doctrina y la imaginería cristianas, que le proporcione modelos y un repertorio de formas consagradas a partir de los cuales elaborar sus propios medios expresivos.

Tengamos presente que Arguedas es un autor blanco que se crió entre los indios, absorbió su sensibilidad y aprendió su lengua, el quechua, hablándola, antes de recibir una educación formal en castellano. Su cosmovisión le viene del mundo indígena y lo convierte en gran medida en un forastero dentro de la sociedad y la cultura dominantes, a las que sin embargo pertenecía por nacimiento y raza. Es, por lo tanto, como hombre y como escritor, un ser escindido, desgarrado por la necesidad interior y la voluntad de narrar desde la conciencia y la sensibilidad del indio, pero en una lengua que no es la de este para tratar de que la sociedad que lo ha explotado y humillado lo vea tal como es y no como sus prejuicios le hacen creer que es, y, a partir de esa imagen, lo comprenda y lo valore. Todo lo cual lo distingue netamente de Dante, que fue un desterrado, pero no un forastero cultural. Es más, que utilizó su cultura para poner en evidencia la corrupción e injusticia de aquellos que lo desterraron, como lo prueban sus diatribas contra Florencia. Arguedas, en cambio, se desterró de todo, menos del castellano por las razones antes mencionadas, para intentar que los indios empezaran a dejar de ser forasteros en su propia tierra o, peor todavía, forasteros de la humanidad por el modo como se los venía destrutando desde hacía siglos.

Si algo caracteriza humana y literariamente a J. M. Arguedas es haber vivido en un desgarramiento permanente entre dos mundos: el indígena, al que íntimamente sentía que pertenecía y buscaba expresar de la manera más fiel posible, y el blanco, donde vivía sin dejar de sentirse jamás forastero en él, pero que era a su vez el ámbito donde libraba su combate por dar a conocer la grandeza espiritual del otro. Esta dualidad dolorosa e insoluble marcó de principio a fin su escritura con el afán de expresar la sensibilidad de un pueblo en una lengua que no sólo no era la



suya, sino la de quienes lo habían vencido y lo tenían sometido, pero que era la única que podía abrirle el acceso a la universalidad de la valoración y el respeto.

Esto se aprecia también, aunque con peculiaridades a las que más adelante nos referiremos, en “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, donde intenta ensamblar, sin conseguirlo, la perspectiva mítica del indio, a través de los zorros, con la visión atroz de una sociedad que explota y degrada al ser humano con total prescindencia de su raza y sus creencias, porque lo único que le importa es obtener cada vez más ganancias. En cuanto exponentes de un conocimiento ancestral, que se remonta a los orígenes mismos del mundo y el pueblo indio, los zorros parecen representar en la novela la posibilidad de una mirada espiritual y trascendente, que podría resultar liberadora para los hombres sometidos a una explotación tan embrutecedora que los despoja de todo lo que no sea su fuerza de trabajo. Pero Arguedas no pudo integrar los zorros a su relato, de manera que tuvieran en él un papel definido que los habilitara para ser funcionales a la acción, como era su intención: “iban a seguir hilvanando los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato” (ZZ, 269). Es más, en determinado momento llega a preguntarse “¿a qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?” (ZZ, 94), lo cual es un indicio de las dificultades que enfrenta para configurar su narración y que él acabará interpretando como un síntoma del agotamiento de su capacidad creadora, a tal punto que matarse será “ya la última chispa que puedo encender” (ZZ, 271).

La escisión interior de Arguedas unida a su imposibilidad de armonizar temática y funcionalmente lo real (denuncia de la desalmada explotación que se lleva a cabo en Chimbote, el mayor puerto y centro de elaboración industrial de los productos del mar en Perú) con lo maravilloso (los zorros míticos) se objetiva estructuralmente en esta obra inconclusa gracias a la alternancia de la narración ficticia, la que propiamente, de haber podido llevar a cabo su propósito, habría sido la novela en sí, con los diarios que lleva paralelamente a la redacción del relato y en los que va poniendo de manifiesto su profunda crisis psicológica y creativa, así como su creciente desesperación, con algunos pasajeros momentos de apaciguamiento, a la vez que se abandona recurrentemente, a lo largo de los tres diarios, a fantasear con ese suicidio que finalmente concretó en los hechos. Lo terrible de esta obra es que el lector sabe, ya sea porque conozca la biografía de Arguedas, ya sea porque lea lo que pasó en la contratapa del libro (al menos en la edición de Losada), que está en presencia no del mero pensar suicida de un personaje sino del hombre real, que terminó matándose y lo hizo, entre otros motivos, porque no pudo darle a la obra que ese mismo lector tiene en sus manos la forma artísticamente satisfactoria y definitiva que él buscaba.

Ahí tenemos los dos infiernos a los que antes nos referíamos: el social, puesto al desnudo



por la historia ficticia, y el individual y psicológico, que el lector vive vicariamente, como no podía ser de otra manera, a través de la ficción, pero sabiendo en todo momento que acabó haciéndose real fuera de ella. Al no poder “transmitir a la palabra la materia de las cosas” (ZZ, 11), Arguedas termina por materializar la palabra en el acto definitivo del suicidio. No hace novela realista. Hace realidad la ficción.

Dante cree en la realidad sobrenatural del Infierno y la vive y conoce anticipadamente por medio de la imaginación. Su fe religiosa le proporciona el fundamento de la verdad (el Infierno existe) a la construcción ficticia que él lleva a cabo a través de su poesía. Recrea lo que ya sabe, lo que aprendió a través de la doctrina aunque, felizmente, sin someterse servilmente a ella, por algo se trata justamente de una re-creación poética. En consecuencia, domina triplemente su materia: por vía de fe, por vía doctrinal y por la vía del arte. Está seguro de lo que cree, está seguro de lo que sabe, está seguro de lo que puede. En este último aspecto, su seguridad proviene de otra: está seguro de lo que es: poeta. No olvidemos que por eso ha sido elegido para realizar el viaje de ultratumba. No por ser un teólogo, mucho menos por ser un santo (de no aparecer Virgilio, la loba se lo habría devorado en la selva oscura), sino lisa y llanamente por ser poeta. Si de algo fue consciente Dante era, precisamente, de sus dotes creadoras, como lo dejan en claro sus nada modestas palabras a Virgilio, cuando lo reconoce en el Canto I: “... de ti sólo aprendí el bello estilo que me ha dado gloria” (OC, 24) o el hecho de que, al visitar el Limbo, diga que las almas de los poetas que allí se encuentran lo invitaron a que se les uniera, “de modo que fui el sexto entre tanta sabiduría” (OC, 39). Y esos poetas eran, nada menos, además de Virgilio, que Homero, Horacio, Ovidio y Lucano... Arguedas, por el contrario, vive una crisis existencial tan intensa que le inhibe escribir y lo lleva a confesar: “Yo no puedo iniciar el capítulo V porque me ha decaído el ardor de la vida...” (ZZ, 198). Dante viaja por el Infierno que imagina a partir de lo que cree y sabe como cristiano. Arguedas intenta escribir y, por momentos, lo consigue agónicamente, desde el infierno, el suyo propio, el de sus traumas infantiles (“a mí la muerte me amasa desde que era niño”, ZZ, 27) nunca superados a los que se suma la permanente sensación de extrañamiento en que ha vivido y vive hasta el final, como consecuencia de la jamás cicatrizada y siempre dolorosa fractura cultural donde ha transcurrido su existencia y se ha desarrollado su escritura. Como si esto fuera poco, siente que el manantial de su creación, afincado en la infancia y el mundo indio, se ha secado: “Parece que se me han acabado los temas que alimenta la infancia, cuando es tremenda y se extiende encarnizadamente hasta la vejez. Una infancia con milenios encima, milenios de historia de gente entremezcladas hasta la acidez y la dinamita” (ZZ, 91).

Sin embargo, pese a sentir que la tierra literariamente nutritiva de la infancia, vinculada a su vez con la cosmovisión india, estaba ya agotada, Arguedas no podía permanecer ajeno al Perú y al ser humano en general. Y su modo de hacer algo por ellos había sido siempre, fundamentalmente, escribir. Por lo tanto, no puede extrañar que, a despecho de la profunda crisis psicológica que estaba viviendo, emprendiera la redacción de esta novela, a través de la cual buscaba, por un lado, hallar una salida a su problemática personal (“Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica...”, ZZ, 14) y, al mismo tiempo, crear conciencia sobre los males del Perú y del mundo: “Ni soporto vivir sin pelear, sin hacer algo para dar a los otros lo que uno aprendió a hacer y hacer algo para debilitar a los perversos egoístas que han convertido a millones de cristianos en condicionados bueyes de trabajo” (ZZ, 14). Para Arguedas, escribir era ante todo un acto ético, solidario y de servicio y no concebía la “salvación” personal al margen del esfuerzo por contribuir a la “salvación” colectiva. Y el único medio de que disponía era la escritura. Por eso, emprendió un nuevo viaje con “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, un viaje sin Paraíso ni Dios al final del camino ni más guía que su insobornable honradez de hombre y de artista, que era justamente la que le impedía conformarse con una escritura complaciente y hecha sólo en base a oficio.

Pero puesto que él sentía acabada la fuerza inspiradora de la infancia y no podía, al mismo tiempo, abandonar literariamente al Perú y su gente, se lanzó a recorrer con la imaginación y sin ningún Virgilio a su lado (aunque teniendo presente el ejemplo de algunos escritores humanamente afines, como Rulfo y Guimarães Rosa, ZZ, 16 y 20 respectivamente, y de algunos conocidos entrañables, como don Felipe Maywa y el doctor Gastiaburú, ZZ, 20 y 92-94 respectivamente) el infierno social de Chimbote, a pesar de que, según él mismo confiesa, no tenía de ese ambiente la experiencia honda y entrañada que sí poseía, desde la infancia, del mundo de la sierra (las estribaciones de los Andes) y de los indios que en ella vivían y entre los que se había formado. Ese desconocimiento, por falta de una prolongada frecuentación, de la materia elegida constituirá a la larga una dificultad insalvable, que le impedirá hallar los medios expresivos con que elaborarla e integrar a ella el componente mítico, este sí bien conocida por él, de los zorros.

Dijimos antes que Dante conocía por vía de fe y de doctrina lo que no podía experimentar en este mundo y había elegido, sin embargo, como asunto de su imaginación. Dicho conocimiento y la confianza que tenía en su condición y capacidad de poeta así como en los medios estilísticos a su disposición fueron los que le permitieron dominar una materia particularmente excepcional en sus alcances, implicaciones y dificultades, como lo prueban a las claras la rigurosa estructura que dio a su poema, no sólo en su conjunto sino en cada una de sus partes, y la forma poética (el terceto

endecasílabo) que eligió para configurar su tema. Existe una perfecta adecuación entre el asunto y su expresión: la estricta organización del terceto se corresponde con la inapelable manifestación de la justicia divina; el endecasílabo, por su parte, mantiene bajo control del intelecto una materia altamente conmovedora, transida de misterio y que, por su misma grandeza, podría desbordarse hacia la pura exaltación informe o hacia el fárrago didáctico-doctrinal; y la trabazón que da la “terza rima”, encadenando rítmicamente una estrofa con otra se halla en perfecta correlación con la trama de los designios divinos, que liga a los reinos de ultratumba entre sí y a sus diversos componentes dentro de cada una de las tres cantigas.

Frente al poema, verdadera epopeya del Más Allá, pero también del individuo que lo recorre, la novela, con su prosa y su flexibilidad formal típicamente modernas. La novela del infierno en este mundo, un infierno llamado Chimbote, un infierno donde el mal no es castigado, sino ejercido, y no en aras de una justicia trascendente, sino del más brutal e impune afán de lucro. Un infierno adonde no van a parar los pecadores, sino los desposeídos y necesitados, porque en la sociedad capitalista no tener es el peor pecado. Un infierno que, si lo miramos desde la perspectiva de Dante, fomenta el pecado, todos los que se puedan, para someter y explotar más y mejor. “Para ellos se abrieron burdeles y cantinas, hechos a medida de sus apetencias y gustos...” (ZZ, 104), dice cínicamente don Ángel, jefe de planta de la fábrica de harina de pescado. El burdel donde transcurre buena parte del capítulo I responde claramente a ese objetivo de embrutecer con sexo y bebida a pescadores y obreros para hacerles gastar lo que ganan y tenerlos así siempre amarrados por la necesidad y las deudas a sus amos. Significativamente, en medio del caos de la miseria en que viven (es un modo de decir) inmersos los explotados, lo único que posee una cierta estructura es, justamente, el burdel con sus diversos espacios (“círculos”) según la calidad y el costo de las prostitutas. Si en Dante la gravedad del pecado determina la estructura espacial y jerárquica del Infierno y sus castigos, en Arguedas, los ámbitos del burdel se organizan en función del precio de la mercancía, como no podía ser de otra manera en una sociedad capitalista.

En la “Commedia”, los pecadores son castigados no sólo por haber violado las normas de la moral cristiana, sino por haber degradado en sí mismos la obra divina, el alma que Dios les dio. En “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, por el contrario, se degrada a los hombres para que el infierno de la producción funcione a pleno y rinda más dividendos. Podríamos decir que cuanto más “pecan” mejor y más fácil se los explota. Se los priva de su dignidad y se los hunde en la miseria moral para que no sean capaces de rebelarse contra la miseria material en que se los tiene sumidos. La insoportable repugnancia que experimenta Orfa, una de las prostitutas, hacia sí misma y que la

induce a proponerse matar a su hijo y suicidarse cualquiera de esos días, resulta muy revelador al respecto. La repulsión hacia sí mismo, unida a la desesperación de la impotencia, no genera revolucionarios ni rebeldes porque desvía las pocas energías espirituales que le restan al individuo contra sí mismo: “Asco, asco, ¡ay! Como no habrá jamás de los jamases. Gracias, cruces santas, errantes, como yo, botadas. A tus luces he mirado el asco de mi vida, como he pisoteado a mi vida” (ZZ, 78). Para la mayoría de los personajes no hace falta ninguna puerta, ninguna inscripción, que les advierta que deben dejar toda esperanza porque hace rato que la han perdido. Peor aún. No saben lo que es. Ninguno de ellos, además, se dispone a entrar al Infierno porque desde siempre están en él. A diferencia del Infierno de Dante, el que padecen los personajes de Arguedas no aguarda después de esta vida. Es esta vida. Y para ir a dar a él, no hace falta otra cosa que haber nacido. Aclaremos: que haber nacido económicamente desposeído.

No puede sorprender que el “dios” de ese mundo, el responsable de ese infierno, sea el dueño de una de las más poderosas compañías productoras de harina de pescado y nunca se lo vea en la novela, a pesar de lo mucho que se habla de él. Tiene nombre, se llama Braschi, pero es un personaje virtual, jamás aparece. “¿Dónde lo vas a encontrar tú a él? Él no tiene casa, no tiene familia. Vive en un club. No se sabe cuándo está en Lima, en la Europa, detrás de la cortina de fierro” (ZZ, 207). Su invisibilidad es condición de su omnipotencia y esta, a su vez, de su impunidad. Es la expresión individual de la impersonalidad del capital, que está en todas partes y, a la hora de las responsabilidades, en ninguna. Si algo puede decirse de Braschi es que ese es el apellido que usa la loba en Chimbote. Ambos tienen en común la insaciable avidez de su apetito: “su boca de mono que tenía parece boca de volcán candela que traga, traga, traga billete mierda del mundo pa’ joder no más”, afirma Chaucato, uno de los personajes, en su peculiar lengua coloquial (ZZ, 206). En el infierno de Arguedas, es la loba la que impera. Y los personajes decentes como Esteban y el loco Moncada los que padecen.

No en vano Chimbote es identificado metafóricamente por uno de los personajes con el infierno: “¡Ahistá infierno – y señaló el puerto...” (ZZ, 52). Y el narrador lo describe así: “Abajo, al pie del médano, el puerto pesquero más grande del mundo ardía como una parrilla” (ZZ, 51). No en vano, además, impera en él una atmósfera malsana: “recibiendo, ¿qué? el aire, lleno de la fuerza de la podredumbre que llegaba del humo, de los basurales, de la bocaza agonizante de los alcatraces chimbotanos” (ZZ, 39). Y unas páginas más adelante: “El olor de los desperdicios, de la sangre, de las pequeñas entrañas pisoteadas en las bolicheras y lanzadas sobre el mar a manguerazos, y el olor del agua que borboteaba de las fábricas a la playa hacía brotar de la arena gusanos gelatinosos; esa

fetidez avanzaba a ras del suelo y elevándose” (ZZ, 47). Si la atmósfera del Infierno de Dante es sobre todo visual y auditiva, la del Chimbote es fundamentalmente olfativa. Resulta irrespirable y, en esa medida, más destructiva porque atenta directamente contra la función vital y, además, como se expande, se filtra y envuelve termina descomponiéndolo todo. Pensar con lucidez, resistir con entereza, parecen tareas casi imposibles en ese ambiente de plaga, donde todo resulta infeccioso. La fetidez del aire que se respira en Chimbote proviene de la dignidad humana en descomposición. Don Ángel, el jefe de la planta industrial, comenta que las máquinas “tragan anchoveta y defecan oro” (ZZ, 130). A decir verdad, lo que tragan es la humanidad de pescadores y obreros. Por algo, el humo de la Fundición es rosado “como si tuviera sangrecita”, según don Diego, uno de los zorros (ZZ, 127).

En el Infierno de Dante, salvo contadas excepciones, perdura la dignidad y la grandeza de los condenados aun en medio de los más terribles castigos. Francesca, Farinata, Ulises, por mencionar a algunos de los más conocidos, son personajes a quienes su pasión (la que sea) mantiene dolorosamente enteros. Ni siquiera el Infierno y sus terribles tormentos han podido doblegarlos, han podido hacerles dejar de ser lo que eran. Aunque sometidos por un poder superior, no han renegado de sí mismos. En este sentido, puede afirmarse que, si bien por supuesto esto escapa a la intención consciente de Dante, pero no a su poder de sugestión como poeta, que como el de todo poeta va siempre más allá de lo que dice y quiere decir, el castigo divino fracasa por cuanto no puede impedir que continúen sintiendo como sintieron en vida. De este modo, se hace evidente que el castigo no consigue otra cosa que fijarlos definitivamente en lo que fueron, no en lo que deberían haber sido. Y, en consecuencia, se convierte en un involuntario homenaje, no al pecado que cometieron, sino a la autenticidad de un sentir que ha logrado trascender las circunstancias que lo engendraron. Por eso, en lugar de asistir a un monótono desfile de pecadores, encontramos en el Infierno de Dante personajes que continúan siendo individuos, aun en medio del sufrimiento y la desesperanza. Individuos enteros, únicos, inolvidables. Demos gracias al poeta por ese triunfo sobre el doctrinario, motivo fundamental por el cual seguimos leyéndolo hoy día.

En Chimbote, por el contrario, “a todos se les borra la cara, se les sancocha la moral, se les mete en molde” (ZZ, 97), es decir, no se los deja lograrse como individuos debido a que son sistemáticamente devastados en su humanidad. Mientras en el Infierno dantesco, la inhumanidad de los castigos no consigue aniquilar la individualidad de los personajes, en “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, Arguedas muestra la otra cara, la de una sociedad que ha renunciado a toda espiritualidad, a todo anhelo de trascendencia, a todo atisbo de humanidad en definitiva, a raíz de un

desmedido, absorbente, monomaniaco afán de lucro. Una sociedad que no se limita a convertir en harina el pescado que extrae del mar, sino que también reduce a polvo a los hombres que viven en ella. Donde los malvados están a cargo del Infierno y fomentan la degradación de la mayoría para que el sistema pueda continuar defecando el oro que ansían. Quizás el hecho de que Arguedas no pudiera darle una forma a su material, no pudiera hilvanarlo y dotarlo de la coherencia interna que es condición “sine qua non” de toda obra artísticamente lograda, constituya la demostración más acabada del poder destructor de esa sociedad. El caos del mundo vuelve imposible la configuración novelesca del mismo porque previamente ha minado la fuerza vital y la capacidad creadora de quien debía darle forma. La ficción ya no refleja la realidad, como algunos creyeron. Es asolada por esta. Cuando Dante emerge del Infierno ve “Un suave color de zafiro oriental que se difundía por el sereno aspecto del aire puro hasta el primer cielo...” (OC, 192). Arguedas no consigue emerger del suyo. Pero que no lo consiga no equivale a una derrota. Porque si algo muestran los Diarios, que acertadamente se yerguen ante el relato dentro del texto, es que mientras unos se dedicaban (se dedican) a defecar oro con la miseria de la mayoría, él se empeñó hasta el fin de sus fuerzas en dar testimonio con sus palabras del inagotable padecimiento de sus semejantes. Que no exista el Infierno, no implica que se deba pactar con el mal. Por lo que, así como le estamos agradecidos a Dante por haber hecho de su epopeya de lo sobrenatural, poesía de lo humano, también tenemos que estarle agradecidos a Arguedas por haber ejercido hasta dejarse la vida en ello la ética heroica de la escritura.