

PEPE DONOSO Y JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: EN LOS REVESES DEL PARAÍSO

Rodrigo Cánovas

Instituto de Letras

Pontificia Universidad Católica de Chile

En este breve ensayo, comparamos *El Lugar Sin Límites* de José Donoso con *El Zorro De Arriba Y El Zorro De Abajo*, de José María Arguedas, teniendo en cuenta los siguientes aspectos: la situación existencial de estos escritores cuando conciben estas novelas (el dolor síquico de Arguedas, el alivio de Donoso en tierras mexicanas), su vivencia de la cultura expresada en ciertas fijaciones sexuales y su amplia reflexión sobre las utopías y sus límites (el infierno o los falsos cielos de la modernidad latinoamericana).

In this brief essay we compare *El Lugar Sin Límites* (written by José Donoso) and *El Zorro De Arriba Y El Zorro De Abajo* (written by José María Arguedas), taking in account the following aspects: their personal situation while writing these novels (Arguedas' siquis pain, Donoso's relief in mexican land), their experience regarding latinamerican culture expressed through certain sexual fixations and, finally, their insight about modern utopias (hell or false heavens as the real face of Modernity).

A cualquier caminante distraído que deambule un domingo en la tarde por la remozada Plaza de Armas de nuestro Santiago de Chile, le llamará la atención un sinnúmero de pequeños grupos de hombres y mujeres jóvenes que conversan animadamente parapeteados junto a la iglesia y en los edificios adyacentes. Sus gestos, sus vivas voces, cierto colorido especial en sus ropas usadas marca USA los señalan como recientes migrantes peruanos, que encajan a medias en el paisaje local.

¿Qué hubiera dicho Arguedas al ver a estos zambos, chinos y cholos de su patria, así dispuestos en un día domingo sin música viva, salvo la escucha de la radio a pilas? De seguro les hubiera preguntado de que parte del Perú venían y pedido que le describieran los sucuchos donde estaban y si eran felices allí, en ese raro escenario cuadrangular de la Plaza, con la estatua ecuestre del conquistador don Pedro de Valdivia en un lado y por el lado opuesto, en diagonal, una escultura sobre el pueblo indígena, representada por pedazos; y más allá, al voleo, un moderno edificio forrado en ventanales que reflejan la antigua catedral. Acaso le extrañaría el optimismo de estas gentes y querría saber sus penas, en que lengua se comunican; en fin, querría retratar su nostalgia.

La aparición de los inmigrantes peruanos en nuestra ciudad, La Meca de oportunidades en el comienzo del nuevo milenio, nos ha hecho evocar el libro *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), Diario de muerte de José María Arguedas donde se exhibe la Modernidad como un castigo lujurioso. Chimbote, el puerto de la anchoveta, la concha-bahía que chupa el alma de los míseros migrantes que bajan desde la sierra, será su teatro de operaciones. Allí está la ilusión y el mal revueltos, el quechua y el español en combinación monstruosa, las vacas antiguas y las chimeneas de las fábricas que echan humo cual volcanes, o las chimeneas de los trasatlánticos que se mueven cual montañas vivientes.

Estamos a fines de los años 60. Aquejado de una *dolencia síquica* –según sus propias palabras–, escribe desde ese hueco un boceto de país. Ha encontrado un lugar privilegiado, Chimbote, ciudad moderna donde aparece embutido el disímil pueblo peruano. Ha conversado con sus actores, gentes abandonadas de la mano de Dios: locos que predicán el fin del mundo, moribundos por la silicosis, prostitutas mendigas, cruces sin cementerios. Hay algo, sin embargo, que a José María lo hace dudar: cómo contar esta historia, o sea, cómo contar la dolencia.

La duda está conectada de cierto modo con su terror al rechazo por parte de la comunidad lectora. Acaso su visión de la ciudad de Chimbote esté ensuciada con su dolencia o, peor, su alma serrana le impida penetrar los secretos de una urbe moderna. Vargas Llosa desde Londres y Julio Cortázar desde París lo observan como a un niño o un pongo (piensa él). Sólo cuenta con un solo objeto para mostrar, Chimbote, un basural; y no sabe bien cómo contenerlo (esta vez, el lenguaje mitopoético de sus ríos profundos no le sirve o más bien circula como una sobra). *Rayuela será un palacio*, donde incluso la inmundicia es una escenografía: la clocharde Emmanuelle con Horacio lamiéndose bajo los puentes de París, como en un cuento de hadas surrealista. ¿Y qué decir de *La muerte de Artemio Cruz*, donde la agonía es un puro artificio para contar la revolución mexicana como si fuera un melodrama? Chimbote no será un palacio leído en clave mandala, con un personaje fingiendo su muerte, desde un ventanuco de un hospicio (el famoso “paf, se acabó” con que remata Cortázar la primera lectura tiránica expuesta en su Tablero de Dirección). Chimbote será tumba, origen muerto, vida larvada en un útero viejo.

Arguedas decide que para ser escuchado en este mundo, debe construir su obra como una tumba que lo acoja. Sus lectores, entonces, no podrán arrellanarse en sus sillones para ver desfilar ante sus ojos las vicisitudes de la trama (los desvaríos de Artemio Cruz en una cama de hospital, las letanías del Club de la Serpiente en un cuartucho parisino); sino que se verán obligados a comparecer ante un rito de muerte. Fuera de toda comodidad, el lector es parte de un Happening en el cual se comporta como garante de una experiencia de trascendencia negativa, quedando con el dolor del muerto, heredándolo de por vida.

Si este distraído caminante abandona la Plaza tomando el curso del Paseo Ahumada, es posible que presencie el desfile de una ordenada comparsa animada, a la luz de las pancartas, por minorías, muy dispares entre sí: ciertas agrupaciones indígenas, de inmigrantes andinos, homosexuales y travesties. Y luego, podrá escuchar breves discursos de sus diversos representantes e, incluso, en la noche ya en su casa, podrá revivir esas imágenes a través del Noticiero Nacional. Quien confunda

estas escenas con un verdadero “destape cultural” o considere que vivimos en una sociedad en crisis, en la medida que se superpone una nueva mentalidad a la antigua; está absolutamente equivocado.

Y sin embargo, si nos remontamos hacia mediados de los años sesenta, esta escena pública estaba ausente en nuestra comarca. Un escritor local, José Donoso, condenado a las fotos de las páginas sociales de los Diarios y conminado a continuar la saga de la novela realista chilena, aparece refugiado en un barrio elegante de Ciudad de México, allegado a la joven estrella literaria del momento, Carlos Fuentes. Allí, albergado por su cuate mexicano, Donoso imagina una historia situada en medio del campo chileno, escenario común del criollismo; pero desfigura sus casas y gentes. Así, el Señor es el Diabolo, un Creador que se come a sus criaturas; mientras que sus criados aparecen hacinados en espacios que son cárceles. Habitamos en el infierno y la única puerta de escape está en un pobre prostíbulo, cuya efímera luz de esperanza surge del baile de la Manuela, un viejo maricón del burdel vestido de española.

Estamos en *El lugar sin límites* (1967), en un país articulado de un modo estamental, cuyas aperturas sólo son concebibles desde la perversión del orden estatuido; pero ese gesto es discontinuo y regresivo: los personajes salen de un espacio maldito para entrar a otro, simétrico del anterior; los encuentros sexuales están mediatizados por un impulso de destrucción que es connatural a ese Jardín del Edén invertido, lugar irredento. Acaso parapetándose en una escenificación rulfiana, Pepe Donoso concibe una Comala a la chilena, un espacio sin esperanza, mostrándonos los esqueletos del latifundio y de los lenguajes sociales y corporales que hacen de nuestro país una entidad inmóvil, ajena a la diversidad, encarcelada en rígidas normas que condenan a sus gentes a vivir roles predeterminados que los cosifican. Aún cuando el escenario nacional no se ha modificado en demasía, sería posible hoy distinguir a la Manuela en medio de la comparsa del paseo Ahumada, más al aire libre que antes, como si estuviera gozando de una libertad condicional. Es posible también, que por su excesivo artificio todavía desentonaría y hasta echara a perder el acto, aguando la buena disposición de éste para abogar por la tolerancia. Sería nuevamente la escandalosa, cantando La Vereda Tropical como lo hacía en las tristes calles del pueblo El Olivo.

En fin, hacia mediados de esos años sesenta Pepe Donoso se encuentra en la mismísima Gloria albergado en el encopetado barrio de San Angel Inn, donde entran y salen gentes con todo tipo de disfraces, pues el jardín de la casa de Carlitos Fuentes está transformado en un set de filmación. El manuscrito del *Obsceno pájaro*, entrampado en Chile, comienza aquí, en la noche del cielo mexicano, seno de las películas de Buñuel, a tomar cuerpo y la M de la Manuela se retoma en la M del Mudito y ya Pepe alucina otro cielo, el del éxito y del glamour en esta tierra, en esta vida, instalándose en el Boom.

Como lectores borgeanos, podemos especular que quizás el autor ha seguido la misma trayectoria de sus enajenados personajes, en el sentido de que al cambiar de espacio ha creído cambiar de existencia. Recordemos que en la novela las prostitutas anhelan desplazarse al moderno y animado burdel de la Pecho de Palo en Talca, que la Manuela desea servir en la casa patronal para sentir el raso dorado de la cama de

doña Blanca y que Pancho va y viene desde el burdel pueblerino al fundo y a su soñada casita en un barrio modesto talquino. ¿Será que nuestro escritor nacional cambió la cárcel criollista por la mítica, patentada en *Pedro Páramo*? ¿no habrá pasado de un pequeño círculo del infierno, de carácter local, a su centro, con sede en Seix Barral, ilusionándose con la engañosa universalidad del Boom? De seguro, Donoso hubiera gozado con esta ocurrencia o acaso la haya encontrado demasiado fácil y en un gesto pituco, indicado que pertenecía a la esfera del realismo social. Los lectores podrán decir que, a fin de cuentas, de todo hay en las viñas del Señor.

Ahora bien, la configuración mítica de la realidad en Donoso es de carácter más bien escenográfico. El espacio, los personajes y las situaciones están armados con piezas bíblicas y de la tradición helénica, muy entreveradas entre sí, acondicionadas como un efecto de luces y sombras sobre el espectáculo de la vida cotidiana. No existe aquí un descalce entre mito e historia, sino más bien una operación de travestismo. E incluso, en una interpretación de corte tradicional, se podría plantear que este relato juega con la visión teológica que se ha dado sobre la sociedad occidental del siglo XX: el Infierno es el mundo en que vivimos.

El caso de Arguedas es diferente. El mito es un cuerpo, una lengua, una etnia, una sensibilidad que nos constituye. Y es esta sensibilidad la que aparece amenazada en el proyecto de su última novela, pues el mundo en que vivimos lo ha chupado, cual serpiente de agua a la serpiente de las montañas, para usar una imagen mapuche de la creación. El mundo de arriba, serrano, indígena (*el de la lana*), ha sido atraído por el mundo de abajo, costeño, colmado de zambos, criollos e injertos (*los del pelo*), seduciéndolos, pervirtiéndolos, haciéndolos materia informe. El cielo se ha estrellado en la tierra, quedando de él retazos casi indistinguibles en ese basural. Es la caída, que debe ser leída en múltiples instancias: es la explotación capitalista; pero también la seducción del poder y del dominio sexual.

¿Cómo rescatar un cielo mítico ya roto sin acudir a las categorías de la modernidad, gérmenes de la caída? Y por otro lado, ¿cómo no olvidar que Chimbote es lo real, el único espacio que resta, el uso, un cuerpo ya intervenido y trastocado?. Esos flamantes cuerpos modernos están ya limpiamente constituidos en el collage y el montaje de los mundos de Cortázar y Fuentes, la ilustrada imaginación de don Alejo Carpentier y los fantoches ciudadanos de Onetti. ¿Cómo incorporar lo nuevo, materia sucia que todo lo envuelve, para lograr hacer parir un alma caída, ya infectada?

José María acude al conocimiento milenario de los zorros andinos presentes en los relatos míticos de Huarochirí, que circulan en los Andes desde hace 2.500 años. Serán ellos sus ayudantes mágicos, que le otorgarán las claves para componer y recontar el mundo. Sin embargo, este conocimiento que involucra un modo de inscripción, tiene su límite y su abismo en la modernidad de Chimbote, que presenta una inesperada contraparte de seducción, subordinación y muerte: los zorros serán disueltos por una entidad cósmica vinculada al sexo femenino, las zorras, quedando allí en actitud pasiva de sumisión.

Acaso Arguedas haya buscado en el repertorio mítico andino aquellas imágenes que le permitieran graficar una pérdida o ciertos miedos ancestrales, logrando así una representación andina de la Caída. En efecto, los zorros enmarcan el relato novelístico con la cita abreviada de dos cuentos sexuales, que recrean la regeneración

del mundo. En uno, el joven Huatyacuri se entera de que la enfermedad de un poderoso señor se debe a que su mujer extrajo un grano de maíz de su sexo y se lo dio de comer a otro hombre. Huatyacuri cura al gran señor (revelándole también a la comunidad que es un dios falso), se queda con su hija, vence al yerno y castiga el adulterio, convirtiendo a la mujer en piedra, con su vagina visible. En el otro cuento, se evoca la figura del guerrero Tutaykire, que yendo hacia el bajo, fue seducido por una virgen ramera, que lo hace dormir, dispersándolo.

Así desde el primer cuento, Chimbote es vivido como un castigo desde la metáfora de la sodomización del cuerpo serrano. Sin embargo, desde el segundo relato, Chimbote es concebido como un cuerpo erótico, aunque letal; cuyo roce quizás anuncie nuevos tiempos. ¿Acude Arguedas a las grandes montañas andinas, diosas mujeres, para ofrendarse a ellas, proyectando un impulso autodestructivo hacia esas deidades? ¿O, en un gesto más ambiguo, se ahoga en aguas desconocidas, sufriendo la seducción de lo extranjero y aceptando con ello una condena imposible de eludir?

Sea como fuere, esta obra dibuja dos círculos: el cielo de arriba (roto, descalabrado), y el infierno de abajo, hecho de otro material y que ha chupado al de arriba. No hay aquí réplica sino absorción, quedando en el presente de abajo sólo restos de un mundo ido: medias lenguas, cuerpos migrantes, ritos sexuales intervenidos, resabios de felicidad confundidos con la humillación de estar vivos.

En la Estación El Olivo, lugar abandonado en el medio del valle central chileno, también se reconocen dos círculos: arriba, la casa patronal, con una iluminada sala de comedor presidida por don Alejo Cruz y doña Blanca; y abajo, un burdel feo y pobre, cuyo derruido salón sólo se ilumina con el baile de la Manuela. Si los personajes tienden a distinguir el fundo como el cielo y el prostíbulo como el infierno, los lectores sabemos que ambos círculos pertenecen al infierno. En este espacio de perversa simetría, donde una pieza del mundo de arriba tiene su negativo en el de abajo, se exhiben los pecados del mundo, a saber: el inquilinaje, la represión sexual, e incluso, el mismo pensamiento binario, que nos convierte en amos o esclavos. El burdel será el círculo donde se experimenta la desesperanza en su plenitud, siendo tumba o museo de objetos petrificados. Y, paradójicamente, es también un espacio que tiene la capacidad de desfondarse, es decir, permite a sus actores alucinar una salida, en la medida que éstos realizan actos fuera de control: la Japonesa hace funcionar a un maricón, arrebatándole así la casa al gran Señor; su hija se enterrará viva allí y no venderá el terreno y, por último, la Manuela aunque viejo y desdentado seguirá bailando como si en uno de sus giros el piso pudiera ceder y por un hoyo en el suelo, llegara a salir fuera de ese infierno.

Por su parte, Chimbote tiene como su escenario de operaciones privilegiado, también, el prostíbulo. Espacio reglamentado, encierra a la ralea en flujos de circulación descendente que incluyen el salón rosado, el salón blanco y el corral, apareciendo este último como un embutido de gentes de muy diversa traza, irreconocibles a nivel individual. Los actos que allí se realizan (el baile, el sexo, los diálogos, el ir y venir de estos seres que son remiendos) tienen un carácter ritual y conllevan la semilla de su degeneración: el baile mágico del gringo Maxwell con la China es un brevísimo destello apagado por la acción asesina del Mudo; la relación sexual del zambo Mendieta con la Narizota es un culto al dios falso Braschi, mafioso del lugar; y la

relación de Chaucoto con la Flaca, un rito de infertilidad. Sólo en el encuentro del indio Asto con la descomunal Argentina habrá una celebración plena, cita oblicua de aquel cuento mítico del encuentro de Titaykuri con una virgen ramera.

Lo enigmático en Arguedas, lo chocante, es que en el burdel aparecen confundidos la servidumbre, la expoliación y el goce de los sentidos. El sexo es una condena, que implica la destrucción del pasado comunitario y la destrucción inminente del propio cuerpo; pero también el goce con los vestigios de todo lo añorado.

En fin, el mismo puerto de Chimbote está diagramado como una concha bahía, una gran tragona de gentes, el agua llegando a las alturas e inundando el cielo o, mejor, para usar las imágenes de la misma obra, un volcán (hoyo, culo, ano, chucha, boca), cuya erupción ocurre al revés; un volcán que retiene fuego y dinamita, lo cual le permite hacer parir.

Tanto Donoso como Arguedas diagraman un mundo infernal, cuyas reglas de procreación lo hacen inmutable. Es aquí donde el sexo aparece como el material plástico más adecuado para exhibir una génesis de corte infernal. El origen del mal en Arguedas está en la escena sexual animada por el Mudo (homosexual y asesino), la Muda (su madre puta) y Braschi (que tanto monta como se deja montar por la pareja). La economía libidinal del texto señala que el creador de Chimbote es Braschi, boca tragona que crea Chimbote a su imagen y semejanza como volcán. Así, Chaucato y Mendieta, a pesar de tener pincho, no engendran y su relación sexual será un culto a Braschi, por el cual le traspasan su dinamita. No hay aquí salida, salvo excepción, como en el caso de Asto y la Argentina, única pareja a la cual el escritor peruano, desde su último Diario, le concede la felicidad.

También en Donoso hay una escena sexual originaria que funda el mundo infernal: es la que animan la Japonesa Grande (como macha), la Manuela (masculino pasivo) y don Alejo (macho mirón), que da como resultado la Japonesita (al decir del narrador, *un pejerrey*). Una puta y un maricón conciben una niña sin marca sexual, ante la mirada voyeurista de un patrón de fundo. Aunque aberrante, este cuadro pretende sustituir la relación primordial "amo-esclavo" (en su registro social, sexual y numinoso), generada por el gran Señor y rajadiablos del lugar. El resultado es fallido; sin embargo, esta nueva estructura permite desconstruir la anterior y de paso plantearse sobre las bases existenciales de la condición humana.

En ambas obras se exhibe el espectáculo de una marginalidad que atraviesa todos los límites de la existencia. Los seres mueren aplastados por sus carencias y excesos, en un mundo sin Dioses o, para ser más justos, con un Creador que se alimenta de sus propias criaturas (don Alejo, el Señor que hace y deshace) y uno semidevorado, escindido, estrellado (el conocimiento mítico de los zorros procesado en Chimbote como harina de pescado y pervertido por el cuerpo sensorial costeño).

En su *Historia personal del boom* (1972), José Donoso reconstituye el viaje que ha realizado como escritor desde el infierno local chileno a las alturas del boom. Su biografía tiene, por el momento, un final feliz, opuesto a los personajes de la Estación El Olivo. Así, el prostíbulo-tumba, sepultado bajo un tierra materna estéril, deja paso a la casa-móvil del artista, quien se desplaza libremente por parajes hispanos y americanos. Los Diarios de Arguedas diagraman una travesía diferente. Los papeles de diario que guardan los escupitajos silicosos del minero Esteban de la Cruz, que yace

tendido moribundo junto a la línea férrea en Chimbote, se confunden con los papeles que guardan la biografía del autor y de su novela, cuyas letras colman de cruces el espacio, convirtiéndolo en cementerio o, en el mejor de los casos, en lugar de adoración de ídolos caídos. ¿No hay, entonces, salida, para el chimbotano Arguedas? Sí la hay. Es el espacio de la lectura, desde el cual uno alucina una luz más allá de la muerte, el revés de este mundo, lo renacido.

Estamos de vuelta en la Plaza de Armas de Santiago de Chile, antigua Capitánía General del Reino y ahora convertida en urbe moderna, ejemplo de civilidad. Si bajara desde las alturas José María, cual zorro de Huarochiri, quizás se sintiera tranquilo con la noticia de que estos migrantes hayan caído aquí. El también habitó estos parajes gozando de la hospitalidad de sus gentes, de su afecto (Roberto y Nicanor, Nelson, Pedro) e, incluso, del privilegio de su imprenta ilustrada, por la publicación de *Los ríos profundos* y de *Yawar Fiesta* en el prestigioso sello de la Editorial Universitaria. Y si Pepe Donoso fuera puesto en medio del Paseo Ahumada, vestido impecablemente en un traje blanco y con la barba retocada, comprobaría gratamente asombrado de que las fiestecitas y bailes privados en salones, picholeos y burdeles han ganado la vía pública, transgrediendo tímidamente los límites de lo propio, de ser chileno, un imbunche educado.

¿Un buen comienzo de milenio o el engañoso inicio de una espiral cuya direccionalidad es más irreductible de lo que imaginamos?

*Nota: Este trabajo forma parte del proyecto Fondecyt N°1990536 "Heterotopías. El prostíbulo en la novela hispanoamericana contemporánea", del Consejo Nacional de Investigación Científica.