



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FIOLOSOFÍA Y LETRAS**

**EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO: UNA PROPUESTA DE
MODERNIDAD LITERARIA LATINOAMERICANA**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

PRESENTA:

ANA XIUHNELLI DE LA TORRE MUÑOZ

ASESORA

DRA. MARÍA BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ



CIUDAD DE MÉXICO, CDMX

AGOSTO 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1_¿CÓMO NARRAR UNA HISTORIA, CÓMO NARRAR CHIMBOTE? ...	14
CAPÍTULO 2_¿CÓMO LEER <i>EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO</i> ?	22
2.1 El problema de la naturaleza genérica de los diarios.....	22
2.2 Una novela de fronteras.....	29
CAPÍTULO 3_APROXIMACIONES AL PENSAMIENTO Y CREACIÓN ARTÍSTICA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS EN EL MARCO DE LA MODERNIDAD LITERARIA LATINOAMERICANA	32
3.1 Un mal escritor indigenista.....	32
3.2.El panorama literario latinoamericano en la década de los 60.....	41
3.3 Un escritor latinoamericano comprometido.....	47
CAPÍTULO 4 UNA NOVELA MODERNA LATINOAMERICANA: <i>EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO</i>	53
4.1. Espacio y tiempo andinos en la representación de la modernidad.....	63
4.2 La modernidad como experiencia de ruptura.....	76
4.3 La propia muerte como una catástrofe cósmica.....	92
CONCLUSIONES.....	95
BIBLIOGRAFÍA	100

A Dante y Arturo

A la memoria de mi abuelo Manuel Muñoz López.

[...]
*Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.*

*No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.*
[...]

La poesía es un arma cargada de futuro
Gabriel Celaya

*[Mi]ilusión de juventud [...] parece haber sido realizada. No
[tuve] más ambición que la de volcar en la corriente de la
sabiduría y el arte del Perú criollo el caudal del arte y la
sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado,
debilitado o "extraño" e "impenetrable" pero que, en
realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo,
oprimido por el desprecio social, la dominación política y la
explotación económica en el propio suelo donde realizó
hazañas por las que la historia lo consideró como gran
pueblo: se había convertido en una nación acorralada,
aislada para ser mejor y más fácilmente administrada y sobre
la cual sólo los acorraladores hablaban mirándola a
distancia y con repugnancia o curiosidad.*

No soy un aculturado (Fragmento)
José María Arguedas

Agradecimientos

Como la gran mayoría de las y los estudiantes de las universidades públicas, pude acceder a este nivel educativo gracias al esfuerzo de muchas personas, principalmente de mi mamá, Julieta, que con su ejemplo me enseñó a superar todo tipo de obstáculos, a trabajar y a no depender de absolutamente nadie. De niña siempre tuve libros, crayolas, papel, visitas a museos, Cineteca, cada año la Feria del Libro Infantil y Juvenil y talleres, no necesité nada más.

Agradezco a mi hermano, Daniel, por todo su apoyo y su modo burlón, crítico y poético de ver el mundo, a veces me das envidia, solo a veces, ¡siempre sé cómo derrotarte!

Amo a mi universidad y procuro, en el ejercicio de mi profesión y como ser humano, honrarla. Gracias porque no solo nos das la posibilidad de elevar nuestra calidad de vida, nos haces personas fuertes. Eres un refugio, una madriguera, una utopía y vamos a defenderte como la Universidad Nacional Autónoma de México pública y gratuita.

La carrera para mí sí fue complicada, pero en la clase de literatura de la Dra. Begoña por fin pude orientarme y ponerme contenta. Recuerdo que una vez nos dijo que el acto de leer no era el mismo a lo largo de la vida, que debíamos aprender a leer la literatura latinoamericana y cualquier texto de la carrera, yo sigo aprendiendo y creo que soy buena lectora, con eso es más que suficiente. Siempre voy a agradecerle su conocimiento compartido, generosidad y paciencia.

El profe Esquivel sabe que lo queremos, ha marcado generaciones de esta carrera. Escucharlo es como leer un poema ¡no sé cómo le hace para darle forma a la vida en los 45 minutos que dura su clase!

Agradezco mucho las enseñanzas de Yanna Haddaty, pero sobre todo tu honestidad y apoyo.

A la Dra. Alejandra Amatto, la Dra. Eva Castañeda y al Lic. Francisco Amezcua les agradezco su disposición para leer este trabajo, así como sus valiosos comentarios.

Por fortuna, pude despedirme de Ricardo Melgar Bao y agradecerle su orientación. Profe, Melgar, usted sigue vivo en sus libros, en la *Pacarina del Sur*, en la gente que le sigue escribiendo en sus redes sociales, agradecemos y celebramos su existencia; no vivió en vano, como dijera Arguedas, su vida y pensamiento permitieron restituir la dignidad de nuestra América.

Agradezco la oportunidad para ser becaria del Seminario PAPIIT “Mito y utopía en las literaturas andinas contemporáneas”, coordinado por el Dr. Carlos Huaman López. También agradezco los valiosos comentarios y aportaciones de las compañeras y compañeros del seminario: Mayte, Eva, Jorge, Jorge Aguilera, Pato y la Dra. María del Carmen.

Me considero una persona muy afortunada por conocer y haber trabajado con el Dr. Horacio Cerutti Guldberg, quien ha dedicado su vida al pensamiento filosófico desde y para América Latina. Por supuesto le agradezco todo su apoyo a Sandra Escutia Díaz, filósofa feminista y mamá combativa.

También agradezco la oportunidad para ser becaria del Seminario PAPIIT “Espacio, dialéctica y cuerpo. Hacia una simbólica desde nuestra América”, coordinado por el Dr. Horacio Cerutti Guldberg.

Al personal de la biblioteca personal de Alí Chumacero, ubicada en la Biblioteca México, le agradezco su apoyo para proporcionarme no solo los materiales sino las condiciones para trabajar esta tesis.

Yo estaría perdida en la vida si no fuera por mis tíos Manuel y Adriana, ustedes me han enseñado a ser honesta conmigo misma, a valorar y disfrutar las cosas buenas y bonitas. A mi tío Manuel, en especial, le agradezco que desde niña me haya enseñado a luchar para mejorar no solo nuestras condiciones individuales sino las de la sociedad. También agradezco todo el amor y apoyo de mis primos Ali y Regi, ustedes son mis hermanos y compañeros de la vida.

A todas mis tías y tíos les digo que tengo muy presente todo lo que han hecho por mí, creo que les he mostrado lo que haría por ustedes. Muchas gracias, tía Santa, Guadalupe, Güera, Ceci, Chelo, Lore y tíos Francisco, Daniel y Rafa. También agradezco a mi prima Lupita y a mis primos Héctor, Jesús, Diego, Ángel, Daniel, Alan, Paco, Omar, Rafa y Juan.

Agradezco a la Dra. Pilar la oportunidad para trabajar con ella en el Instituto Politécnico Nacional, así como su confianza, generosidad, apoyo y consejos, ¡es un verdadero placer conocerla, me enseñó otro modo muy distinto de ver el mundo!

Agradezco a la Mtra. Vania y a la Mtra. Gisela la oportunidad para seguir colaborando en el IPN y ejercer mi profesión.

A mis amigas y amigos: Tlalli, Angie, Karina, Karen, Mariana, Tere, Marmota, Paula, Yolotzin, Abraham, Botas y Julio les doy las gracias por su compañía y cariño.

Finalmente agradezco la peluda y cálida compañía de Gregoria y Canas (QEPD), así como la del perro demente, Aurelio.

Introducción

El zorro de arriba y el zorro de abajo, novela de José María Arguedas, presenta nuestro gusto e interés por los mitos de las culturas originarias y su asimilación en la literatura latinoamericana, pero también, y sobre todo, por un autor cuya producción artística está cargada de honestidad, amor y compromiso. La última novela de Arguedas es realmente excepcional y arriesgada, en ella se juegan las estrategias ya consolidadas por el autor, se arriesga con otras y pone la propia vida como parte de la obra. Lamentablemente da por concluida la novela y también decide suicidarse.

Antes de definir un tema y construir una hipótesis de trabajo para elaborar esta tesis, fue necesario resolver cómo leer esta desconcertante obra. No quedaba claro cómo se relacionaban el par de zorros que, al mismo tiempo dan título a la obra, con el relato propiamente novelesco (entendido éste en un sentido tradicional); en algunas lecturas tampoco se habían tomado en cuenta los diarios que inician el relato, sino que se habían leído como parte del contexto de producción de la obra. En una segunda lectura me fue posible apreciar al “autor” de los diarios como un personaje más y la obra cobró la forma de una pieza compuesta por tres espacios: un relato novelesco, los diarios de un autor suicida y el diálogo de un par de zorros míticos. Al intentar comprender cómo interactúan las tres partes, se observó que los zorros míticos se disputaban la “autoría” de la obra con el “autor” de los diarios y, entonces, aquello cobraba la forma de un relato mítico que narra el cumplimiento

de un ciclo. Por otra parte, la obra, vista desde los diarios, es el testimonio de un “autor” que les dice a sus lectores: “esto es una novela que se está escribiendo en determinadas circunstancias y no sé si voy a poder concluirla”.

Para interpretar la atípica y desconcertante composición recurrimos al crítico ruso Mijaíl Bajtín. Asumimos, entonces, la última novela de Arguedas como una obra de géneros fronterizos y nos preguntamos por el sentido de esta estrategia narrativa, concretamente por el carácter literario de los diarios y la relativa autonomía de los zorros. Asimismo, se tomó como orientación de lectura una de las inquietudes del autor-narrador de los diarios: ¿es posible escribir cuando se atraviesa una crisis personal, artística e histórica? Arguedas se refiere a su padecimiento mental que lo orilla al suicidio, pero también a la vigencia del universo cultural quechua andino como referente y al impacto de la revolución cubana en el quehacer literario latinoamericano.

La última novela de Arguedas ha sido interpretada como un giro respecto del significado triunfal del universo cultural quechua andino que caracterizaba los cuentos, poemas y novelas anteriores. Para abordar este aspecto, recurrimos a tres de las más relevantes lecturas de su obra, las de Cornejo Polar, William Rowe y Martin Lienhard. Para Cornejo Polar,¹ si bien el par de zorros ejerce una función mítica comunicante y expresa la voluntad de un vínculo entre culturas históricamente encontradas, se contrapone con una ciudad en proceso de modernización, caótica y degradante, así como a la lucha inútil contra la muerte del autor-narrador. William Rowe señala en su obra *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* la vigencia de los elementos de la cultura quechua tradicional, cuya

¹ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas indígenas*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana, 2003 (*Obras completas* de Antonio Cornejo Polar, vol. 3), p. 266.

función, en obras anteriores, era la de fungir como principio de interpretación y síntesis, en el sentido de que el orden humano es visto como el orden de la naturaleza, pero en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, por el contrario, queda rota esta interacción y los elementos tradicionales no “ofrecen ninguna perspectiva nueva del mundo moderno”².

Por su parte, Martín Lienhard retoma en *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, la lectura de Cornejo Polar sobre el indigenismo y las literaturas heterogéneas y en su obra considera las tensiones y quiebres a las que se había referido Cornejo, aquellas que se generan cuando un sujeto productor (occidental, costeño, criollo) es ajeno al universo referido en su obra (el indio y su universo cultural quechua, serrano, andino). Para Lienhard ocurre algo similar en la última novela, pero en un sentido inverso, es decir, un referente costeño moderno, la ciudad de Chimbote, es presentado a través de los discursos de un par de zorros míticos, de indios, cholos y negros, en otras palabras, se andiniza la costa, y, por supuesto, los mecanismos simbólicos de la cultura quechua andina siguen presentes en toda su potencialidad.

Pensamos que, en las perspectivas de Rowe y Cornejo Polar, quienes ven la vigencia del universo cultural quechua andino frente a un proceso de modernización de tal envergadura, permanece el sesgo de aquella vieja exigencia a los escritores indigenistas de imaginar el triunfo del indio, o el tránsito hacia una modernidad de raigambre indígena, como bien lo señala el propio Cornejo Polar en su lectura del indigenismo. Lienhard rompe con esta exigencia y muestra que el cambio temático trae aparejado cambios en el tejido narrativo; en esta última etapa, Arguedas explora nuevas estrategias narrativas y nos presenta un “nuevo

² Rowe, William, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979, p. 193.

modo de concebir el quehacer novelístico”.³ Por otra parte, ubica la presencia de la cultura quechua andina en los quiebres que ocasiona dentro de un vehículo de la cultura occidental como lo es la novela; en ese sentido, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* queda lejos de cualquier transición o síntesis, antes bien, representa la acentuación de la alteridad de una cultura frente a otra.

Para Lienhard, una presencia simbólica y narrativa fundamental en la novela es la del danzante de tijeras, por ejemplo: el encuentro de don Diego (zorro antropomorfo), don Ángel Rincón (directivo de la fábrica de harina de pescado) y el bicho serrano que revolotea en la oficina nos remite a una danza no solo por el baile que, en efecto, realizan los tres personajes, así como por la vestimenta relampagueante de don Diego y el zumbido del bicho y su cuerpo también relampagueante, sino porque el encuentro es una danza-desafío vuelta estrategia narrativa.

En este trabajo partimos de la perspectiva de Lienhard, es decir, consideramos la presencia del universo cultural quechua andino en toda su potencialidad simbólica, pero también como vía para la exploración de nuevas estrategias narrativas. En ese sentido, el objetivo de la tesis es abordar la tensión entre la cultura quechua tradicional y la modernidad⁴

³ Lienhard, Martin, *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, México, Ediciones Taller Abierto, 1998, p. 112.

⁴La modernidad consiste en una serie de cambios profundos, surge en occidente y se impone como proyecto hacia el resto del mundo tras el desarrollo del capitalismo industrial. Este modo de producción tiene como principio la obtención de ganancias en el intercambio de mercancías, entre ellas el trabajo libre; el intercambio configura un tipo de relación, en este caso es una relación racionalizada, es decir, calculada, regulada, planificada, predecible e impersonal. Max Weber consideró que en otros lugares existió este tipo de relación mercantil, sin embargo, fue en occidente donde encontró su forma más acabada, justo a partir de este modo de racionalizar los intercambios, en los que la tecnología y la ciencia, particularmente las ciencias naturales y las matemáticas, desempeñaron un rol fundamental (Cf. Eleazar Ramos Lara Eleazar, *Racionalidad y desencantamiento del mundo en Max Weber*, México, Universidad Autónoma, Metropolitana, 2000 (Cuadernos Didácticos de Sociología, vol. I), pp. 5-6). Es importante señalar que se puede diferenciar, entre modernidad, modernización y modernismo; para Marshall Berman, por ejemplo, la modernidad es una experiencia de vida contradictoria o ambivalente de la gran mayoría de hombres y mujeres desde hace algunos

a partir de la experiencia de lo sagrado en medio del caos, la degradación y la perplejidad que ocasionan la industrialización y las ciudades, figurados en la novela en la ciudad de Chimbote. Comenzamos por plantearnos un problema básico en la obra, el de la lectura integral de sus partes: diálogo de zorros míticos, relato novelesco y diarios. Es frecuente que a los diarios se les considere como testimonios autónomos respecto del relato novelesco y del diálogo de los zorros míticos, sin embargo, a pesar de la posibilidad para constatar la veracidad de lo que ahí se refiere, son textos literarios porque el autor narrador elige determinados pasajes de su vida y los elabora como un discurso literario autobiográfico.

Al leer este discurso, nos percatamos de que no existen fronteras tajantes entre la vida, las circunstancias históricas y la escritura, es decir, el cisma de la vida por la crisis del suicidio es el cisma de Chimbote debido a su modernización, y las posibilidades de una vuelta al orden son las posibilidades de una escritura literaria que se vuelve acto para conferir orientación y orden, en otras palabras, por medio de la escritura es posible *cosmizar*⁵ Chimbote, y por medio de la escritura también es posible superar la muerte.

siglos; la modernización son aquellos cambios económicos, políticos, sociales y culturales que le dan origen; finalmente, el modernismo representa las ideas “que pretenden hacer de los hombres y mujeres los sujetos tanto como los objetos de modernización” (Cf. Marshall Berman Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI Editores, 2011, p. 2). Al hablar de modernidad en este trabajo, englobo estos tres aspectos; si bien, lo que me interesa resaltar es la experiencia de estos cambios, también abordo los procesos que la originan y, por supuesto, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una elaboración artística de los efectos de la modernidad en un país con culturas prehispánicas de fuerte arraigo y persistencia.

⁵ Mircea Eliade entiende por *cosmización* al acto de dar orden y sentido a un territorio para habitarlo, lo que conlleva una fragmentación del espacio, es decir, existe un espacio ordenado y habitable que reproduce al cosmos, en oposición a uno desconocido y caótico. Cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil Fernández, Ramón Alonso Díez Aragón, Barcelona, Paidós, 2014. La *cosmización* de un espacio es también su consagración; mediante un ritual para consagrar un espacio, se reproduce la fundación del mundo por los dioses. Empleamos el término de Eliade porque consideramos que un aspecto tratado en la obra es justamente hacer de Chimbote y de la ciudad un lugar habitable mediante la evocación o manifestación del mundo sagrado andino.

En el relato novelesco hallamos esta equiparación cósmica para simbolizar Chimbote como un aquí y ahora, sin embargo no solo se entretreje una dimensión espacial y temporal, tenemos funciones corporales que nos remiten tanto al cosmos como al caos, por ejemplo, la cosmización de Chimbote, en tanto vuelta al orden, ocurre por la boca y la saliva; la imagen del cerdo comiendo, degustando y gruñendo nos remite a espacios armoniosos como la casa-corral del chanchero Bazalar, o el momento en el que Arguedas autor-narrador evoca el gruñido placentero del cerdo, gruñido que armoniza todos los componentes del paisaje andino. Por otra parte, Chimbote también es el escenario de los burdeles y la explotación de las prostitutas, pero el puerto en cuanto tal se feminiza, genitaliza⁶ y se consume como “la puta más generosa zorra que huele a podrido. Antes espejo, ahora sexo millonario de la gran puta cabroneada por cabrones extranjereados”.⁷

A partir de esta equiparación cósmica entre el universo y la humanidad nos interesa explorar, en el relato novelesco, el puerto de Chimbote como espacio caótico debido a la modernidad, pero también como un espacio cósmico significativo. La última novela de Arguedas no solo es una pieza compuesta de tres espacios literarios, sino que en su totalidad representa un cisma ocasionado por dos modos de focalizar la modernidad: el proceso modernizador que atraviesa Perú debido a la industrialización de la costa, y la celebración de una modernidad literaria latinoamericana. Es así que el presente trabajo tiene por objetivo abordar las diferentes caras de la presencia y elaboración de la modernidad en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* del escritor peruano José María Arguedas. Pensamos que la

⁶ Ricardo Melgar Bao aborda la feminización y generalización del mar y sus encadenamientos simbólicos con la fauna sagrada de Huarochirí (Cfr. Ricardo Melgar Bao, “Dos bestiarios del Mar del Sur: el prisma andino de José María Arguedas”, en *Pacarina del Sur*, número 27, abril-junio 2016,- <http://pacarinadelsur.com/nuestra-america/mar-del-sur/1287-dos-bestiarios-del-mar-del-sur-el-prisma-andino-de-jose-maria-arguedas>

⁷ José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ed. crítica Eve-Marie Fell, México, Conaculta, Archivos, 1992, p. 49. De ahora en adelante, las referencias de la novela irán en el cuerpo del texto.

modernidad no solo es contexto, es estrategia narrativa y constituye la propia propuesta de modernidad literaria latinoamericana del escritor andino, en la que plasma su postura ética y política.

Para ello, en el capítulo 1, *¿Cómo narrar una historia?, ¿cómo narrar Chimbote?*, se presenta una síntesis de la obra, una descripción de su estructura narrativa y se propone como clave de lectura la inquietud del narrador de los diarios por la posibilidad (o imposibilidad) para escribir en el marco de un proceso modernizador. Asimismo, se consideran las interpretaciones de tres críticos fundamentales para abordar el tema de la vigencia del universo cultural quechua andino como referente en la producción literaria de Arguedas: William Rowe, Antonio Cornejo Polar y Martín Lienhard, y asimismo se plantea el ambiente celebratorio por el arribo a la modernidad como un momento de discusiones y polémicas sobre el quehacer literario latinoamericano de la época.

El capítulo 2, *¿Cómo leer El zorro de arriba y el zorro de abajo? El problema de la naturaleza genérica de los diarios*, aborda la naturaleza literaria de los diarios y dos problemas que derivan de este cuestionamiento: la disputa entre el par de zorros y el “autor” de los diarios por figurar y figurarse como la instancia privilegiada de enunciación, y la propuesta de una lectura integral de la obra.

En el capítulo 3, *Aproximaciones al pensamiento y creación artística de José María Arguedas en el marco de la modernidad literaria latinoamericana*, se propone que Arguedas tenía una concepción propia de modernidad literaria latinoamericana. Para ello, se explora su compromiso con el pueblo quechua andino y su posicionamiento en las discusiones de la época sobre el autor comprometido y la obra comprometida, la renovación y universalidad

de la literatura latinoamericana y el papel de los universos culturales originarios en la producción literaria.

Finalmente, en el capítulo 4, *El zorro de arriba y el zorro de abajo: una novela moderna latinoamericana*, se propone la última novela de Arguedas como una novela moderna latinoamericana, comenzando por el hecho de que recrea el proceso de modernización del puerto de Chimbote y cómo este proceso implica una confrontación en la que, a pesar de todo, coexiste una concepción del espacio y el tiempo andinos con el espacio y tiempo progresivo y lineal, al tiempo que se da una ruptura e intento de restituir los vínculos con un universo sagrado, tanto del “autor” de los diarios como de dos personajes más: el chanchero Bazalar y Esteban de la Cruz.

Capítulo I

¿Cómo narrar una historia, cómo narrar Chimbote?

Cuenta Luis Millones que la primera vez que vio el manuscrito de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* fue en una visita al hospital; en ese momento Arguedas corría y le gritaba por su nombre, estaba muy delgado y encogido, le dijo que, por indicación del psiquiatra, debía escribir tres páginas diarias. En uno de los *diarios* que componen la obra, Arguedas habla de la necesidad de escribir para mantenerse con vida: “[e]scribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad” (p. 8). En noviembre de 1969, después de dar por concluida su última novela al sugerir posibles finales para las historias y redactar algunos documentos a manera de testamento y peticiones para su funeral, se pega un tiro y muere.

El zorro de arriba y el zorro de abajo es la última novela del escritor peruano José María Arguedas. Su trayectoria literaria se caracterizaba por una búsqueda de caminos diversos para elaborar artísticamente los materiales del universo cultural quechua andino. De acuerdo con Antonio Cornejo Polar, el proceso de la narrativa de Arguedas demuestra la presencia de una estrategia de paulatina intensificación y crecimiento.⁸ Este proceso se refiere

⁸ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 15.

a la magnitud del mundo representado en una serie de ampliaciones sucesivas, en ese sentido, se pueden observar estas instancias procesuales desde sus primeros cuentos, como *Agua*, delimitados a la realidad andina de la sierra y al conflicto entre hombres blancos e indios u opresores y oprimidos. Posteriormente, sus novelas *Yawar Fiesta* y *Los ríos profundos* se desarrollan en territorios urbanos y geográficos más vastos donde se plantea la oposición entre el mundo andino y el mundo costeño. Finalmente, en *Todas las Sangres* rebasa esta dicotomía y logra representar una composición social y cultural de Perú con sus matices, lo cual tiene su punto más acabado en la diversidad conflictiva de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Un aspecto importante de este proceso que señala Cornejo Polar es que hay una doble dinámica, “por una parte, un movimiento expansivo, globalizante; por otra, un movimiento hacia adentro, intensamente analítico que permite encontrar resquicios, desfases y gamas hasta en el interior de las unidades más pequeñas”.⁹ De esta manera la serie de ampliaciones sucesivas que se inauguran con el tratamiento de los sectores más pequeños de la vida andina terminan con la aprehensión de todo Perú.¹⁰

El zorro... representa un nuevo y último camino de exploración artística que se nutre, además, de circunstancias históricas determinantes como lo son la Revolución cubana y la industrialización de Perú, así como de la propia vida y muerte de Arguedas. Es importante destacar que una característica de la obra, y que representa un desafío para su lectura, es la ausencia de una trama narrativa lineal, no hay un conflicto central que deba resolverse, antes bien, es un entramado de historias que, en ocasiones, pareciera como si miráramos un paisaje o una estampa de los personajes, no hay giros ni desenlaces inesperados, es más, no hay

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

desenlaces, solo “posibles desenlaces”. En su última obra Arguedas nos impone otro modo del acontecer, distinto al de una trama progresiva. La obra se compone de tres partes: los diarios del escritor narrador José María Arguedas, el relato novelesco que habla del puerto de Chimbote y el diálogo de un par de zorros míticos de Perú, uno de la parte alta (la sierra andina) y otro de la parte baja (la costa *yunga*).

En los *diarios* hallamos la preocupación del autor narrador por la imposibilidad pasajera para emprender la escritura de la obra, debido a las crisis ocasionadas por su neurosis y a la recurrente tentación del suicidio. La preocupación, a causa del padecimiento psíquico, deriva en un cuestionamiento angustiante de la propia trayectoria artística, porque las transformaciones históricas de Perú marcan la imposibilidad de la escritura como hasta entonces había sido practicada. Este cuestionamiento angustiante rebasa la región andina, que era el objeto principal de su obra hasta ese momento, así como la tradición literaria indigenista en la que se le había inscrito; Arguedas valora y proyecta su ejercicio literario en el marco de la producción literaria latinoamericana contemporánea; para él existen dos campos de escritores, los *cortázares*, vanidosos, cosmopolitas, profesionales que practican escrituras artificiosas debido a la excesiva preocupación por las técnicas narrativas; y los escritores de “provincia” con proyectos afines al suyo, como Rulfo, aquellos “que de haber sido comido por los piojos llegamos a entender a Shakespeare, a Rimbaud, a Poe, a Quevedo, pero no el *Ulises*” (p. 21), nos confiesa en el primer diario.

El relato novelesco tiene como escenario el puerto peruano de Chimbote, que reproduce la transición de todo el Perú de la primera mitad del siglo XX, es decir, el decaimiento del régimen oligárquico, la modernización debido a un proceso de industrialización que se caracteriza por la presencia del capital trasnacional y la

transformación en la composición demográfica del país, propiciada por la migración masiva de indios de la sierra rural a la costa industrial. En Chimbote, la industria de la harina de pescado promete a los serranos mejores oportunidades, sin embargo, al llegar se enfrentan a un ambiente adverso y a la conflictiva diversidad cultural y lingüística. Si es posible hablar de una trama progresiva en el relato novelesco, uno de los motores sería la lucha por la supervivencia en el puerto.

El diálogo de los zorros míticos es la recreación de un primer encuentro registrado en el manuscrito que Arguedas llamó –tras realizar su traducción– *Dioses y hombres de Huarochirí*.¹¹ En el episodio 8, el héroe Huatyacuri finge estar dormido y escucha el diálogo de los dos zorros, uno de la parte alta, la sierra andina, y otro de la parte baja, la costa *yunga*, quienes intercambian información de sus respectivas regiones. Gracias a lo que escucha logra aliviar a un supuesto gran jefe y contrae matrimonio con una de las hijas. En este primer encuentro quien tiene la palabra es el zorro de arriba, el turno del zorro de abajo queda pendiente:

Así dijo el zorro de arriba, y en seguida preguntó al otro: “¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?” Él contó otra historia: “Una mujer, hija de un poderoso y sacro jefe, está que muere [tener contacto] con un sexo viril”. (Pero este relato de cómo esa

¹¹ Con el objetivo de extirpar las idolatrías, el sacerdote Francisco de Ávila, auxiliado de informantes que recorrieron la provincia de Huarochirí, perteneciente a la arquidiócesis de Lima, recogió en un texto todo testimonio que diera cuenta de los mitos, ritos y festividades de las comunidades originarias. El manuscrito fue encontrado en la Biblioteca Nacional de Madrid, y en 1966 José María Arguedas realiza la primera traducción directa del quechua al castellano. Su traducción es particularmente significativa por la influencia de su vocación literaria y por la valoración del texto equiparándolo con el *Popol Vuh*, debido a su importancia para el conocimiento del pensamiento mítico andino. Después de la traducción de Arguedas se han realizado dos más: en 1983 el lingüista boliviano Jorge Urioste le dio el título *Hijos de Pariya Qaqa*, y en 1987, el también lingüista Gerald Taylor, realizó la tercera traducción bajo el título *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del s. XVII* (Cfr. Jorge Lagos y Luis Galdames, “Entinemas y principios andinos en los mitos de Huarichirí”, en *Estudios filológicos*, núm. 42, pp. 95-107. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132007000100006>).

mujer pudo salvarse es largo y lo escribiremos después; ahora volvamos a continuar con lo que íbamos contando).¹² [Las cursivas son mías].

Después de la historia de Huatyacuri, estos zorros no vuelven a aparecer en ningún otro capítulo de *Dioses y hombres*. Es en la novela de *El zorro...* que Arguedas elabora la continuación del encuentro mítico y le corresponde el turno al zorro de abajo, quien debe comunicar a su compañero de arriba lo ocurrido en el moderno puerto de Chimbote:

ZORRO DE ARRIBA: [...] *Yanawiku hina takiykamuwuay atispaqa, asllatapas, Chimbotemanta. Chaymantaqa, imaymanata, imaynapas, munasqakita willanakusun ¡Yaw! Yunga atoq.* [Como un pato cuéntame de Chimbote, oye, zorro yunga. Canta si puedes un instante. Después hablemos y digamos como sea preciso y cuanto sea preciso] (p. 50).

Las tres partes de la novela, diarios, diálogo de los zorros y relato de Chimbote, se suceden de manera alternada pero con cruces dialogísticos entre ellos, por ejemplo, los diarios son interrumpidos por los zorros, quienes no sólo hablan de Chimbote sino del Arguedas narrador suicida; después, los zorros guardan silencio y comienza el relato novelesco. Hay otros momentos en los que se interrumpe el relato y comienza un diario donde Arguedas confiesa (¡a veces parece amenaza!) que hasta ahí llegó, que ya no puede más ni con la escritura, ni con el par de zorros, ni con la propia vida. Y, por supuesto, el narrador de los diarios se adjudica la autoría de la obra, sin embargo, al escuchar a los zorros pareciera que son ellos los que dan cuenta de Chimbote y del Arguedas suicida, y más aún, son a quienes les es

¹² Francisco de Ávila, *Dioses y hombres de Huarochirí: narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?)*, Edición bilingüe, traducción castellana de José María Arguedas, estudio bibliográfico de Pierre Duviols, Lima, Perú, 2013, p. 37.

posible entrar a su antojo en el relato como personajes y como narradores. La extraordinaria composición de la obra: diarios, relato novelesco y el diálogo de un par de zorros míticos nos obliga a preguntarnos: ¿cómo leerla?

Empezamos por el propio cuestionamiento de Arguedas, es decir, cómo escribir la novela, cómo narrar Chimbote en medio de una crisis mental, cuando Perú, América Latina y el mundo cambian radicalmente. La pregunta se traduce en una serie de exploraciones y nuevos recursos artísticos de la trayectoria de Arguedas que han sido estudiados por la crítica literaria. En ese sentido, consideramos, a partir de las lecturas fundamentales de William Rowe, Antonio Cornejo Polar y Martin Lienhard, que uno de los ejes fundamentales de su escritura y del análisis es la vigencia del universo cultural quechua andino como sustancia para la creación literaria. De los tres, William Rowe considera que en *El zorro...* este universo ya no funge como principio de síntesis y coherencia, el mito y la dimensión mágica-religiosa se pierden como aquello que da sentido a la existencia y proporciona una interpretación del mundo, un sentido de la existencia. Rowe atribuye, asimismo, la fragmentación del relato a la ruptura de esta unidad: el diálogo de los zorros –que representa la dimensión mítica y mágica– se convierte en un factor externo. Cornejo Polar, por su parte, asume la novela como inacabada debido a los episodios truncos y la muerte del autor; el silencio está presente en la obra como lo que no se puede escribir o no se sabe cómo escribirlo, una realidad que se rehúsa a ser verbalizada; por otra parte, la fragmentación del relato representa la única posibilidad para dar cuenta de un universo caótico y fracturado. Sin embargo, los niveles mágico y mítico cobran fuerza con el personaje Asto, que marca una correlación con el héroe mítico Huatyacuri, y el símbolo mágico andino de la costa se reelabora y actualiza con el puerto de Chimbote como la gran madre que provee alimento o la mujer peligrosa y

seductora, pero también transgredida y explotada; las dualidades andinas hombre-mujer, arriba-abajo, sierra-costa reviven a través de su equiparación con los pescadores y las prostitutas.

La última novela resulta complicada por la recreación de los diversos lenguajes, y es que la guerra con el lenguaje no sólo se manifiesta en la representación de la incomunicación entre personajes, sino que para los lectores que hablamos español también resulta complicado entender, por ejemplo, el habla de Esteban de la Cruz; tampoco hay una trama lineal o claramente definida que articule los relatos. En la novela de Arguedas el caos es lenguaje, imposibilidad de emprender la escritura y la agonía individual aparejada con la de una cultura. Pese a todo, Martín Lienhard ve en esta obra una cultura quechua andina tan potente como la destrucción y muerte que recrea. Lienhard desmenuza los símbolos mágico poéticos elaborados desde obras anteriores y nos muestra su función en el nuevo contexto, además, una de sus principales aportaciones es su interpretación del diálogo de don Diego y don Ángel. Lienhard nos muestra cómo en una narración literaria permea la estructura y el sentido paródico de la danza de tijeras andina, como si la música y el duelo del baile sirvieran para darle forma a una historia que quiere contarse.

Tomamos como orientación las tres perspectivas anteriores, pero también consideramos que la pregunta sobre cómo escribir cuando todo se transforma, abre diálogo con las discusiones de la época alrededor de la modernidad literaria latinoamericana, que derivaron en polémicas sobre la renovación de la literatura, el papel de la cultura latinoamericana y el de sus escritores intelectuales en el contexto de una Revolución cubana que demandaba un compromiso cultural, social y político. Como bien señala Claudia

Gilman,¹³ quedaba claro qué era un escritor comprometido, pero no una obra comprometida, que a veces era asumida a partir de los códigos del realismo social y otras en los vanguardistas. La pregunta acerca de cómo escribir que plantea *El zorro de arriba y el zorro de abajo* marca los límites de un referente cultural para la escritura literaria pero también representa la mejor respuesta de Arguedas al ambiente cultural y político latinoamericano de la época.

¹³ Cfr. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, 403 pp.

Capítulo 2

¿Cómo leer *El zorro de arriba y el zorro de abajo*?

2.1 El problema de la naturaleza genérica de los diarios

Es frecuente en la crítica sobre esta obra, que a los diarios se les asuma como textos autónomos respecto del relato novelesco y del diálogo de los zorros míticos, debido a su carácter autobiográfico y a la posibilidad para constatar la veracidad de lo referido, como ocurre con el suicidio. Arguedas lamentablemente se pega un tiro en 1969, meses después de dejar la obra aparentemente inconclusa. También sus amigos cercanos cuentan que emprende la escritura de la novela por recomendación del psiquiatra. Y cuando lanza su crítica al posicionamiento de Cortázar frente a la situación del intelectual en América Latina, se desencadena una de las polémicas más significativas de la época; Cortázar se entera por la publicación de una primera entrega¹⁴ de la novela, por supuesto, no iba a permanecer callado ni Arguedas se reservaría sus respuestas; la polémica cobra cauce sobre la marcha de la escritura de la obra y compone los subsecuentes diarios.

Esta posible lectura resulta ilustrativa porque pone en evidencia el problema de la naturaleza genérica de los diarios. De acuerdo con Bajtín, cada esfera de la actividad humana

¹⁴ Roberto Fernández Retamar le solicita a Cortázar una reflexión sobre la situación del intelectual en América Latina, la cual se publica en el número 45 de *Casa de las Américas*. Arguedas lee la respuesta y responde en su *Primer diario*, que se publica en la revista *Amaru* núm. 6, en abril-junio de 1968; por su parte, Cortázar alude a los temas de la polémica en una entrevista que aparece en la revista *Life* en español, el 7 de abril de 1969. Finalmente, Arguedas liquida la polémica en un artículo publicado en *El Comercio* de Lima, el 1 de junio de 1969.

requiere de determinados tipos de enunciados con base en su función, la situación discursiva, así como la relación de los participantes en la comunicación; estos enunciados son los géneros discursivos, los cuales pueden ser primarios o secundarios. Los géneros discursivos primarios son aquellos que tienen una relación inmediata con la vida, en ese sentido, cumplen funciones que atienden necesidades cotidianas. Por otra parte, los géneros discursivos secundarios surgen en condiciones más complejas de la comunicación como lo es una obra literaria; en la novela, por ejemplo, los géneros discursivos primarios se absorben, transforman y “adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros, por ejemplo las réplicas de un diálogo cotidiano o las cartas dentro de una novela, conservando su forma y su importancia cotidiana tan solo como partes del contenido de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana.”¹⁵

En ese sentido, cabe preguntarse a cuál de estos géneros corresponden los diarios, dado su contenido autobiográfico y la posibilidad de constatar su veracidad y las circunstancias que condicionaron su elaboración. Supongamos que al constatar la veracidad del suicidio, la polémica y el carácter terapéutico de la escritura, se les asume como sucesos de la vida cotidiana y profesional de Arguedas, lo cual haría de los diarios discursos extraliterarios, explicativos y autónomos respecto del relato novelesco y del diálogo de los zorros míticos; y más aún, se asumiría a su “autor” como el autor-creador, es decir, como aquella energía formativa que convierte al personaje en un portador de ideas, gracias al excedente de visión que justamente le permite dar forma;¹⁶ como quien efectivamente

¹⁵ Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 2012, p. 247

¹⁶ Para Bajtín, el autor es una instancia que no tienen una presencia visible, se percibe cuando apreciamos el tratamiento formal del mudo representado, su valoración y sentido ideológico, así como determinada actitud

controla a los zorros y al relato, una instancia privilegiada para dar cuenta de aquellos otros dos. Sin embargo, vemos que los zorros hablan de Arguedas, lo hacen partícipe de su narración, dan su propia versión de lo que cuenta, en otras palabras, relativizan su condición de sujeto privilegiado de la enunciación.¹⁷

ZORRO DE ARRIBA: [...] Oye: yo he bajado siempre y tú has subido. Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún *ima sapra* sacudiéndose bajo su pecho. (p. 50)

El “autor de los diarios” pasa a ser un personaje más. Por tanto, los *diarios* son textos literarios, están elaborados artísticamente, el Arguedas autor-creador seleccionó aquello que le pareció adecuado a su proyecto y le confirió sentido como parte de la obra, como acontecimiento artístico. En ese sentido, configuran espacios de impulso para continuar con la vida y la escritura, pero también representan una interrupción, que Cornejo Polar interpreta como silencios porque se agotaron las posibilidades de una escritura frente a una realidad que se rehúsa a ser verbalizada; como bien señala, el silencio es una dimensión fundamental del sentido de la obra, que alcanza su mayor radicalidad con la interrupción definitiva de la escritura y el suicidio, lo que convierte a la obra en una novela inacabada.¹⁸

Ahora bien, asumiendo que los diarios son textos literarios, componentes artísticos de la obra, nos encontramos ante otro problema que atañe a su lectura, que es el de la

ante el lenguaje (Cfr. Mijaíl Bajtín, “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 2012, p. 22).

¹⁷ El narrador, como sujeto de la enunciación, representa una instancia cognitiva y valorativa desde la cual se entabla una relación con “los lenguajes y mundos”. En este caso es privilegiado porque se autoproclama no sólo como el narrador de los diarios sino como el autor de la obra en cuanto tal, es decir, como aquella instancia que está elaborando y valorando aquellos contenidos.

¹⁸ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos...*, op. cit., p. 261.

composición fragmentada de la obra. Al no existir una instancia narrativa que nos indique a los lectores un sentido determinado de unidad, se nos delega la tarea de armar el rompecabezas. Asimismo, cada una de las partes: diarios, relato novelesco y diálogo de los zorros míticos, conforman un género discursivo y establecen un pacto con los lectores, como si nos dijeran “esto que usted lee es un mito/una novela/los diarios del autor”, y más aún, cada una de ellas supone un sentido de totalidad.

La obra puede leerse, entonces, como un juego de perspectivas, a partir de las cuales es posible apreciar desde tres miradores distintos el mundo que pretende narrarse: Chimbote. Si nos ubicamos en los diarios, nos encontramos ante la confesión de un supuesto “autor” que afirma que aquello que leemos es una obra literaria; pero si nos desplazamos hacia el diálogo de los zorros, toma el sentido del cumplimiento de un ciclo mítico en el que no solo hace cisma un mundo, sino la vida misma del “autor”; finalmente, al situarnos en el relato novelesco, la obra es una novela que narra la lucha por la supervivencia de los habitantes de un puerto.

Consideramos que el juego de perspectivas representa una última estrategia narrativa para elaborar la tensión entre la modernidad y el mundo andino. En la producción literaria de Arguedas, es posible percibir su preocupación sobre cómo narrar el universo quechua andino; la crítica da cuenta de esta preocupación y del impacto de sus soluciones artísticas en la narrativa latinoamericana, tal como lo hemos referido anteriormente. Sin embargo, para interpretar la composición de la última novela, Ángel Rama nos permite ir más allá de la identificación de estructuras narrativas novedosas. Para el crítico uruguayo, los relatos de Arguedas rompen la hilación lógico-racional de la novela moderna occidental, es decir, no obedecen “al decurso vital orgánico de un personaje al cual se supeditan medio, acción,

restantes figuras, etc.”¹⁹ , sino a un sistema acumulativo “donde se suceden diversos fragmentos que se anudan ocasionalmente por un personaje que los vive, que otras veces no cuentan con tal apoyatura, y son vinculados por el ambiente o por los imprevistos de una acción que se desperdiga dentro del relato”.²⁰

En esta solución sobre cómo narrar el universo cultural quechua andino, de acuerdo con Ángel Rama, subyacen otros mecanismos para aprehender la “realidad” (incluso, añadiríamos, otra concepción de la “realidad”) propios de una “mentalidad mítica”, en la que se construyen explicaciones del mundo “a partir de núcleos de significación que se van repitiendo, ampliando y modificando en diversas instancias de aplicación práctica a otros campos o asuntos”.²¹ Para Ángel Rama, esta operación es el mayor aporte transculturador²² de Arguedas, porque logra *amasar* el género novela, de tal modo que pueden fluir de manera paralela estos núcleos que dan cuenta del mundo narrado, y del desenvolvimiento progresivo de la historia que se pretende contar.

No obstante, ve en *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* un intento que pone en evidencia “la invencible dificultad” para incorporar en la novela los recursos estilísticos y las

¹⁹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Editorial Nómada, 2019, p. 222.

²⁰ Por ejemplo, en la novela *Los ríos profundos*, uno de estos fragmentos o nudos se presenta cuando toda la situación del relato se concentra en el zumbayllu, un trompo que, por ese instante, jala todo el relato y lo hace girar a su alrededor; además, suscita una atmósfera de armonía que le permite a los personajes restituir sus vínculos con el universo quechua andino.

²¹ Ángel Rama, *op. cit.*, p. 223.

²² El concepto de transculturación fue tomado por Ángel Rama del antropólogo cubano Fernando Ortiz, quien mostró la fuerza creativa y transformadora de los distintos grupos latinoamericanos para adaptar la cultura moderna occidental a las propias circunstancias y necesidades, lo cual cuestiona el concepto de aculturación, en el que la cultura receptora y subordinada, de manera pasiva y directa, adopta la cultura dominante. En el caso de la transculturación narrativa, Rama interpreta la literatura latinoamericana desde la transculturación, como elementos tradicionales que coexisten, aunque conflictivamente, con la literatura moderna occidental universalizante; en ese sentido, por ejemplo, los mitos y las lenguas de las culturas originarias trastocan las estructuras de la narrativa occidental, dando como resultado propuestas radicalmente novedosas como lo es la obra de Arguedas.

estructuras narrativas de los cuentos folclóricos y los mitos, a diferencia de *Los ríos profundos*, donde se alcanza un equilibrio con los elementos y recursos de la poesía y las canciones quechuas. Más allá de determinar si la última novela de Arguedas logró alguna técnica narrativa para incorporar los materiales del correlato *Dioses y hombres de Huarochirí*, o imponer una visión mítica para dar cuenta de una ciudad pesquera que comenzaba a industrializarse, lo que nos interesa es que la composición fragmentada de la obra nos permite apreciar justamente los límites de la novela como género, tal como lo plantea Rama, que, para nosotros, también supone el cuestionamiento de los límites entre la literatura (como producto cultural occidental) y los mitos, que tienen una función directa en la vida de las comunidades, como lo es dar cuenta del cumplimiento de ciclos o explicar el origen (o el final) de algo. En ese sentido, interpretamos la composición de la obra como una disputa entre el supuesto autor del relato con el par de zorros míticos por la autoría de la obra, que, en otros términos, también es la disputa por determinar el género discursivo del relato novelesco, es decir, si es literatura o mito, y de la obra en su totalidad; este es uno de los aspectos que abordaremos más adelante.

Los diarios juegan también el rol de tribuna desde la cual Arguedas participa en las polémicas de la época sobre la “nueva narrativa latinoamericana”.²³ Es posible extraer esta información y trabajarla como parte del contexto de la obra, que desde luego lo es, sin embargo, Arguedas bien pudo utilizar otros espacios (cartas, manifiestos, participación en debates, etc.) para expresar su posicionamiento, como otros tantos escritores, pero incluyó la

²³ En ese momento, como parte de las polémicas, es cuestionado el compromiso de ciertos escritores intelectuales, y también el de su obra, que residen en ciudades como París; entre ellos estaban Vargas Llosa, Carlos Fuentes, García Márquez y por supuesto Cortázar. Por otra parte, había escritores que militaban, como José Revueltas, otros que estaban exiliados como Benedetti, o aquellos que, incluso, se volvieron guerrilleros, como Roque Dalton; por supuesto, también hubo quienes rompieron relaciones con el estado cubano y la revolución como Heberto Padilla y Cabrera Infante. *Cfr.* Gilman, Claudia, *op. cit.*, p. 265.

polémica y su valoración como parte de la trama de su última novela, entonces, cabe preguntarse ¿cuál es el sentido artístico de estos elementos?

El ansia de muerte, la crisis de la modernidad y de la propia trayectoria literaria, así como el intenso ambiente literario de la época en el que se discute el lugar de los universos culturales originarios en la literatura latinoamericana, la renovación y originalidad, la tipificación del escritor revolucionario y la obra revolucionaria, conforman un contexto verídico que se materializa en el texto como una dimensión temporal y espacial, lo cual sitúa al autor narrador de los diarios y a la escritura de la obra en un *aquí y ahora*, incluso el desenvolvimiento de la polémica con Cortázar marca un ritmo y un progreso de la trama narrativa de los diarios. El contexto también se materializa artísticamente en el texto a través de la estrategia de ficcionalizar la última etapa de la vida, que nos da la impresión de una escritura que se arriesga en lo absoluto, como si fuese un vórtice que jala lo que encuentra a su paso: la vida y la muerte, la trayectoria literaria, la situación histórica y cultural de Perú y América Latina, el universo cultural quechua andino y el ejercicio mismo de la escritura. Una escritura como un involucramiento total y de todo.

Pensamos que sea cual sea el interés sobre la obra, la pregunta sobre la naturaleza genérica de los diarios es obligada porque las tres partes conforman una totalidad e interactúan entre sí, abordarlas por separado o despojar de su carácter literario a los diarios limita hasta una lectura por fragmentos. Ninguna de las tres partes podría leerse de manera independiente; si acaso, del diálogo podemos extraer ciertos fragmentos poéticos que nos remiten al universo cultural quechua andino, pero los zorros están insertos en una historia que justo le dan su sentido pleno a estas referencias poéticas; por otra parte, si solo apreciamos el relato novelesco, es como brincar entre pedazos de historias, haciendo caso

omiso del “autor” personaje que interrumpe el relato porque tiene razones para hacerlo, estas razones forman parte de otra dimensión del relato: la de la escritura como una lucha contra la muerte.

2.2 Una novela de fronteras

La composición fragmentada de la obra y el problema de la naturaleza genérica de los diarios nos remiten a otro aspecto importante para su interpretación. Si bien nos queda claro que los diarios son textos de naturaleza literaria, el hecho de plantearse en ellos la vida personal y las circunstancias históricas como condicionantes para emprender la escritura literaria, da cuenta de una obra que también está problematizando el vínculo de la literatura con la “realidad”.

Hemos visto que los diarios se ven interrumpidos cuando le resulta imposible a su “autor” continuar con la escritura de la obra por los padecimientos psíquicos, en ese sentido, la escritura cobra un supuesto sentido terapéutico porque le permite mitigar sus ansias del suicidio; la escritura se vuelve, entonces, una lucha contra la muerte, lo que supone un replanteamiento de las fronteras entre la vida personal y la literatura.

Siguiendo la elaboración literaria de la propia vida en los diarios, nos encontramos con otra frontera difusa, aquella entre la escritura literaria y las transformaciones históricas de Perú y América Latina. La preocupación por la posibilidad o imposibilidad para emprender la escritura no sólo se debe a la recurrente tentación del suicidio. Al capítulo III lo precede el *Segundo diario*, y justo allí el Arguedas narrador confiesa que se lanza a divagar porque no puede comenzar con el capítulo:

Como el aire de los abismos andinos en cuyo fondo corre agua cargada de sangre, así está, cierto, en esa novela [*Todas las sangres*], el constreñido mundo indohispánico. Está el hombre, libre de amargura y escepticismo, que fue engendrado por la antigüedad peruana y también el que apareció, creció y encontró al demonio en las llanuras de España. Parte de estos diablos se mezclaron en los montes y abismos del Perú, permaneciendo, sin embargo, separados sus gérmenes y naturalezas, dentro de la misma entraña, pretendiendo seguir sus destinos, arrancándose las tripas el uno al otro, en la misma corriente de Dios, excremento y luz. Y esa pelea aparece en la novela como ganada por el yawar mayu, el río sangriento, que así llamamos en quechua, al primer repunte de los ríos que cargan los jugos formados en las cumbres y abismos, por los insectos y el sol, la luna y la música. Allí, en esa novela, vence el yawar mayu andino, y vence bien. Es mi propia victoria. Pero ahora no puedo empalmar el capítulo III de la nueva novela, porque me enardece, pero no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo (p. 79).

No entender a fondo lo que ocurre en Chimbote, más que una incompreensión real, denota perplejidad e incertidumbre frente a una modernidad que, al mismo tiempo, marca la vigencia de una escritura hasta entonces practicada. La oleada de transformaciones rebasa la región andina. Arguedas cuestiona la posibilidad de su propio ejercicio literario, lo valora en el marco de la América Latina de la Revolución cubana. En aquel momento se pensó que la nueva narrativa latinoamericana por fin estaba a la altura de las grandes literaturas del mundo, gracias a la superación de los códigos del realismo social de tradiciones como la indigenista, por ejemplo, y por el dominio alcanzado de las técnicas narrativas. Es decir, América Latina aparentemente vivía su modernidad literaria.

La elaboración de una frontera difusa entre la literatura y la realidad histórica supone un cuestionamiento de la escritura literaria frente a dos modos de focalizar la modernidad: el impulso modernizador del puerto de Chimbote, de todo Perú, y la modernidad literaria latinoamericana como parte de las transformaciones de la región en el marco de la Revolución cubana. Con una escritura capaz de conferir sentido en medio de la incertidumbre y la perplejidad que conllevan tales transformaciones.

En nuestra lectura de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* interpretamos estas fronteras como un aspecto que permite apreciar las propias fronteras de la novela como género, cuando se ve permeada por relatos míticos y otros materiales del universo cultural quechua andino, por una polémica que remite a los vínculos entre el arte y el compromiso político y social, y por unos diarios que cuestionan los límites entre la vida, las circunstancias históricas y la escritura literaria. Intencionada o no su estrategia para narrar Chimbote, justo en un ambiente de renovación en el que se experimentan y discuten nuevas técnicas narrativas –sean vanguardistas o realistas–, la construcción de su relato queda profundamente enraizada con la vida misma, en ese sentido, también consideramos que el hecho de involucrar la vida –y la muerte– en la obra apunta también hacia una nueva modalidad de su compromiso como escritor no solo peruano sino latinoamericano.

Capítulo 3

Aproximaciones al pensamiento y creación artística de José María Arguedas en el marco de la modernidad literaria latinoamericana

3.1 Un mal escritor indigenista

Se reconoce la obra de Arguedas como un paradigma de la literatura no solo andina sino latinoamericana por su peculiar representación y expresión de un universo cultural originario, lo que conlleva una serie de particularidades como es el conflicto entre la oralidad y la escritura.²⁴ Su creación excepcional suele atribuirse a una característica que figura ya como un lugar común en las diversas lecturas de su obra: Arguedas conoce la realidad del mundo indígena desde adentro.

El niño Arguedas aprende a hablar quechua, trabaja con los comuneros de las haciendas, padece los mismos maltratos y se desenvuelve en la cotidianidad indígena debido a una serie de circunstancias complicadas como la muerte de su madre y la ausencia ocasional, y a veces prolongada, del padre, un abogado que debe viajar para hacerse de

²⁴ A partir de una serie de fenómenos rastreables asociados con la presencia de materiales orales en la literatura escrita o el bilingüismo del español y las lenguas indígenas, se ha identificado una producción literaria alternativa latinoamericana. Esta literatura reproduce el conflicto de dominación y resistencia de las sociedades indígenas marginadas y se ha catalogado como “la visión de los vencidos” (Miguel León Portilla), “literatura heterogénea” (Cornejo Polar), “narrativa de la transculturación” (Ángel Rama) y “literatura escrita alternativa” (Martin Lienhard), por mencionar algunos de los estudios. En los casos de Cornejo Polar, Ángel Rama y Martin Lienhard, Arguedas representa el punto de partida para rastrear este tipo de producción. (Cfr. Martin Lienhard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1990, pp. 12-19). Otro trabajo importante para abordar las diferencias entre la oralidad y la escritura es el de Walter Ong, quien propone entender la escritura como una tecnología que trajo consigo profundos cambios en el modo de comprender el mundo (Cfr. Walter J. Ong, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, FCE, 2013).

trabajo y a quien acompaña en algunos de esos viajes a lo largo de la sierra andina. De joven, se forma como etnólogo en la Universidad Mayor de San Marcos, ubicada en Lima, y posteriormente tiene la oportunidad de realizar una estancia de investigación en España para llevar a cabo un estudio comparativo entre las comunidades de aquel país y las de Perú, con este trabajo obtiene el grado de doctor. En su trayectoria académica y profesional se destaca por sus propuestas antropológicas y el rescate y traducción de mitos, cantos, cuentos y leyendas de la tradición oral andina; también fue músico y estudió la música andina. Dadas sus circunstancias de vida y su formación y trayectoria profesional, Arguedas, desde luego, es un sujeto privilegiado para dar cuenta del mundo indígena andino.

Sin embargo, no siempre fue valorado de este modo. Su novela *Todas las sangres*, que urde la sociedad andina en su diversidad y complejidad, en Perú llegó a considerarse como un testimonio inaceptable de la “realidad social del indio”. Fue en el marco de un encuentro entre Arguedas y un grupo de especialistas en sociología, filosofía y literatura (Aníbal Quijano, Jorge Bravo, Sebastián Salazar Bondy, Lucien Favre y Alberto Escobar) en el Instituto de Estudios Peruanos en el año de 1965, que se criticó la obra por su “carácter superpuesto, yuxtapuesto, no compenetrado”²⁵ tanto de ideas como de planos históricos, así como por la supuesta contradicción que encarna la coexistencia de una concepción indígena mágica y una racional científica de la sociedad; al respecto, Salazar Bondy señaló:

...la novela presenta una concepción mágica de la naturaleza, una concepción indígena [...] donde las flores se animan como seres humanos, donde los pájaros tienen una condición de símbolos, donde la vida animada e inanimada del mundo

²⁵ *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres 23 de junio de 1965*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1985, p. 23. <http://archivo.iep.pe/textos/DDT/hevividoenvano.pdf>

manifiesta mediante alegorías cierta presencia superior, cierta presencia, yo diría, cristalina. [...] al mismo tiempo que una concepción mágica del mundo, que debe al indígena, está su concepción racional, científica de la sociedad, y entonces se plantea la dicotomía de la lucha entre la burguesía nacional y el imperialismo.²⁶

En ese orden de las cosas, el tránsito de la condición de dominación del indígena hacia otro proyecto de relaciones más equitativas, como lo es el socialismo, de acuerdo con Jorge Bravo, debía plantearse a partir de “una cooperación de espíritus libres, por un fenómeno de racionalización”²⁷, y no “a partir de valores no existentes y superados”.²⁸ Por su parte, Lucien Favre, Jorge Bravo y Aníbal Quijano coincidieron en que la realidad representada en la novela no correspondía a la realidad social porque la situación planteada, es decir, la estructura de castas y de poder, ya no eran, para entonces, históricamente válidas; al respecto dijo Favre: “[e]sta novela describe una estructura de castas: de un lado el indio, del otro lado los mestizos con blancos, la casta dominante; que a mi parecer ha desaparecido y ha desaparecido desde hace años en el conjunto de la sierra peruana”.²⁹ Si de estructura de castas se ha transitado a estructura de clases, entonces resulta inapropiado seguir hablando de indios, y más aún de un “indio idealizado como cosa masiva con un contenido telúrico”.³⁰ A diferencia del corte tajante entre estructura de castas y estructura de clases, Quijano sostuvo que no hay un proceso de transición en la novela, en el que “la cultura tradicional campesina indígena podría ella misma desenvolverse e integrarse sin perder su contenido en el nuevo

²⁶ *Ídem.*

²⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁸ *Ídem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 37.

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

marco de la cultura moderna”.³¹ Incluso se llegó a señalar una vacilación ideológica de Arguedas respecto al problema campesino porque no hay soluciones indígenas a un problema de clase.

Del encuentro, es posible rescatar las exigencias al escritor y al género literario, en este caso, la novela. La idea de la utilidad de la novela como un *testimonio* de la realidad social tiene su origen en la tradición indigenista de la narrativa peruana, la cual, desde luego, tiene al indigenismo como su sustrato ideológico.³² A lo largo de la década de 1920 a 1930 y en distintas regiones del Perú, tuvieron presencia distintos grupos indigenistas,³³ sin embargo, sobresale el indigenismo revolucionario de Mariátegui por la originalidad de sus planteamientos y su proyecto político que termina por concretarse en la formación de un partido. Mariátegui procede ante el problema del indio como parte de la construcción de la nación, interpretando la realidad peruana auxiliándose del marxismo, diagnostica el problema de la tierra como el principal problema del indio, y llega a la conclusión de que la peruana es

³¹ *Ibid.*, p. 45.

³² El indigenismo consiste en la elaboración de ideas entorno al indio por parte de sujetos no indígenas en función de finalidades y preocupaciones propias. Se caracteriza por el carácter reivindicativo de sus intenciones y necesidades, en ese sentido es posible destacar dos actitudes, la primera corresponde al indigenismo de la colonia, la cual se sustenta en la ética y compasión cristianas de algunos frailes y funcionarios; este discurso, en el marco de un orden colonial que establecía una república de indios y otra de españoles, cobra tintes no sólo paternalistas sino segregacionistas. La segunda actitud viene de los indigenismos del siglo XX que resaltan la importancia del indígena dentro de los planes de construcción de los Estados nación modernos; el indio se vuelve un problema cultural, económico, político y social, donde el paradigma de la modernidad marca la pauta de un dualismo en el que coexisten dos sociedades, una atrasada y otra moderna; asimismo, la solución al retraso del indio se promueve por dos vías, la culturalista, que pretende resolverlo por medio de la educación y castellanización, y la economicista que propone la incorporación de los pueblos indios al modo de producción capitalista y su sistema de clases sociales.

³³ Carlos Huamán hace un recuento de los principales núcleos indigenistas activos, “como la Bohemia Trujillana, encabezada por Antenor Orrego en Trujillo. En Puno, la destacada actividad de Alejandro y Arturo Peralta, quienes, en 1926, fundaron el grupo Orkopata junto con Mateo Jaica, Emilo Armanza, entre otros. La fundación de la Escuela Cusqueña en el seno de la Universidad del Cusco. La actividad indigenista, sumamente intensa, encabezada por Hildebrando Castro Pozo en Piura y por Abelardo Solís en Jauja. También hay que distinguir la aparición del Grupo Surgimiento, impulsado por Luis E. Valcárcel, Luis Felipe Aguilar, Casiano Rado, Luis Felipe Paredes, J. Uriel García y Félix Cosío, en 1926.” (Cfr. Carlos Huamán, *Pchachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México, 2001, p. 34).

una nación escindida donde se enfrentan indios y blancos, la costa y la sierra, el campo y la ciudad, la tradición y la modernidad.

Para Mariátegui, el indio, siendo el componente mayoritario de la población peruana, representaba el principal cimiento de la nación, y el principal sujeto revolucionario que debía conducir al Perú hacia un régimen socialista. Para concretar su programa político emprende la organización de un partido y la conformación de un frente cultural de izquierda, en el que artistas y escritores tenían el deber y la función de establecer un puente con las masas indígenas. El indigenismo en Perú contribuyó a la valoración del indio como un sujeto que podía superar las condiciones del régimen de explotación gamonal; en su vertiente más radical, la de José Carlos Mariátegui, la superación de tales condiciones, sin perder su tradición andina, significaba el tránsito hacia la modernidad socialista.³⁴

De acuerdo con Cornejo Polar, los novelistas indigenistas asumieron la tarea de “imaginar el tránsito y pusieron el énfasis en la representación narrativa (con sus requerimientos, sin duda, distintos a los del ensayo) del mundo indio y su historia más o menos reciente”.³⁵ La denuncia y el testimonio de las condiciones de explotación fueron puestas en los códigos del realismo social, es decir, estos escritores asumieron una realidad preexistente, hechos efectivamente sucedidos, que podían pasar por la escritura literaria de manera inalterada; asimismo, el escenario tradicional de las luchas fue la sierra andina.

³⁴ De la vasta obra de Mariátegui, la que concentra sus planteamientos y proyecto político, es *Los siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, que representa la primera adecuación del marxismo para interpretar la historia y plantear un proyecto desde y para América Latina. Cfr. José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2007.

³⁵ Antonio Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, op. cit., p. 178.

Arguedas, al parecer, no cumplió con las exigencias. La “realidad” inadecuada o equívoca en *Todas las sangres*, según los especialistas, gira en torno a tres aspectos: la coexistencia de dos planos históricos y dos visiones del mundo, una estructura social ya inexistente y una concepción del cambio implícita en la novela, en la que subyace la necesidad de una idea del proceso histórico del mundo indígena, donde, además, es perceptible un proceso lineal y progresivo al plantear una “realidad social” en términos de la acumulación de condiciones que tienden a una transición, ya no en la superación de las condiciones de explotación del indio bajo el régimen gamonal, sino como un proyecto nacional con miras al socialismo, en el que el indio debe integrarse como campesino; al respecto, para Aníbal Quijano es inaceptable una supuesta “república de indios”, como es inaceptable una supuesta reintegración del protagonista Rendón Willka a la comunidad indígena, y es que Willka representa la posibilidad de superación e integración. Sin embargo, el Willka de la novela es visto por los especialistas como un personaje “sumamente equívoco” que pudo llevar “la conducción política de la insurrección campesina”.³⁶

En esta mesa de interpelación más que de diálogo, que derivó en prepotencia, soberbia y descrédito absoluto, Arguedas bien pudo responder a todas y cada una de las increpaciones porque era escritor pero también un científico social, sin embargo, sólo aclaró que no hay dicha reintegración porque Willka es un sujeto con una percepción racional del mundo que se vale de las creencias de los indios para mostrarles que por ellos mismos pueden emanciparse; cabe aclarar que Arguedas no habla de socialismo o de algún otro proyecto político por alcanzar, solo mencionó que:

³⁶ José María Arguedas *et al.*, *¿He vivido en vano?*, *op. cit.*, p. 23.

La novela ofrece una imagen de la lucha entre quienes desean en el Perú un mundo de fraternidad y es posible forjar mediante concepciones científicas y modernas y del capital de la tradición indígena, que está orientada en el sentido de la fraternidad, como la fuerza que llevará a la humanidad en su inevitable camino de ascenso hacia formas en que la realización de las virtudes humanas sea mucho más plena.³⁷

Más allá de las imputaciones a su obra en la mesa redonda, ¿qué es lo que desencaja a Arguedas respecto de los escritores indigenistas³⁸? Al igual que en ellos, en él la intención de la verdad también es una necesidad y convicción:

¡Describir la vida de aquellas aldeas, describirla de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, que golpeará como un río en la conciencia del lector! Los rostros de los personajes estaban claramente dibujados en mi memoria, vivían con exigente realidad, caldeados por el gran sol, como la fachada del templo de mi aldea en cuyas hornacinas ramos de flores silvestres agonizan. ¿Qué otra literatura podía hacer entonces y, aun ahora, un hombre nacido y formado en las aldeas del interior?³⁹

Es posible afirmar que Arguedas cuenta con un conocimiento certero debido a la experiencia de vida cotidiana con los comuneros durante la infancia, así como al manejo del idioma y de las herramientas científicas de la etnología y antropología, sin embargo, ni el conocimiento

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

³⁸ Cuando hablamos de escritores indigenistas nos referimos concretamente a Clorinda Matto de Turner (*Aves sin nido*), Luis E. Valcárcel (*Tempestad en los Andes*) y Ciro Alegría (*El mundo es ancho y ajeno*), quienes en sus obras denuncian la condición de marginación de las comunidades indígenas y los abusos de distintas autoridades y hacendados. Cada uno de estos escritores se enmarca en circunstancias particulares que, de alguna manera, determinan sus búsquedas literarias, en ese sentido, tanto Clorinda Matto de Turner como Valcárcel buscan el reconocimiento de la población indígena como parte de la nación peruana; por su parte, Ciro Alegría muestra algunas de las tensiones para lograr esta integración.

³⁹ José María Arguedas, "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", en *José María Arguedas. Una recuperación indigenista del mundo peruano. Una perspectiva latinoamericana*, José Carlos Rovira (presentación y selección de textos), Barcelona, Anthropos, Suplementos no. 31, 1992, p. 33.

ni la experiencia pasan de manera inalterada en la obra literaria, como tampoco lo hace determinada concepción de “verdad”, la verdad del científico social no es la misma que la de la obra de arte o literaria. La denuncia de la explotación del indígena, como intención de la “verdad” en los indigenistas, viene aparejada del compromiso de imaginar la superación de esas condiciones o el tránsito hacia una modernidad socialista, sin embargo, como bien señala Cornejo Polar, tanto a Arguedas como a estos escritores les resultó imposible cumplir con la demanda, se limitaron a ilustrar simbólicamente lo que sería el presagio de una insurrección indígena sin poder imaginar los resultados de la rebelión, es decir, la transición de una etapa a otra, lo que conlleva una contradicción en el “cambio de código: del realismo más o menos naturalista se pasa a una suerte de idealismo alegórico que se instala en el tramo final de la novela para presagiar simbólicamente -más allá de cualquier principio mimético- la rebelión triunfal de los indios”.⁴⁰

Si Arguedas desenchaja de los escritores indigenistas, no es simplemente por el conocimiento del universo cultural quechua andino, se debe principalmente a una actitud valorativa fuertemente anclada a problemas artísticos, que nada tiene que ver con asumir al indio como un “tema de composición literaria” o como lo extraño, lo ajeno y lo impenetrable, mucho menos con la intención de “dar voz”. Su compromiso con las comunidades indígenas tampoco se limita a la denuncia y al testimonio, su creación está impregnada de coraje por las condiciones de explotación, aislamiento y denigración de la comunidad quechua andina, pero también de un amor honesto y profundo que encamina una búsqueda artística que no busca asimilaciones, sino que resalta los conflictos de la comunicación entre dos universos radicalmente distintos.

⁴⁰ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en al aire...*, op. cit., p. 178.

El t3pico de la comunicaci3n entre dos universos conlleva a la concepci3n de una universalidad, es decir, circunscribir los universos culturales aut3ctonos latinoamericanos en una cultura global occidental que se asume como un par3metro. En esta operaci3n de integraci3n, subyace la idea de asumirse como valioso cuando se est3 en condiciones de dominaci3n y m3s a3n, cuando se pretende superarlas. En ese sentido, podemos identificar distintos proyectos para alcanzar la universalidad en las discusiones sobre el quehacer literario de la 3poca: desde concebir la filiaci3n de nuestras culturas con occidente al asumirlas como una “maravilla”, hasta festejar que se ha alcanzado dominar las t3cnicas narrativas occidentales.

M3s adelante abordaremos con detalle estas perspectivas de la universalidad, por ahora podemos afirmar que, si bien Arguedas percibi3 al pueblo quechua andino como extranjero en su propia tierra, como aislado y amurallado, no apost3 por su integraci3n o alineaci3n, ya sea a un proyecto nacional indigenista o a una cultura universal occidental. En t3rminos de la unidad, la integraci3n, la superaci3n de la marginalidad y las rupturas, bien pudiera apreciarse su pensamiento y actividad art3stica como incompleta, como si se hubiese quedado a un paso, sin embargo, se conform3 con tender un puente de comunicaci3n entre un universo y otro, como 3l y sus propios lectores lo sostienen; para ello, construy3 una identidad individual profundamente entrelazada con su proyecto art3stico, un lenguaje literario, estructuras espacio-temporales para contar las historias, muy distintas a las del pensamiento racional. Sin quererlo o no, Arguedas no solo derribo una parte del muro, sino un g3nero literario al recordarle sus or3genes m3ticos, como una primera raigambre con el mundo.

3.2. El panorama literario latinoamericano en la década de los 60

El ejercicio de una práctica literaria comprometida termina por consolidarse en el ambiente literario latinoamericano de la década del 60, porque Arguedas fue un escritor andino comprometido con las comunidades indígenas, pero también un escritor latinoamericano que anhelaba el triunfo de la Revolución cubana. En el poema “A Cuba”, habla de su llegada a la isla después de haber atravesado montañas, mares y árboles hasta que por fin la mira desde el avión: “estoy llegando a ti,/ pueblo que ama al hombre/ pueblo que ilumina al hombre/ pueblo que libera al hombre/ [...] ¡Amado pueblo mío,/ centro vital del mundo nuevo!”;⁴¹ para él, la isla y su revolución representaban la realización de un mundo y una humanidad emancipada de la explotación y el poder del dinero. Desde 1962, Arguedas fue invitado por Haidée Santamaría como jurado del premio Casa de las Américas, sin embargo, no fue sino hasta 1968 que pudo realizar el viaje. Por entonces, ir a Cuba era un viaje obligado.

El impacto de la revolución cubana⁴² se manifestó en el quehacer intelectual de la región, los escritores se volvieron intelectuales al tomar una postura política, hicieron de

⁴¹ José María Arguedas, “A Cuba”, consultado en <https://issuu.com/casamariategui/docs/6-nov-dic-2013>

⁴² La década del 60 es una época para América Latina marcada por revolución cubana. En 1959, justo en una etapa de distensión o coexistencia pacífica de los bloques de la Guerra Fría, cuando el “nacionalismo antimperalista estaba en plena decadencia [y la] revolución social era contemplada como un fenómeno lejano y extremadamente improbable” (Cfr. Pablo González Casanova, *Imperialismo y liberación, una introducción a la historia contemporánea de América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1983, p. 35) triunfa la revolución. El 15 de abril de 1961, Cuba se declaró socialista a y hasta 1971 se implementó una fuerte centralización de Estado para llevar a cabo el plan de desarrollo. Desde el triunfo de la revolución, uno de los principios medulares fue el del bienestar social, no sólo como estrategia de desarrollo sino como un principio de su democracia, donde la igualdad fue materializada como igualdad de condiciones, los “componentes esenciales para la construcción democrática son la educación, la salud, la cultura, cuestiones pues que generan el escenario para una igualdad social y con ellas la capacidad de autodeterminación y soberanía nacionales que

nuestra región un espacio de pertenencia, es decir, existía la “convicción de una identidad común basada en América Latina, correlativa de la constitución de un campo empírico de intervención a partir de la sociabilidad, concebida como parte operativa de la voluntad de transformar al mundo”.⁴³ La sociabilidad consistió en la superación del desconocimiento entre los intelectuales latinoamericanos y sus producciones, para ello se organizaron numerosos encuentros que permitieron generar vínculos artísticos, políticos, ideológicos, y también afectivos, así como acuerdos y agendas⁴⁴. De acuerdo con Gilman, de 1959 y hasta 1967, existió un consenso que permitió la consolidación de una comunidad intelectual latinoamericana, el consenso radicaba en concebir a Cuba y su revolución como el eje vertebrador, en ese sentido se asumió la lucha antiimperialista y se discutió la participación de los intelectuales en el proceso revolucionario, además, instituciones como Casa de las Américas, sus publicaciones y actividades afianzaron dichos vínculos; Cuba fue, entonces, “el epicentro de la formación de la familia intelectual, la isla fue la gran anfitriona del mundo letrado”.⁴⁵

un pueblo es capaz de ejercer y defender” (Cfr. Mariana Fiordeliso Coll, *Poder popular y autogobierno en Cuba. La revolución desde el municipio*, México, Itaca, 2007, p. 56).

⁴³ Gilman, Claudia, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁴ De acuerdo con Gilman, entre los encuentros significativos de esta etapa figuran el Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos (Concepción, Chile, enero de 1960); el Congreso de Intelectuales, donde participa Arguedas (Concepción, Chile, enero de 1962); el encuentro de diversos sectores de izquierda y católicos (Génova, enero de 1965), en donde queda establecida la revolución cubana como un acontecimiento central, se discute la función del intelectual latinoamericano y sale la proposición de crear la Comunidad Latinoamericana de Escritores; la Conferencia Tricontinental (La Habana, Cuba, 1966), en la que también se discute la función social del intelectual latinoamericano y surge la proposición de crear la Comunidad Latinoamericana de Escritores; la Conferencia Tricontinental (La Habana, Cuba, 1966), en la que también se discute la función social del intelectual; reunión del Primer comité de colaboración de Casa de las Américas (La Habana, Cuba, enero de 1967; reunión de la Organización Latinoamericana de Solidaridad, OLAS (La Habana, Cuba, julio-agosto de 1967); Congreso OLAS (La Habana, Cuba, 1968), en donde se aprueba el congreso cultural de la Habana que trató de reunir un congreso mundial de intelectuales “apelando a todas las formas posibles de lucha contra el imperialismo, el colonialismo y el neocolonialismo” (Gilman, *op. cit.*, p. 119).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 113.

Si bien hubo consenso en concebir a Cuba como el punto de encuentro, el bloque intelectual latinoamericano no fue rígido ni estático alrededor del cuestionamiento sobre el ejercicio de la literatura en nuestra región; surgieron otros temas que, antes de propiciar acuerdos entre los escritores, derivaron en polémicas. Una situación que trajo aparejada una serie de desencuentros fue la sensación generalizada de renovación en la producción literaria a partir de obras como *Pedro Páramo* (1955), *La región más transparente* (1958), *El siglo de las luces* (1968), *Rayuela* (1963), *Cien años de soledad* (1967). La renovación no configuró un discurso homogéneo, antes bien, fue parte de los debates y polémicas.⁴⁶ A grandes rasgos, es posible comprenderla desde tres aspectos: el primero de ellos es su concepción como una contraposición con el realismo social, el segundo corresponde a la amplitud del término realismo hacia lo que se llamó *otra realidad* o *realidad más profunda*, y finalmente la incorporación de nuevas técnicas narrativas como causa y consecuencia de la exploración, revelación o creación de aquella “otra realidad”.⁴⁷

La renovación pensada en términos de superación de los códigos del realismo social de tradiciones tales como el indigenismo, el regionalismo o el criollismo, alude específicamente a la superación de su carácter testimonial, de la conformación de arquetipos tales como el gaucho o el indio; de la prevalencia de factores económicos, políticos y geográficos, entendidos como elementos externos respecto del personaje; y del carácter esencialmente rural de los conflictos representados. La superación también presupone un tipo

⁴⁶ El libro *América Latina en su Literatura* representa un intento por dar un estado de la producción literaria de la época y da cuenta, por ejemplo, de dos posturas ante la renovación: la de Xirau, quien cuestiona la supuesta crisis del realismo social como la pauta de la renovación de toda la literatura latinoamericana; y la de Enrique Adoum, para quien es necesaria otra realidad donde, si bien, no hay un rompimiento tajante con el realismo social, sí es clara la oposición con la nueva narrativa (Cfr. *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1977).

⁴⁷ Ramón Xirau, “La crisis del realismo”, en *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1977, p. 187.

ideal de narrativa: estar a la altura de “las grandes literaturas del mundo” significó tener la novela moderna europea como modelo a seguir, el cual, de acuerdo con Françoise Perus,⁴⁸ se caracterizaba por la individualidad acabada del personaje y por su carácter urbano. Vista la *nueva narrativa* como superación y en contraposición con el realismo social⁴⁹, fue entendida mediante fórmulas como lo interno (la subjetividad de un personaje individualizado) y lo externo (los factores económicos, políticos y geográficos), y más aún, como desequilibrio entre lo interno y lo externo en el realismo social, que lo limitaba a arquetipos o símbolos en vez de personajes; asimismo se planteó el desplazamiento del escenario rural de las acciones hacia las ciudades. Como señala Françoise Perus, no sólo era el desplazamiento de las zonas rurales hacia las ciudades sino el desplazamiento de lo externo a lo interno, que implicaba un decantamiento de lo accidental y lo externo, lo cual supuestamente permitiría a esta nueva narrativa universalizarse.

Las *zonas más hondas de la realidad o realidad más profunda* forman parte de la misma crítica al realismo social y se inserta en un debate internacional que revalorizó el arte moderno y criticó el carácter prescriptivo de la estética realista de la Unión Soviética. El debate derivó en la amplitud del término realismo: “el realismo podía tener centenas, si no miles de formas diferentes, y también podía ser figurativo y no figurativo. Ese realismo

⁴⁸ Françoise Perus, *El realismo social en perspectiva*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1995, p. 78.

⁴⁹ Existe una lectura que devalúa estéticamente al realismo social al plantear su supuesta pobreza formal, porque el énfasis en la representación y testimonio de los escritores realistas vendría aparejado de la concepción de una realidad preexistente que podría pasar de manera inalterada en la literatura. Françoise Perus desmenuza los planteamientos y muestra que las reflexiones de los escritores realistas sobre su propio quehacer obedecen a una preocupación estética materializada en las obras mismas. En ese sentido destaca dos tipos de preocupación, la que efectivamente ve a la “forma” como un obstáculo para aprehender y transmitir las nuevas realidades, tal es el caso de *La Vorágine*, que, al incorporar alegatos, por ejemplo, dota a la obra de una profunda heterogeneidad estilística y formal. Y aquella otra que manifiesta una conciencia de la carencia de medios literarios “generalmente relacionada con una escasa o nula formación académica y una confesión de autodidacta”, como ocurre con Ramón Amaya Amador (*Ibid.*, p. 174).

desbordante, sin fronteras, crítico, experimental, formalmente cuidadoso, temáticamente sin restricciones y peculiarmente no basado en el mensaje sirvió de fundamento al programa novelístico”.⁵⁰ La realidad más profunda fue vista en las fronteras de lo real y lo fantástico de la obra de Cortázar o en el descubrimiento de la mentalidad de los indígenas y negros a partir de obras como las de Roa Bastos, Asturias o Carpentier.⁵¹ O como señala Xirau, la novedad de la nueva narrativa latinoamericana radica en la búsqueda de una realidad a veces mágica, fantástica, mítica o religiosa, y yendo más lejos, afirma que esa realidad es la propia “realidad americana [que] se revela en las letras actuales de Latinoamérica a la vez como claramente localizable y como universal.”⁵² En ese mismo sentido, Enrique Adoum sugirió el tránsito entre dos o más mundos, entre dos o más civilizaciones como una condición histórica de América Latina. La exploración, creación o revelación de aquellas zonas más profundas fue entendida como causa y consecuencia de la incorporación de técnicas narrativas sin implicar una ruptura con el realismo, antes bien, el ideal de novedad conjugó la aspiración revolucionaria (siguiendo los preceptos políticos del realismo) y la aspiración experimental.

Sin duda, el ambiente de la época era un ambiente intenso y celebratorio en el que la comunidad intelectual latinoamericana reflexionaba desde y para la región, sin embargo, esta reflexión rica y diversa en temas y posturas, implicaba hallar un lugar en el mundo, en una cultura universal que aparentemente comenzaba a desplazar su centralidad occidental hacia

⁵⁰ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil: dilemas y debates del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 317.

⁵¹ Enrique Adoum, “El realismo de la otra realidad”, en *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1977, p. 212.

⁵² Ramón Xirau, “Crisis del realismo”, *op. cit.*, p. 203.

las periferias, es decir, hacia América Latina, Asia y África; era el momento de mostrarle al mundo su importancia, capacidades y aportaciones.

El problema de la universalidad de la literatura latinoamericana también fue objeto de discusiones, en ese sentido, Carlos Fuentes en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, despojándose del tono de confrontación de la polémica, permite ver con cierta claridad no sólo la idea de la universalidad de la nueva narrativa, sino el trazo de una historia del ejercicio literario latinoamericano. Para Fuentes, antes de la oleada de la renovación existían dos tipos de escritores, aquellos que pretendían alcanzar la universalidad occidental, y los provincianos, cuyas obras estaban dirigidas a los lectores de su comunidad y anteponían el carácter nacional y local. Pero la universalidad de la nueva narrativa reposaba sobre un desplazamiento de la centralidad de occidente hacia las periferias:

lo que debe indicarse en seguida es que este signo de apertura que se impone al mundo cerrado de la tradición y el poder latinoamericanos, coincide con la única posibilidad de la literatura occidental cuando esta se vuelve consciente de haber perdido la universalidad. La relación de la apertura juega en las dos direcciones: el escritor occidental solo puede ser central reconociendo que hoy es excéntrico, y el escritor latinoamericano reconociendo que su excentricidad es hoy central en un mundo sin ejes culturales.⁵³

La centralidad de lo que antes era excéntrico se fundamenta a su vez en la universalidad de dos aspectos básicos: la de las estructuras del lenguaje y las de la imaginación mítica. En esa época, el estructuralismo de la lingüística y el de la antropología de Lévi-Strauss influyeron

⁵³ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969, p. 32.

en la crítica literaria y en la interpretación de la cultura, estos modelos explicativos, a grandes rasgos, se centran en la búsqueda de elementos invariables en un momento dado, la observación y comparación permitirían descartar aquellas diferencias consideradas como superficiales, por ejemplo, el carácter local o nacional. Carlos Fuentes enfáticamente afirma que “la novela es mito, lenguaje y estructura”, y si la nueva narrativa había alcanzado universalidad se debía a la fundación de un lenguaje de estructuras universales, “[p]orque, vencida la universalidad ficticia de ciertas razas, ciertas clases, ciertas banderas, ciertas naciones, el escritor y el hombre advierten su común generación de las estructuras universales del lenguaje”.⁵⁴

3.3 Un escritor latinoamericano comprometido

Este contexto cultural latinoamericano se consolida en el proceso de modernización de la literatura latinoamericana, que consiste en su progreso fundado en la universalidad alcanzada gracias a la renovación. Ahora bien, nos interesa resaltar tres aspectos que permiten comprender la posición de Arguedas frente a esta oleada modernizadora: la idea de renovación, la universalidad de la literatura latinoamericana y la relación de la literatura con la realidad. Uno de los tópicos de las discusiones era valorar la novedad y el compromiso de la literatura a partir de los códigos vanguardistas o del realismo social, sin embargo, Arguedas lo hace en otros términos. Por una parte, señala una literatura cosmopolita, escindida de su referente y con excesiva fijación en las técnicas cuando agrupa a Cortázar, Vargas Llosa y

⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

Carlos Fuentes; por otra, señala como escritores de provincia a Rulfo o Guimaraes –él mismo se incluye en este grupo– quienes tienen cierta cercanía con los universos culturales que nutren su escritura.

Arguedas no celebra ninguna novedad en su valoración de la literatura latinoamericana contemporánea, sin embargo es importante mencionar que, si bien rechaza la fijación por las técnicas y se siente ajeno a la literatura “cosmopolita”, en su última obra, el desplazamiento de la sierra andina a una ciudad costera le impone la búsqueda de otros lenguajes y modos de narrar una historia; asimismo, en *El zorro...* se muestra como un narrador y personaje errante, no escribe sobre una provincia ni desde una provincia, habla de las ciudades y reconoce esta experiencia como sustancial para su creación artística, la experiencia misma de estar en ciudades nutre su última novela.

Si la renovación, entendida como una cuestión de técnicas logradas o de asumirse un cosmopolita, no es una fijación para Arguedas, entonces ¿cómo concibe la universalidad de la literatura latinoamericana? También circunscribe la producción literaria latinoamericana en la occidental considerando los universos culturales quechua andinos, pero no habla de progresos que permiten “estar a la altura” de occidente. Para comprender la concepción de universalidad que Arguedas sugiere, consideramos que los planteamientos de Alejo Carpentier sobre *lo real maravilloso* porque nos permite apreciar cuáles son los aspectos que cobran cierto valor universal.

Veinte años atrás, Alejo Carpentier reflexionaba sobre las particularidades y el sentido del arte en América Latina, es así como caracterizaba la realidad latinoamericana como maravillosa. Carpentier construye esta concepción del arte latinoamericano a partir de

varios elementos como lo es una discusión con el surrealismo, al cual considera como artificioso y poco creativo, ya que reproduce fórmulas preconcebidas para hacer parecer lo cotidiano como inhabitual; esta postura también le permite trazar la actitud del artista latinoamericano, quien tiene “una revelación privilegiada de la realidad” o “singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite”⁵⁵; es decir, su actitud es legítima y no artificial. En ese sentido, le parecía la realidad como maravillosa, lo cual alude a cualidades y hechos insólitos y extraordinarios que forman parte de nuestra historia y nuestra vida.

En esta idea de realidad y su apreciación, Carpentier traza una filiación con occidente, empezando por el imaginario fantástico de los conquistadores, lo cual tuvo consecuencias prácticas como organizar expediciones costosas para buscar al Dorado; asimismo, hace equiparaciones entre lo que Europa tan solo imagina en su literatura, pero que en América es real, por ejemplo, el héroe del sexto canto de Maldoror que escapa gracias a su poder para transformarse en varios animales, sin embargo, en América, “existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la historia”.⁵⁶ La “maravilla” en una Europa desencantada, pervive en su literatura, pero en América es como si hubiera encontrado una tierra fértil para volver a germinar, en ese sentido el artista debe ser un intérprete y buscar los lenguajes para dar cuenta de esta realidad maravillosa.

⁵⁵ Alejo Carpentier, “De lo real maravilloso americano”, en *Ensayos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 77.

⁵⁶ *Ibid.* p. 79.

Carpentier en su propuesta estética define ciertas particularidades de nuestra región, las valora positivamente y las circunscribe en una especie de listados de aportaciones de occidente a una cultura universal. Sin embargo, cabe preguntarse ¿desde qué perspectiva la realidad se muestra como maravillosa, insólita y extraordinaria?, en la conquista se impuso el desafío y la necesidad de nombrar y caracterizar una región inexplorada e inimaginable desde lo ordinario, común y normativo de occidente. Carpentier, en un intento por mostrar el valor de las particularidades de nuestra región, incurre, como los cronistas de Indias, en definir América Latina desde y para occidente.

La búsqueda de una universalidad comienza, al igual que con Carpentier, por la valoración positiva de una cultura dominada y anulada; sin embargo, para Arguedas el universo cultural quechua andino no es maravilloso ni insólito, lo que para occidente pudiera figurar como un hecho extraordinario o un quiebre de lo cotidiano, desde la perspectiva de las culturas originarias, representa algo ordinario. En ese sentido, su búsqueda artística es un intento por hacer traducibles estos aspectos, pero recurriendo a una operación que obliga a occidente a romper sus códigos y a desplazarse hacia los referentes andinos, lo cual no resulta cómodo ni sencillo, antes bien, pone en evidencia elementos que no son asimilables, pero que resultan comprensibles para todo aquel que esté dispuesto a realizar este desplazamiento, tal como ocurre con algunos de sus personajes como el gringo Maxwell, que logra desbaratar sus referentes occidentales y entablar un puente de comunicación gracias a la música andina, es así como aprende a tocar el charango y puede comprender algunos aspectos de este universo cultural, sin embargo, otros tantos le son inaccesibles por más que se esfuerce.

El tema de la universalidad se entreteje con el de la relación de la literatura con la realidad. El lugar desde el cual se escribe y se aprecia el mundo es el tema que suscitó la

polémica con Cortázar. En la época fue cuestionado el compromiso de ciertos escritores intelectuales debido a su autoexilio -que se consideró gozoso- en ciudades como París, entre ellos estaban los consagrados por el *boom* como Vargas Llosa, Carlos Fuentes, García Márquez y Cortázar. En ese contexto, Fernández Retamar le pide al escritor argentino un escrito donde aborde la situación del intelectual latinoamericano. En una carta, Cortázar responde que aquello es un asunto de elección, es decir, elegir Occidente como “la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre”;⁵⁷ Occidente figura entonces, desde su perspectiva, como un lugar privilegiado desde el cual mirar América Latina y el resto del mundo, representa también un espacio de elaboración de los valores originales, que permite “una trama infinitamente más amplia y más rica”.⁵⁸ La universalidad alcanzada se ha logrado, en su caso, tras haberse situado por elección en esta perspectiva “más universal”.

Para Arguedas resultan inaceptables “las solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, metido en el *oqlllo* 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. ¡Falta de respeto y legítima consideración! No se justifica” (pp. 13-14). El escritor peruano apela por una perspectiva local, en oposición a la

⁵⁷ Julio Cortázar, “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, en *Último Round*, México, Siglo XXI Editores, 1970, p. 204.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 212.

global de Cortázar, donde la cercanía no sólo es una cuestión del territorio desde el que se mira y se escribe al mundo, la “realidad”, sino que remite a una relación estrecha con las comunidades originarias y sus universos culturales que nutren la literatura, lo cual es un asunto de conocimiento, pero más aún de una valoración particular.

La valoración particular que Arguedas tiene de las comunidades originarias y de sus universos culturales es el elemento medular de su creación artística. Desde luego, su conocimiento científico y vivencial le permiten focalizar ciertos aspectos desconocidos o desapercibidos para otros escritores que también nutren su obra de las culturas originarias, sin embargo, su compromiso y su intención de dar a conocer “la verdad” de lo que ocurre y de lo que son las sociedades de raigambre indígena, toma rumbos distintos a los del realismo social de la tradición indigenista peruana; más allá de la denuncia, Arguedas se plantea problemas para hacer comunicable la riqueza simbólica quechua andina con la cultura occidental. Arguedas termina por consolidar una escritura comprometida en el marco de la modernidad literaria latinoamericana de la década del 60, a partir de una propuesta modernizadora que apela por una universalidad que obliga a una cultura occidentalizada, normativa y dominante a desplazarse hacia los referentes andinos. Arguedas no es un escritor militante ni guerrillero, su compromiso ético y político se materializa en sus inquietudes y soluciones estéticas, en ese sentido, consideramos su última obra como un diálogo con las exigencias de la época, como un compromiso llevado hasta el límite en el que la escritura literaria y la vida misma parecen no tener fronteras claras.

Capítulo 4

Una novela moderna latinoamericana: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

En la última novela de Arguedas se reelabora una serie de transformaciones del Perú de mediados del siglo pasado, que obedecen a un proceso propio de modernización. En América Latina, la modernización de los países ha estado asociada con la industrialización que da pie a la sustitución de importaciones, la consolidación de un mercado interno y la diversificación de la producción. Sin embargo, de acuerdo con Cardoso y Faletto, no necesariamente se tiene una relación entre modernización y desarrollo económico, político y social,⁵⁹ como tampoco con el bienestar de la población.

Como bien apuntan los teóricos de la dependencia, para comprender las particularidades de nuestros países es fundamental una interpretación global del desarrollo, es decir, aquella que aborde “las conexiones entre el sistema económico y la organización social, política entre sí, pero también en relación con los países desarrollados”.⁶⁰ En el marco de la producción mundial, América Latina ha desempeñado un papel como productor del sector primario, asimismo, se ha destacado por la poca diferenciación de su sistema productivo y el predominio del mercado interno sobre el externo. Estas características que dependen de la relación con los países desarrollados, determinan ciertos fenómenos y

⁵⁹ F. H. Cardoso y Enzo Faletto, *Dependencia y desarrollo en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 2002, p. 7.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22

condiciones propias de la región como ocurre con las medidas para modernizar la economía a través del consumo, lo cual termina por favorecer las importaciones y, por tanto, representar un freno para el desarrollo.⁶¹ La industrialización de nuestros países ha sido una industrialización dependiente que no ha obedecido las condiciones ni necesidades propias de la región, por ello queda invalidada la correlación entre industrialización, crecimiento y acumulación; tampoco ha aumentado la capacidad científica y tecnológica, ni el comercio exterior ni la generación de empleo.

La industrialización en América Latina ha venido aparejada de oleadas migratorias que conforman todo un fenómeno perceptible. Pensemos en un migrante que al llegar a la ciudad debe encontrar un empleo; el contrato por jornada en las fábricas lo obliga a buscar otra fuente de ingresos en actividades como la venta de verduras en un mercado, la reparación de calzado, la construcción o el servicio doméstico. Este migrante y otros más comienzan a habitar las periferias por las elevadas rentas de las viviendas, formando lo que se conoce en México como colonias de paracaidistas, en Perú como barriadas y en el resto de América latina, según el país, se les llama: favelas, villas miseria, callampas o rancherías.⁶² Migrantes como aquel que imaginamos conforman sectores que son vistos, desde el punto de vista de la economía urbana industrial, como “sobrantes” o “marginales”, es decir “sectores que la economía no ha sido capaz de integrar funcionalmente a su esquema de producción”.⁶³ El fenómeno de la migración rural-urbana en América latina trae consigo el de la marginalidad, que si bien desde la economía se define “por la ausencia de un rol económico articulado con el sistema de producción industrial”, se combinan otros aspectos como la urbanización

⁶¹ *Ibid.*, p. 16

⁶² Cfr. Larissa Lomnitz, *¿Cómo sobreviven los marginados?*, México, Siglo XXI Editores, p. 22.

⁶³ *Ibid.*, p. 17.

acelerada y caótica, o los mecanismos de supervivencia de los marginados como la reciprocidad, “el intercambio de favores y regalos que es consecuencia y parte integral de una relación social”.⁶⁴

Los cambios paulatinos en la estructura socioeconómica que venían dándose desde principios de siglo cobran pleno auge para 1968, año en el que coinciden el comienzo de la escritura de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y el golpe de Estado con el que inicia el gobierno militar, encabezado por Juan Velasco Alvarado. Se allana el camino para el modelo económico de sustitución de importaciones y con el fortalecimiento de un Estado nacional se hace frente a las oligarquías de la sierra –ya decadentes– y de la costa industrial.⁶⁵ La industrialización de la costa propició la migración interna de indios y mestizos de la sierra rural hacia los centros urbanos industriales costeros. La interconexión de las dos regiones tradicionales de Perú, sierra y costa, debido a la construcción de carreteras como la

⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁵ Este gobierno se caracteriza por su carácter reformista al expropiar los latifundios, ejecutar la reforma agraria e impulsar cooperativas agrarias. La Reforma agraria peruana representa el eslabón más radical de todo un proyecto económico y político que tenía por objetivo la constitución de un Estado nación fortalecido frente a las oligarquías terratenientes, y la industrialización del país mediante la sustitución de importaciones. En ese sentido, significaba la liquidación del mayor obstáculo histórico, el gamonalismo, y propiciar el desarrollo rural. Si bien se hizo efectivo el reparto agrario y la implantación de una organización asociativa por medio de las cooperativas y de las Sociedades Agrícolas de Interés Social, SAIS, la Reforma encerró contradicciones que imposibilitaron aquel anhelado desarrollo. Por una parte, quedó desvinculada de la economía nacional, es decir, el Estado dio mayor peso a la industria y a otras actividades intermedias, como el comercio, por medio de políticas de control de precios que desfavorecían a las organizaciones; los excedentes generados por las actividades agropecuarias de las unidades productivas reformadas, lejos de representar mejoras en los ingresos de los campesinos y trabajadores agropecuarios, fueron a parar a los “sectores industriales proveedores, agroindustriales compradores, agrocomerciales intermediarios y financieros, dentro de los cuales ocupa[ba] un lugar preponderante el capital monopólico trasnacional” (José Matos Mar y José Manuel Mejía, “La reforma agraria y la cooperativización rural en el Perú, 1968-1978”, en *Desarrollo agrario y la América Latina*, selección de Antonio García, México, FCE, 1981, p. 741). Asimismo, se expropiaron yacimientos mineros importantes y Lima fue sede de algunos encuentros entre Fidel Castro y Salvador Allende. El programa de industrialización por sustitución de importaciones se estructuró a partir la instalación masiva de fábricas de ensamblaje de automóviles, motocicletas, camiones y algunos electrodomésticos, también se estableció una política proteccionista de aranceles elevados en este tipo de artículos (Cfr. Carlos Contreras y Marina Zuloaga, *Historia mínima del Perú*, México, El Colegio de México, 2014, pp. 252-254).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 244.

Panamericana, facilitó los flujos migratorios. La migración propició una transición demográfica en el país y la urbanización de los centros industriales costeros.⁶⁶

El arribo de los migrantes generó una crisis de identidad política y cultural que hizo evidente la heterogeneidad cultural y étnica del país⁶⁷, frente a la cual surgieron posicionamientos políticos y de clase por parte de los sectores sociales urbanos, que iban de “la fricción a la gradual aceptación social”⁶⁸ de los migrantes. Fue necesaria la reconfiguración de los discursos nacionalistas e integracionistas, por ejemplo, comenzó la búsqueda de una nueva clave identitaria de la historia y la realidad peruana, por otra parte algunos estudios antropológicos sobre lo criollo, lo cholo, lo mestizo y lo indígena “pusieron en evidencia la crisis del sistema de ideas del Perú oligárquico, al debelar los muchos rostros de su población, así como las distancias entre los estereotipos culturales sobre las identidades que se atribuían o les eran signadas y sus señas de diferenciación real”.⁶⁹ En cuanto a los migrantes, como sujetos y nuevos actores urbanos, traían consigo expectativas laborales y educativas, algunos de ellos pasaron a engrosar las universidades, los sindicatos y la mano de obra industrial; su consumo estuvo condicionado por los medios de comunicación de masas (cine, programas de radio, publicaciones en periódicos y revistas, publicidad,

⁶⁶ Ricardo Melgar Bao, “El imaginario político y la identidad: los nacionalismos mestizos en el Perú: 1948-1960”, en *Perú contemporáneo. El espejo de las identidades*, Ricardo Melgar Bao y María Teresa Bosque Lastra (comps.), México, UNAM, 1993, p. 191.

⁶⁷ La transición demográfica en Perú del siglo XX es un cambio sustancial vinculado a la oleada modernizadora. A grandes rasgos, consiste en la evolución positiva de los indicadores demográficos a lo largo de cuarenta años, 1940-1980 (Cfr. Juan Martín Sánchez, *La revolución peruana: ideología y práctica de un gobierno militar*, 1968-1975, Sevilla, 2002, p. 61), es decir, hay una caída de la mortalidad, el mantenimiento de los niveles de natalidad y un crecimiento poblacional. Asimismo, representó un cambio de concentración poblacional de las zonas rurales a los centros urbanos costeros, para 1972 la población urbana representaba el 59.5% del total, siendo Lima, Chimbote, Trujillo, Tacna, Arequipa y Chiclayo los principales centros urbanos (*Ibid.*, pp. 61-61).

⁶⁸ Melgar Bao, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁹ Buscar estas claves significa pensar la historia de Perú no sólo como un pasado, sino proyectándola hacia el futuro. Para el caso concreto de las izquierdas, Melgar Bao sugiere interpretar el éxito sostenido que tuvo la venta de los *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, como una búsqueda de estas claves identitarias (*Ibid.*, p. 193).

etcétera); conformaron clubes que permitían arraigar sus identidades locales y cierta movilidad política; y la demanda de una vivienda entre las barriadas, así como de servicios (drenaje, alumbrado, pavimentación) propició una organización incipiente que no escapó de los clientelismos.⁷⁰

Chimbote reproduce a escala las transformaciones ocurridas en todo el país. De acuerdo con Fernando Bazán Blass⁷¹, el *boom* de la harina de pescado tiene sus orígenes durante la segunda guerra mundial, cuando los japoneses comenzaron a comprar el hígado del bonito, lo que propició el surgimiento de la industria conservera que sólo aprovechaba la mitad del pescado, el resto se utilizó para fabricar harina para alimento de ganado. En esa misma década se creó la Corporación del Santa, con la finalidad de explotar las riquezas del río Santa y del puerto de Chimbote. El gobierno le autorizó la construcción de infraestructura para servicios portuarios y un proyecto urbanístico a cargo de ingenieros norteamericanos. Se desecaron las lagunas y los pantanos para construir un drenaje, se trazaron tres zonas: la industrial, la residencial y la comercial, se construyeron departamentos y casas para funcionarios, así como viviendas para empleados y obreros. En 1960 termina por consolidarse Chimbote como un puerto industrial con el *boom* de la harina de pescado; del bonito pasaron a la explotación de la anchoveta por su abundancia, “que triturada en gigantescos molinos, era convertida en harina que servía como alimento para animales de granja”;⁷² asimismo, también se extraía de la anchoveta el aceite tanto para el consumo industrial como el humano.⁷³

⁷⁰ *Ibid.*, p. 200.

⁷¹ Fernando Bazán Blass, *Historia de Chimbote*, Lima, Editorial San Marcos, 2003.

⁷² Carlos Contreras y Marina Zuloaga, *op. cit.*, p. 243.

⁷³ *Ibid.*, p. 244.

Luis Banchero Rossi fue el empresario responsable del *boom* harinero, tecnificó la pesquería con la ayuda de asesores norteamericanos y peruanos, quienes eran expertos en el diseño de los procesos productivos y en la comercialización, algunos de ellos eran biólogos y oceanógrafos que bien conocían los ciclos de reproducción de las especies marinas. El *boom* harinero propició la migración hacia el puerto de Chimbote y marcó los límites del proyecto urbanístico reventándolo con las barriadas; asimismo ocasionó uno de los mayores desastres ecológicos en la historia de Perú debido a la construcción de un muelle con las piedras del dinamitado Cerro Colorado, el cual bloqueaba la corriente marina y generaba un embalse adonde iba a parar el desagüe de las fábricas. La bahía de Chimbote quedó reducida a una cloaca y la depredación de la anchoveta y el bonito estuvo a punto de extinguir ambas especies.⁷⁴ El asesinato de Banchero Rossi y la crisis ecológica por la depredación pusieron fin al *boom* harinero peruano en 1972.

El zorro de arriba y el zorro de abajo recrea en distintos planos la “modernización” del puerto de Chimbote, dependiente de las fluctuaciones internacionales de los precios de la harina del pescado, así como de un capital financiero internacional que difícilmente impulsa y sostiene las exportaciones de los países latinoamericanos. El primero de ellos es un plano de representación realista muy detallada y precisa en el que subyace el intento de abarcar una totalidad en sus dimensiones históricas, sociales, políticas, económicas y culturales. En ese sentido, es posible apreciar la representación de algunos procesos como el desarrollo de la pesca hasta llegar a la explotación intensiva de la anchoveta para el comercio internacional;

⁷⁴ Cfr. Bazán Blass, *op. cit.*, p. 141.

la Corporación del Santa y la infraestructura que construyó en el puerto se mencionan en la obra, así como el desastre ecológico ocasionado por la industrialización y su impacto cultural.

La diversidad de personajes corresponde a la diversidad de sujetos que habitan Chimbote⁷⁵, sin embargo, no se muestran como una especie de taxonomía de la sociedad chimbotana, sino que hay una focalización particular: el detalle y todos los problemas implícitos de la representación literaria, como lo es el lenguaje, están en los grupos marginales, es decir, en los pescadores, las prostitutas, los habitantes de las barriadas, los obreros de las fábricas, incluso en los “locos” y “predicadores” que deambulan en las calles; en contraste, Brashi, el empresario que se hizo millonario con la explotación de la anchoveta, no actúa en el relato, solo se le refiere en los testimonios de algunos personajes; asimismo, no hay mayor detalle en la élite chimbotana, por ejemplo, en la escena de uno de los bailes de los directivos de la industria de la harina de anchoveta, el personaje que sobresale es el loco Moncada cuando entra a interrumpir con uno de sus discursos.

Los personajes no obedecen a clasificaciones como protagonistas o principales, más bien, es posible apreciarlos desde el esquema de representación dualista andino, es decir, en Chimbote hay, básicamente, hombres y mujeres; y a partir de esta bipartición derivan otras como pescadores y prostitutas, serranos y costeños. Las prostitutas son explotadas en “el corral”, un prostíbulo del puerto. Entre ellas sobresalen la Orfa, que es hija de un hacendado de Cajamarca, tiene un bebé de padre desconocido y representa la perspectiva más

⁷⁵ Lienhard identifica, por ejemplo, la costa y la diversidad poblacional como nuevos referentes en la última novela de Arguedas, frente a la sierra y al hombre andino como sus propios referentes y como los referentes tradicionales del indigenismo literario peruano. El trabajo de Lienhard justo nos muestra cómo Arguedas responde artísticamente frente a estos cambios que, por supuesto, atañen a la migración y modernización de la costa; logra *andinizar* la costa, es decir, referir este espacio desde el simbolismo poético andino (Cfr. Martin Lienhard, “La antropología de J. M. Arguedas: Una historia de continuidades y rupturas”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXVI, núm. 72. Lima-Boston, 2do semestre de 2010, p. 57).

desesperanzada, por lo que en el final tentativo que sugiere Arguedas, decide suicidarse; la Muda, que participa en los encuentros sexuales junto con su hijo, un homosexual a quien apodan el Mudo; la Argentina, una prostituta extranjera que es considerada de mayor categoría por su piel blanca; Pula Melchora, a quien Tinoco, el proxeneta del “corral”, prostituye y embaraza, pero logra mantener su vínculo con el universo cultural quechua andino gracias a sus rezos, cantos y maldiciones en quechua; Gerania y Felicia, la primera de ellas esposa de Tinoco y la segunda su hermana; a ambas las prostituye en “el corral”; y finalmente la Narizona, que es frecuentada por el Zambo Mendieta, un patrón de lancha.

Tinoco, como mencionamos anteriormente, es el proxeneta del “corral” que pertenece a “la mafia”, una organización al servicio de Brashi que arrastra a los pescadores al “corral”, y sirve para reventar huelgas o cualquier intento de rebelión; Chaucato es el dueño de la bolichera “Sansón 1”, organiza grupos de pescadores con los que logra sacar toneladas de anchoveta, él fue patrón de Braschi antes de que se convirtiera en el principal empresario de Chimbote; Zavala es un pescador y dirigente sindicalista que frecuenta el prostíbulo con su amigo el Tarta; Asto es un pescador andino que apenas habla español y logra ganar mucho dinero gracias a su esfuerzo, valentía y tenacidad; con su dinero puede acceder a la Argentina, este episodio es central en la obra ya que Asto parece convertirse en uno de los zorros míticos y por tanto figura como un triunfo de la sierra en una costa adversa y degradante; cabe mencionar que, gracias a su dinero, también logra rescatar a su hermana, doña Florinda, del prostíbulo.

Existen otros personajes que pueden apreciarse desde la dualidad sierra-costa, como ocurre con Don Diego, un supuesto supervisor de Brashi, y Don Ángel Rincón Jaramillo, el jefe de la planta de harina de pescado, que representan una recreación moderna del encuentro

del zorro de arriba andino (don Diego) y el zorro de abajo costeño (don Ángel); Don Esteban de la Cruz, un serrano enfermo de los pulmones debido a sus años de trabajo en la mina de carbón y que migra a Chimbote para encontrar mejores condiciones de vida, y el loco Moncada, un negro costeño predicador; ambos sostienen una amistad y diálogos que conforman episodios importantes cargados de los símbolos andinos, como lo son los recuerdos de Esteban de la Cruz. Asimismo, también es posible asumir en este orden al mar-mujer-costa-madre-prostituta explotada y a Brashi-hombre-padre-explotador que hace parir al mar, como dos personajes símbolos y una especie de deidades, que representan la equiparación de las mujeres prostitutas y hombres pescadores del relato.

Asimismo, es posible ubicar personajes propiamente costeños, que no necesariamente significa que hayan nacido en la costa, sino que pertenecen a un ámbito urbano y moderno, como es el caso de el gringo Maxwell, quien llega a Perú como cuerpo de paz pero termina asimilándose al universo cultural andino gracias a la música; trabaja como albañil en Chimbote y decide casarse con Fredesbinda, una muchacha costeña habitante de una de las barriadas. El padre Cardozo, quien también es norteamericano y cuyas intenciones con las comunidades de las barriadas son positivas al promover valores cristianos y cierto bienestar, a partir de las ideas de la teología de la liberación y del símbolo del Che Guevara, sin embargo, son limitadas porque no comprende el universo cultural quechua andino. Es importante mencionar que estos personajes extranjeros y otros que aparecen en el relato, también son concebidos a partir de su cercanía o lejanía con la cultura andina.

En un plano simbólico, la “modernización” coexiste con el universo cultural quechua andino. La migración masiva es un proceso derivado de la industrialización del puerto y se representa mediante el símbolo andino *lloqlla*, que es una avalancha de lodo, agua, tierra,

plantas, animales. Por otra parte, el diálogo mítico de los zorros es recreado en el diálogo de un directivo de la fábrica de anchoveta y un extraño visitante con rasgos zorrescos y expresiones andinas que logra desentrañar “la verdad” de lo que ocurre en Chimbote. Ambos símbolos remiten a la estratificación espacio temporal andina arriba-abajo, y en el caso del zorro, además, hay una delimitación centro-periferia. Por otra parte, la modernización se elabora como una experiencia de ruptura, es decir, la ciudad industrializada se experimenta a través del caos, el desarraigo, la extrañeza y el miedo, pero también de la voluntad de restituir el orden y los vínculos. Este aspecto nos permite ver la obra –que se caracteriza por su estructura fragmentada y las múltiples tramas que la conforman– como una especie de relato mítico que marca el cumplimiento de un ciclo y anuncia el inicio de otro. En ese sentido, Esteban de la Cruz, el loco Moncada, el chanchero Bazalar y el narrador de los diarios se nos presentan como héroes en una lucha contra el caos. Finalmente, el relato muestra otra dimensión más de la lucha entre el orden y el caos: la escritura es un acto sagrado que posibilita el orden y la vida; o anuncia una catástrofe cósmica.

A continuación, analizaremos la tensión entre la modernidad y el universo cultural quechua andino a partir de los símbolos *lloqlla* y el par de zorros míticos que, a su vez, nos remiten a una concepción andina del espacio y tiempo la cual influye para narrar una historia. Por otra parte, abordaremos esta tensión como una lucha entre el caos, en tanto experiencia de ruptura ocasionada por la modernización, y el orden a través de la restitución de los vínculos con el universo cultural quechua andino. Asimismo, es importante destacar que tanto los símbolos como los personajes son una especie de núcleos narrativos, que no precisamente relatan una historia y el devenir de los personajes, constituyen modos particulares de narrar lo que ocurre, que justamente es lo que pretendemos interpretar como

una concepción del ejercicio literario en una América Latina en la que han sido dominados y relegados los pueblos originarios.

4.1. Espacio y tiempo andinos en la representación de la modernidad

La concepción andina del espacio-tiempo determina su concepción del universo y del acontecer mismo⁷⁶. El sistema de referencia andino arriba-abajo constituye una dualidad estructural, donde la relación de opuestos es complementaria más no excluyente, y se articula en un conjunto de intercambios y alternancias. Las biparticiones se manifiestan en el gobierno, los sistemas de solidaridad y trabajo, de matrimonio y de culto. La dualidad, en tanto condición social, trasciende lo meramente moral o político, obedece a una idea de integración profunda con el cosmos; el orden del cosmos, es el orden de los pueblos.⁷⁷

⁷⁶ En Occidente, el tiempo y el espacio quedaron separados. Fue Newton quien hizo la separación tajante entre el tiempo y el espacio. En su mecánica les dio el estatus de entidades separadas y existentes por sí mismas, es decir, que no dependen del sujeto que las refiera, de las cosas o de los fenómenos, de modo que es posible imaginar un transcurrir por encima de todo y un espacio contenedor en el que estamos y hay animales, plantas y toda variedad de cosas. Por ejemplo, para Aristóteles no se podían asumir las cosas separadas de su espacio, no concebía tan siquiera la idea del espacio, para él existía el lugar, el emplazamiento de las cosas y su condición de referencialidad; un trabajo que aborda esta ruptura es el libro de René Ceceña Álvarez, *Espacio, lugar, mundo. El fundamento topológico de la modernidad y los orígenes de la mundialización* (México, UNAM, 2011). En el siglo XVII, Descartes planteó la naturaleza de los cuerpos o la materia a partir de su longitud, anchura y profundidad; por ejemplo, el peso, el sabor o el color no eran elementos sustanciales de las cosas. Para acceder a la verdad de la naturaleza, siguiendo a Descartes, es necesario desconfiar de todo aquello que es captado por los sentidos. Surgen entonces dos rupturas, la del cuerpo y la razón, y la de los sentidos y la verdad, de acuerdo con David Le Breton. Asimismo, a la vista se le designó un estatus privilegiado en el acto del conocimiento, el ojo cartesiano quedó adiestrado para ubicar las cosas en el espacio, separar, diferenciar y analizar, fue así como la modernidad estatuyó su axiología de los sentidos (Cfr. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995, pp. 68-71).

⁷⁷ Israel Orrego explora estas coordenadas dualistas que también constituyen el pensamiento andino, lo cual nos permite comprender la narrativa de los relatos míticos andinos (Cfr. Israel Arturo Orrego Echeverría, *Ontología del tiempo-espacio en el pensamiento abyayalense y la circunstancialización relacional del ser*:

Otro principio fundamental para aproximarnos al arriba-abajo andino es *Pacha*. Israel Orrego lo refiere como una totalidad del universo, incluye todo lo implicado en él, es decir, la tierra, los ciclos naturales y astrales, la atmósfera.⁷⁸ Por su parte, Luis Alberto Reyes puntualiza que *Pacha*, como el universo vivo, ordenado con sus ritmos y mandatos, es una intelectualización de los amautas incas, quienes desplazaron nociones arcaicas que lo asociaban principalmente con la *Pachamama*, la madre tierra, la tierra como el gran útero de donde surge toda la expresión de la vida; los cultos que se hacían entonces, principalmente, eran a figuras femeninas y acuáticas, que, posteriormente, fueron sustituidas por figuras masculinas asociadas al sol.⁷⁹

Pacha está estratificada conforme a la dualidad estructural andina: el *hanan pacha* (la zona de arriba, zona de las estrellas), el *hurin pacha* (el suelo de abajo), y el *kay pacha* (zona intermedia, este suelo, aquí y ahora). *Hanan-hurin* conforman una relación de complementariedad, mas no de exclusión o de oposición, como ocurre con el cielo y el infierno en occidente; *kay pacha* es el suelo habitado por los hombres y las mujeres, el cual establece relaciones de correspondencia con *hurin pacha* y *hanan pacha*; por ejemplo, hay una correspondencia entre las mujeres y la luna a través del ciclo menstrual y lunar, así como una correspondencia entre el hombre y el sol.⁸⁰

diálogos con occidente, tesis de Maestría en Filosofía Latinoamericana, Universidad Santo Tomás, Santafé de Bogotá, Colombia, 2014, p. 126).

⁷⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 56.

⁷⁹ Cfr. Luis Alberto Reyes, *El pensamiento indígena en América: los antiguos andinos, mayas y nahuas*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Biblos, 2008, p. 87.

⁸⁰ Una representación gráfica que nos permite aproximarnos a este principio es el Altar mayor de Coricancha, elaborado por Juan de Santa Cruz Pachacuti; el altar consiste en una casa y al interior en la parte superior central hay un ovalo, al lado derecho se encuentra el sol y al izquierdo la luna; debajo de la luna está la mujer, así como la representación de una nube cargada, un puma y la madre mar; debajo del sol está el hombre acompañado de un lucero de la mañana y fenómenos meteorológicos como el rayo o el arcoíris. Del altar rescatamos la equiparación cosmos microcosmos en la representación de la casa-universo; la regionalización

En la elaboración del tiempo y el espacio, que constituye el principio *Pacha*, existe una serie de correlaciones entre las mujeres, los hombres y ciertos elementos del universo, es así como en el *kay pacha*, el aquí y ahora, se reproducen tanto una estratificación espacial como una serie de ciclos correspondientes al *urin pacha* (mundo de arriba) y *hanan pacha* (mundo de abajo); por otra parte, el arriba-abajo alude a una regionalización sierra-costa que, de acuerdo con Mariátegui, conlleva una polarización histórica, es decir, la sierra india y la costa mestiza y criolla, lo cual impide la conformación de la nación peruana.

En la última novela de Arguedas, el sistema dualista de representación espacial y temporal andino arriba-abajo también obedece a la unidad hombre-mujer y cabeza-cola;⁸¹ es así como se consolida el puerto de Chimbote, el abajo, como una mujer violada, saqueada y explotada, como todas las presencias femeninas a partir de la figura de la prostituta. El puerto de Chimbote y las prostitutas son una sola figura femenina, son la gran mujer-madre-prostituta de todo el relato; por su parte, los pescadores emigrantes de la sierra, el arriba, son el hombre, padre que hace parir peces a la madre mar, hijo que se alimenta de ella, hombre explotado y explotador de la mujer prostituta; y así como Chimbote es el macrocosmos y la mujer prostituta el microcosmos, pensamos que Braschi, el empresario que se ha enriquecido de la explotación del puerto a través de la pesca y del negocio de los prostíbulos,

del mundo a partir de un arriba y abajo, así como de la derecha y la izquierda, la cual también conlleva una especie de regionalización del tiempo, cada parte tiene su propio tiempo; finalmente destacamos las relaciones de complementariedad, no hay contraposición o exclusión como ocurre con la visión cristiano occidental en concepciones tales como el cielo y el infierno (Cfr. Israel Arturo Orrego Echeverría, *op. cit.*, p. 60).

⁸¹ El arriba-abajo tiene su correspondencia en el cuerpo tanto de animales como en el del propio humano. Cabeza-cola (entendiendo por cola en los seres humanos la zona de los genitales y el ano) es un modelo de unidad biológica donde ambas partes son inseparables y complementarias. Para Alfredo Narváez Vargas la dualidad cabeza-cola manifiesta poder y jerarquía en los andes, donde la cabeza tiene mayor poder (Cfr. Alfredo Narváez Vargas, *Cabeza y cola: Expresión de la dualidad, religiosidad y poder en los Andes en Entre Dios y el diablo: magia y poder en la costa norte del Perú*, Hiroyoshi Tomoeda, Tatsuhiko Fujii, Luis Millones (eds.), Lima, IFEA, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, p. 7)z].

representa también una figura macrocósmica masculina, una especie de deidad del caos y la degradación humana.

Consideramos que Arguedas recurre a la concepción espacio temporal andina para narrar las diversas historias que conforman su última novela (o como él las llama: “hervores”). Para dar cuenta del desplazamiento migratorio del arriba al abajo, de la sierra a la costa, no recurre al camino, que también le hubiera dado una estructura a su relato, entonces, ¿cómo habla de Chimbote?, ¿cómo habla de un acontecimiento que dio un vuelco a la historia peruana? No es desde un punto de partida hacia un destino, es desde el destino mismo, Chimbote, y la memoria de los personajes. En todo caso, traza un camino al recordar el trayecto hacia el puerto y evocar los orígenes andinos, lo que configura relatos dentro de otros relatos. La migración, desde el mundo andino, se simboliza en la novela mediante una *lloqlla*:

–[...] ¿Usted sabe qué es una *lloqlla*?

-La avalancha de agua, de tierra, de raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan batanado debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas.

–[...] Más obreros largamos de las fábricas, más llegan de la sierra. Y las barriadas crecen y crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida.

–Felices, felices los alcatraces con la muerte que les ronda y la avalancha *lloqlla* con la vida que les ronda (p. 88).

Es un desplazamiento vertical de arriba (las montañas), hacia abajo (la costa), vertiginoso, incontenible e irreversible, con mucha fuerza y revoltura de elementos. El símbolo *lloqlla* conlleva otro símbolo ambivalente y recurrente en la obra de Arguedas, el *yawar mayu*, río de sangre que encarna las cualidades del universo cultural andino. El *yawar mayu* corre con dirección de arriba abajo, su fuerza de arrastre se la dan las primeras lluvias, es turbio y denso porque se carga de piedras, lodo, plantas, cadáveres de animales; hierve y transforma la materia que arrastra; a su vez, se entreteje con otros elementos como los abismos, el canto de las aves, los insectos, las plantas y el silencio de las montañas. Así lo refiere en el segundo diario, cuando lo compara con la escritura triunfal de *Todas las sangres*:

Y esa pelea aparece en la novela como ganada por el *yawar mayu*, el río sangriento, que así llamamos en quechua al primer repunte de los ríos que cargan los jugos formados en las cumbres y abismos por los insectos, el sol, la luna y la música. Allí, en esa novela, vence el *yawar mayu* andino, y vence bien. Es mi propia victoria (p. 79).

El *yawar mayu* alude al ciclo de las lluvias y al repunte del río como un instante; en un cuento como en “La agonía del rasu Ñiti”, el *yawar mayu* es el clímax de la danza de tijeras, el fin y el principio, la muerte del *danzaq* viejo que renace en el *danzaq* joven. En *Los ríos profundos* el *yawar mayu* le da movimiento a un muro inca, Ernesto lo mira en las líneas que se dibujan entre los bloques de piedra blanca, que refleja la luz como la sangre cuando corre, es fuerza, violencia y sangre.⁸²

⁸² En *Los ríos profundos*, Arguedas desenvuelve el símbolo del *Yawar mayu* a partir del movimiento que surge de todas las líneas de un muro incaico y las danzas guerreras: “Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado, que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante:

El símbolo *lloqlla* es una degradación del *yawar mayu*, no forma parte de un ciclo, de un todo ordenado, como una época de lluvias, como una danza de tijeras, como un muro en que cada bloque de piedra fue ensamblado cuidadosamente: es repentino, imprevisto, sin sentido aparente, es “avalancha de agua, tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos de cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas...” (p. 87); si bien el *yawar mayu* alude también a una revoltura de todo lo que arrastra, esta cualidad sólo nos remite al espesor y fuerza de aquello que lo nutre, sin embargo el arrastre de *lloqlla*, que también es espesor y fuerza, es un caos, una revoltura sin sentido, como la diversidad de personas que arriban a la costa, “[p]ero dice Don Ángel que aquí en Chimbote, a todos se les borra la cara, se les asancocha la moral, se les mete en un molde” (p. 87). Don Diego se refiere a la gente que ha llegado a Chimbote: indios de todas las regiones, mestizos y negros, y don Ángel Rincón le responde: “¿[q]uién carajo mete en un molde una *lloqlla*?” (p. 87). Este caos también es ambivalente, en tanto resistencia a todos los modos de dominación de la costa, al sometimiento a la cultura de masas de la ciudad y a un proyecto de nación que moderniza los viejos esquemas de dominación.

Arguedas también recurre al *yawar mayu* para simbolizar su propia escritura literaria. En el *Tercer diario* de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* reflexiona al respecto y asume el triunfo del *yawar mayu* en la escritura de la novela *Todas las sangres*; para él resulta todo un cuestionamiento y una serie de problemas la elaboración del mundo andino en la escritura

“*yawar mayu*”, río de sangre; “*yawar unu*”, agua sangrienta; “*puk-tik' yawar k'ocha*”, lago de sangre que hierve; “*yawar wek'e*”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse “*yawar rumi*”, piedra de sangre, o “*puk'tik yawar rumi*”, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “*yawar mayu*” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “*yawar mayu*” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan.” (Cfr. José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Barcelona, Planeta-Angostini, 1985, p. 11).

literaria y, desde luego, los lectores somos testigos de su creatividad inescindible de una postura ética y política. Sin embargo, lo que ocurre en Chimbote parece marcar la vigencia de una concepción del mundo andino y de la escritura, la propia vigencia del *yawar mayu*. Si bien el ansia de muerte que supuestamente frena a ratos la escritura del relato novelesco, lo impulsa a recurrir a los diarios como un medio para reflexionar y agarrar fuerza y audacia, pareciera que las pausas y los nuevos recursos y estrategias de la última novela, así como los temas que se elaboran y el par de zorros, representan un proceso aparentemente descontrolado, como si en la ficcionalización de la misma escritura de la obra, *lloqlla*, simbolizara una escritura aventurada, incierta e “inconclusa” que arrastra con fuerza todo lo que ocurre en Chimbote, en Perú, en el mundo y en la propia vida.

El zorro es otro de los modos fundamentales de representación de la modernidad que nos remite a una estratificación espacio-temporal andina. Don Ángel es un directivo de la fábrica de harina de pescado, de pronto recibe la visita de un hombre de apariencia extraña: piernas cortas, dedos de las manos alargados, trompudo, ojos rasgados, es don Diego, quien se hace pasar por un enviado de Brashi, el principal empresario de Chimbote y dueño de la fábrica. No hay un motivo concreto a tratar, sin embargo, don Diego propicia un diálogo de tal manera que, como apunta Lienhard, don Ángel se traiciona y traiciona a los suyos “rebelando la verdad oculta sobre Chimbote”;⁸³ es decir, don Ángel nos construye un cuadro detallado de la migración serrana hacia la costa, de la aparición de las barriadas, de la división del trabajo en la fábrica, de las máquinas mismas y el proceso productivo, de las huelgas y los dirigentes sindicales, de la circulación del dinero que pasa por las manos de los pescadores y obreros como salario y llega al prostíbulo como pago por los servicios sexuales de las

⁸³ Martin Lienhard, *op. cit.*, p. 115.

prostitutas, de los mecanismos de supervivencia de los trabajadores para sobrellevar las crisis, y de cómo se articula todo para que funcione como lo que se conoce como “mafia”:

—[...] ¿Sabe algo de lo que aquí se llama mafia?

—Poco, poquito, poco.

—Son dos máquinas. La antigua montada a la bruta, sobre la marcha, que ahora es máscara, y la otra, renovada, fina, como las máquinas de las fábricas. Esa, ni yo la conozco a fondo. La montaron y afinaron después de la gran huelga. Con los apuros y hambres que causaron las huelgas y las vedas, se avivaron los pescadores. Las borracheras y putas, etc., etc., que les metíamos por las narices, por la lengua, por todos los orificios donde el gusto entra, pero a cambio de gastos y endiablamientos, los manteníamos con la bolsa al ajuste (p. 91).

Don Diego es un zorro astuto que saca verdades y atraviesa espacios restringidos, como es el caso del centro de la explotación de Chimbote: la oficina de Don Ángel Rincón. En la última novela de Arguedas, el zorro configura todo un despliegue simbólico e histórico al elaborar sus cualidades como personaje mítico y moderno al mismo tiempo. En el *Manuscrito de Huarochirí*, el zorro desempeña diversos roles, a veces es un personaje sancionado y otras veces es un semidios, como ocurre en el episodio del encuentro, donde representa la demarcación de un espacio mítico andino, el arriba-abajo, y una temporalidad cíclica mítica mediante la alternancia; sus cualidades son fundamentales, ya que funge como el personaje capaz de comunicar y alternar ambas regiones; asimismo, tanto el zorro de arriba como el de abajo poseen el conocimiento verdadero y privilegiado de sus respectivas regiones, el zorro de arriba posee dos verdades sobre su región: Tamtañamca es un falso curaca y su enfermedad se debe a la infidelidad de su mujer; estos conocimientos le dan poder a

Huatyacuri, que no solo logra curar al falso curaca, sino que en recompensa toma por esposa a una de sus hijas, lo cual desata la envidia de su cuñado y lo reta a varias pruebas; finalmente, Huatyacuri resulta vencedor gracias a la ayuda de algunos animales sagrados como el puma, serpientes, aves, y zorrinos, sin embargo el elemento fundamental que lo dota de poder es la información del par de zorros.

Tras la conquista y el proceso de evangelización, el zorro es despojado de sus cualidades divinas y atraviesa un proceso complejo de simbolización en el cuento popular andino.⁸⁴ Se le toma como ladrón, es prejuicioso, soberbio y manipulador. El zorro moderno del cuento popular andino también denota la demarcación arriba-abajo, ya no como un personaje comunicante de ambas regiones, sino como un animal que a base del engaño y manipulación transgrede espacios que no le corresponden, como cuando engaña al cóndor para asistir a una fiesta de los animales de arriba;⁸⁵ o incluso transgrede aquella otra división entre el mundo de los animales y el mundo de los humanos al engañar a las mujeres para tener relaciones sexuales con ellas, sin embargo, en ambos casos, por su torpeza y fanfarronería o es castigado, incluso con la muerte, o falla en sus intentos, lo que provoca la descalificación y burla de los otros animales. Es un personaje inconforme con su lugar dentro de la estratificación espacial y jerarquización animal andina, con su misma condición de animal. Si bien es despreciable y sancionado tanto por animales como por el propio humano,

⁸⁴ Luis Millones, *Fauna sagrada de Huarochirí*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2012, p. 72.

⁸⁵ "El zorro, el cóndor y el cernícalo", *Cuento popular andino*, introducción, selección y notas de Mario Razzeto, Lima, Instituto Andino de Artes Populares, 1982, pp. 18-20

el zorro moderno andino es actor ambivalente, encarna la resistencia, la inconformidad y la rebeldía frente a la dominación colonial y la descalificación social del indígena.⁸⁶

En su novela, Arguedas explota excepcionalmente las simbolizaciones y cualidades de los zorros míticos y las del zorro del cuento popular andino, elabora la capacidad comunicante y transgresora mediante tres desplazamientos zorrescos, el primero de ellos es el que va de la sierra a la costa. Don Diego es un zorro andino que seduce a don Ángel con su baile, como dijera Lienhard, pero también sacraliza su oficina, es decir, el zumbido del bicho, los cantos y el baile, que si bien este último es cómico y paródico como la danza de la tijeras, son elementos comunicativos con el pasado y el mundo andino sacralizado; el mundo, en ese instante y lugar, adquiere el sentido no de la temporalidad de los procesos productivos de la fábrica, de un mar proveedor de la principal materia prima, de una fábrica como el espacio de la producción y del trabajo impersonal, sino el de los sonidos de los insectos y del agua, de la luz que revela la sacralidad:

Don Ángel sintió, en lo que él llamaba «oído de recordar y no de cantar ni de silbar», porque era desorejado para expresarse, en ese oído escuchó, por fin, un canto que nacía vacilando, muy parecido de veras, al zumbido de las alas de los zancudos cuando rondan muchos, al unísono en la noche cerrada [...]. Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos. [...] Recordó y recordando, muy claramente ya, miró al visitante: su gorro se había convertido en lana de oro cuyos hilos se revolvían

⁸⁶ Gonzalo Espino Relucé, *Etnopoética quechua Textos y tradición oral quechua*, Tesis para optar el grado de doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007, p. 318.

en el aire; los zapatos en sandalias transparentes de color azul, la leva llena de espejos pequeños en forma de estrella, los bigotes en espinos cristalinos en las puntas, muy semejantes al del anku kichka, árbol carnoso que no crece jamás en la costa y que defiende con esas púas, sus rojas flores de sépalos lanudos, blancos como la escracha. 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 (p.112).

En este caso, queremos centrarnos en la figura de don Ángel Rincón. Él no es un personaje que pertenezca absolutamente a la esfera dominante, formó parte de la comunidad andina y es por eso que don Diego logra reconectarlo con ese universo cultural; nos parece importante resaltar este aspecto porque cuestiona la rigidez de la relación dominador-dominado, el dominador comparte la cultura del dominado y hay momentos en los que se percibe nostalgia y empatía. En ese sentido, si vemos el conflicto entre ambos personajes y lo que cada uno representa, no solo es la parodia y la inversión de los papeles una estrategia de resistencia, es regresar al dominador a un universo cultural al cual también perteneció, y más aún, es obligarlo a expresarse desde esos códigos a manera de rituales para religarse con el mundo andino sagrado.

El segundo desplazamiento nos remite ya no a un arriba y un abajo sino a un centro y a una periferia. Llama la atención que a lo largo de todo el relato se habla de Brashi, él parió Chimbote y hace parir a Chimbote, como si fuese un dios creador que nunca se aparece pero su obra –la fábrica de harina, las zonas residenciales construidas para los empleados de elite, el barrio de los obreros sindicalizados– está presente y ocupa un centro, sin embargo no se

habla desde ese lugar, se habla desde las periferias, desde la marginalidad, conocemos Chimbote gracias a la focalización y valoración de los personajes que habitan las barriadas y el prostíbulo; más aún, conocemos un cuadro detallado de Chimbote por un zorro andino que logró llegar hasta ese centro, la fábrica, e hizo hablar no a Braschi –porque ese personaje poderoso “está más allá de las estrellas”– sino a uno de sus representantes, valiéndose de su astucia y audacia, pero también de otras estrategias andinas que propiciaron la reconexión con la memoria y un mundo sagrado, como los cantos, la palabra capaz de revelar la sacralidad de un bicho y la danza-diálogo.

El tercer desplazamiento va del diálogo al relato novelesco, como si el zorro de arriba hubiese brincado del diálogo al relato y en ese brinco sufriera una transformación, de zorro mítico a zorro de cuento popular andino.⁸⁷ El par de zorros del diálogo nos remite a un mundo sacralizado andino y al zorro de los mitos, aquel que pertenece al panteón andino o tiene una relación con los dioses, ya sea como su aliado o para recibir un castigo, o que desempeña una función comunicativa entre el arriba y el abajo, como ocurre en el relato de Huarochirí. Pero al llegar al relato novelesco adquiere otras cualidades como la astucia y la comicidad, es un zorro que transgrede, se burla y nos divierte como un *trikster*,⁸⁸ pero don Diego no es torpe

⁸⁷ Para Lienhard, son comunes los encuentros hombre-animal en los cuentos populares andinos: “A veces, la naturaleza animal o humana de un personaje se parece más bien a un accidente o disfraz de un ser fundamentalmente idéntico, que dispone de las cualidades que se atribuyen tanto a los animales como a los hombres” (Cfr. Martin Lienhard, *Cultura popular andina y forma novelesca*, op. cit., p. 113).

⁸⁸De acuerdo con James C. Scott, en los cuentos populares de regiones como América Latina, pero también del sur de Estados Unidos, Tailandia, África o Europa, aparece este héroe como símbolo de “resistencia cultural velada” entre grupos de campesinos, esclavos o siervos, en forma animal o humana, “generalmente realiza una travesía victoriosa gracias no a su fuerza, sino a su ingenio y astucia, entre enemigos que buscan derrotarlo o comérselo. En principio, es incapaz de vencer en un enfrentamiento directo por ser más pequeño y débil que sus contrincantes. Sólo conociendo las costumbres de sus enemigos, engañándolos o aprovechando su codicia, su tamaño, su credulidad o su premura, puede encontrar la manera de escapar de sus garras y derrotarlos. A veces, las figuras del pícaro y el bobo se fusionan y entonces la astucia del subordinado puede constituir en hacerse el tonto o en usar astutamente las palabras para desconcertar a su enemigo” (Cfr. James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México, Ediciones Era, 2000, pp. 194-95).

ni sus acciones traen consecuencias perjudiciales para él, a diferencia de los zorros de los cuentos orales, es un zorro triunfador porque logra sus objetivos, desentraña una verdad oculta y ridiculiza a don Ángel al hacerlo bailar, sus movimientos son bruscos, torpes y cómicos:

Don ángel recitaba y canturreaba algo desigualmente todo, ritmo, melodía y movimiento. Trataba de seguir el baile de Diego; se agachaba hasta apretarse la barriga, se erguía a manera de los borrachos desafiantes, ponía luego ambas manos sobre el escritorio y así, bajaba y alzaba el pecho, como esas lagartijas de los roquedales de la costa peruana, animalejos que corren espantados pero se detienen bruscamente sobre el filo o la aguja de alguna roca erosionada y mueven la cabeza y el busto enérgicamente, en ademanes elocuentemente afirmativos, como si estuvieran predicando con energía (pp. 111-112).

Además, es un ser maravilloso cuyo poder mágico sólo es percibido por personajes marginales como los obreros de la fábrica, que se vuelven cómplices al comprender sus códigos. El desplazamiento del diálogo al relato novelesco representa la capacidad transgresora del zorro, incluso para atravesar dos géneros discursivos como espacios textuales: un diálogo mítico y un relato que se asemeja a un cuento oral andino; asimismo, representa una estrategia artística que conecta las partes que conforman la obra, dándole unidad y sentido.⁸⁹

⁸⁹ Martin Lienhard, *op. cit.*, p. 28.

4.2 La modernidad como experiencia de ruptura

En la obra, la modernidad conlleva una experiencia del mundo, es decir, una serie de percepciones y sensaciones derivadas de los cambios que ocurren a raíz de la industrialización del puerto y su inserción en el capital transnacional. La modernidad se experimenta como una ruptura que se manifiesta en la extrañeza, el desarraigo y la perplejidad, sin embargo, esta experiencia trae aparejada la voluntad de restituir los vínculos a través de los recursos sagrados del mundo andino⁹⁰. Como lo mencionamos anteriormente, consideramos que este aspecto es una clave importante para interpretar una obra que carece de una trama narrativa lineal; la última novela de Arguedas es un cisma, una lucha entre una ciudad caótica moderna y un mundo andino sagrado que posibilita un sentido y orden. Cabe mencionar que no solo se recurre al universo cultural andino para restituir los vínculos, también están presentes valores modernos y cristianos como la esperanza, la salvación y la utopía. A continuación, analizaremos tres personajes que consideramos representativos de la lucha entre el caos y el orden: el narrador de los diarios, el chanchero Bazalar y Esteban de la Cruz.

Los *diarios* son el *aquí y ahora* de un escritor-narrador que, como una especie de microcosmos, reproduce los ciclos del universo, recordemos que el cisma de Perú, es decir,

⁹⁰ Para el filósofo argentino, Arturo Andrés Roig, la experiencia de ruptura engloba un conjunto de problemáticas que aluden a la imposibilidad de determinados grupos sociales de “ejercer una autodeterminación de sí mismos como valiosos” (Cfr. Andrés Arturo Roig, “La conciencia americana y su experiencia de ruptura”, en *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, FCE, 1981, p. 262). La ruptura es una experiencia vivida y elaborada, dependiendo de los sujetos que la padecen, es comprobable en el nivel discursivo, sea oral o escrito, y en sus diversas manifestaciones prácticas, y presupone una operación de integración, de superación. Arguedas, desde la escritura literaria, elabora una particular experiencia de ruptura, en tanto que percibe al pueblo quechua andino como un pueblo amurallado por una cultura occidental opresora, a partir de temas como el desarraigo o su pelea con el lenguaje.

su historia y el cumplimiento de un ciclo mítico, es el cisma de la vida tras la recurrente tentación del suicidio.⁹¹ El cisma se debe a la modernización que atraviesa Perú y representa una experiencia personal de ruptura que trae aparejada la voluntad de restituir el orden, la armonía y la unidad. En ese sentido, Arguedas experimenta la ciudad desde el desarraigo, la extrañeza y el miedo, pero también el regocijo, así lo muestra un pasaje en el que evoca su visita a Nueva York:

Pero en Nueva York ¿dónde se puede encontrar un sitio para poner la mano como en la cabeza de una paloma o en las patas rosadas de un gato que has criado desde que empezó a abrir los ojos? ¡No hay dónde! Nunca más extrañado ni más feliz anduve día tras día, una semana, sin descanso, en la Quinta Avenida, en la calle 42, en Greenwich Village, en Harlem, en Broadway[.] (p. 80).

La extrañeza, el desarraigo y la perplejidad también se vinculan con la imposibilidad para conocer. Estar en una ciudad, intentar conocerla y comprenderla es tender un vínculo íntimo como un encuentro sexual; por ejemplo, logró conocer algo de los Estados Unidos gracias al encuentro sexual con una mujer negra, *mariposa nocturna* como él la llama. Los encuentros sexuales posibilitan, entonces, un vínculo con el universo, aquel vínculo necesario para escribir, para “transmitir a la palabra la materia de las cosas” (p. 7). Por supuesto, de lo que se trata ahora es de la experiencia de Chimbote, tender ese vínculo íntimo; conocer Chimbote

⁹¹ La equiparación cosmos-microcosmos constituye una relación sacralizada de los seres humanos con el universo. De acuerdo con Mircea Eliade, la experiencia de lo sagrado es una experiencia de ruptura. Existen un espacio y un tiempo profanos que corresponden a la vida biológica y, como individuo, a la cotidianeidad inmediata; sin embargo, en determinados momentos y lugares se revela la sacralidad del mundo, estos momentos y lugares están cargados de significados y representan un orden, de modo que el universo se erige como cosmos. La experiencia de lo sagrado consiste en vivir una ruptura en medio de lo profano que es el caos, desde dicha ruptura el mundo se revela con sentido y orden (Cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, op. cit., p. 15).

es narrarlo y escribirlo, “[s]í, pues. Creo no conocer las ciudades y estoy escribiendo sobre una. Pero ¿qué ciudad? “¡Chimbote, Chimbote, Chimbote!” (p. 81).

A partir de la experiencia de la ciudad podemos ver el haz y el envés de lo que es escribir y vivir. Estar en una ciudad es una separación, el desarraigo, la ruptura de un *yo* con el mundo y, por tanto, la imposibilidad para conocerla y escribirla; si no es posible escribir, tampoco es posible la vida. Por otra parte, la superación de esta ruptura, la unidad, la restitución del vínculo con las cosas se da por una experiencia sexual; un encuentro sexual restituye vínculos, posibilita la escritura y devuelve la vida.

En la experiencia de la ciudad también está tejido el tema de la muerte, el suicidio. El ansia de muerte viene tras la ruptura con el mundo y por tanto con la imposibilidad para conocer y escribir. La muerte remite al sufrimiento, a la angustia por no emprender la escritura literaria, y la hallamos elaborada a partir de símbolos mágico religioso andinos. A la par del temor y el sufrimiento, estos símbolos nos remiten al movimiento, a la pesadez y al color, por ejemplo, el símbolo del *ima sapra*, matas grises y pesadas que penden de los árboles y cuando las sacude el viento infunden una atmósfera de miedo en los animales, es una sensación de temor, pesadez y agobio. Otro símbolo andino de muerte es el encuentro entre el *ayaq zapatillan* y el *huayronqo*, este último es un insecto volador pesado, negro, brillante y afelpado que se sacude en el polen de la *ayaq zapatillan*, flor amarilla utilizada en los funerales; el amarillo es un color de muerte, el color del sol; cuando se siente la muerte, el amarillo del sol inunda el cuerpo y lo agobia.

Ahora bien, tanto la muerte como la sexualidad son ambivalentes. La muerte remite al sufrimiento, a la escisión, al agobio, pero también al deseo, el ansia de muerte y el erotismo

se cristalizan en el regocijo del *huayronqo* al impregnar su cuerpo negro, brillante y afelpado del polen amarillo del *ayaq zapatillan*. El amarillo de la muerte también devuelve la vida y restituye la unidad, como cuando el autor-narrador evoca momentos en los que el sol caldea su frente, al tiempo que se armonizan los elementos del paisaje andino. El *ima sapra* es también un símbolo de muerte y erotismo; la iniciación de la vida sexual del escritor-narrador con Fidela es una experiencia cargada de deseo pero también de miedo y muerte; en el momento del encuentro siente un *ima sapra*, que es el “veneno de los cristianos católicos que nacieron a la sombra de esas barbas de árboles que asustan a los animales, de las oraciones en quechua sobre el juicio final; el rezo de las señoras prostitutas mientras el hombre las fuerza delante de un niño para que la fornicación sea más endemoniada y eche una salpicada de muerte a los ojos del muchacho...” (p. 22).

Hemos visto que la voluntad de restituir los vínculos y el orden se da mediante los encadenamientos simbólicos entre muerte y sexualidad, pero la vuelta al orden en medio del caos en una ciudad, la hallamos elaborada en dos núcleos cósmicos, uno de ellos remite al universo cultural andino y el otro es un cosmos moderno. En el segundo diario, nos relata su estancia en la ciudad de Arequipa, donde pudo escribir el capítulo III. En esa ciudad tuvo un encuentro con un pino que se encontraba en el patio de un edificio; el pino de Arequipa es un árbol sobresaliente, ante todo, por irrumpir en el paisaje de una ciudad moderna. Es un árbol enorme e imponente que “domina todos los horizontes de esta ciudad intensa que se defiende contra la agresión del cemento feo;; este árbol se erige como un *axis mundi*:

sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera

de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. [...] es su imagen la que contiene todas esas verdades, su imagen completa meciéndose con lentitud que la carga del peso de su sabiduría y hermosura no le obliga sino le imprime (p. 176).

El encuentro con el pino ocurre en un momento de integración y unidad, incluso con su esposa temida y anhelada; y en el momento en que vuelve el ansia de muerte y la pérdida del impulso para la escritura, el autor-narrador evoca su recuerdo, “ahora estoy abatidísimo; sin poder escribir la parte más intrincada de mi novelita. Quizá por eso lo recuerdo ahora que estoy escribiendo un diario con la esperanza de salir del inesperado pozo en que he caído” (p. 80). La voluntad por restituir el orden y la orientación se da mediante el recuerdo de este pino, como si estableciera literariamente un *axis mundi* donde, además, se elabora la equiparación entre un *yo* microcosmos y el universo. El pino posibilita la orientación en la ciudad caótica y su recuerdo contrarresta el ansia de muerte y la pérdida de impulso para la escritura literaria.

El otro núcleo cósmico es la casa de Nelson Osorio y su familia: su esposa, tres hijas y el perro Gog. La casa, ubicada en Valparaíso, es “la más informal y libre”, es armoniosa, hasta el perro puede entender los males “que aquejan a los hombres”. Nelson, el joven profesor universitario comunista, es un hombre feliz, cultivado, inteligente y comprometido políticamente, es la imagen del hombre nuevo, “así quisiera imaginarme al hombre del futuro. Así. ¿En qué se diferencia Nelson, de «Gog» y del inmenso pino es ese patio colonial arequipeño?” (p. 177), nos refiere el autor-narrador en el *tercer diario*. La casa de Nelson como centro cósmico genera un quiebre en el espacio moderno de la ciudad, reproduce la armonía y posibilita la vida y el impulso de la escritura del autor-narrador, quien pasa una temporada en esta casa para continuar con la escritura de la última novela. La casa de Nelson

es un centro cósmico moderno porque, si bien restituye el orden, la armonía y revela un espacio “sagrado” en medio del caos, se constituye como un cosmos moderno en tanto proyección de un nuevo orden político, económico y social, un horizonte utópico donde el socialismo y el hombre nuevo son las promesas de un nuevo mundo.

El segundo personaje que nos interesa destacar por su capacidad para luchar contra la adversidad y degradación de Chimbote es el chanchero Bazalar. Este hombre es un dirigente de barriada, es igual de pobre que las prostitutas y los pescadores, sin embargo, anda limpio, arreglado y se fija en las palabras “cultas” para apropiárselas y usarlas en sus discursos de líder, además logró organizar el traslado de las cruces de un cementerio a otro. Después de encontrarse con el padre Cardozo para que escuche sus planes y lo reconozca como líder legítimo, se dirige a su casa y, mientras va ascendiendo el médano, imagina entusiasmado las barriadas pavimentadas y alumbradas, la construcción de escuelas y hospitales para sus habitantes. El episodio del chanchero Bazalar configura un camino que empieza con el encuentro con el padre Cardozo, prosigue con el ascenso del médano y culmina con la consagración del punto más alto: su casa que se muestra como un microcosmos.

La casa del chanchero es un espacio en el que conviven animales y humanos, sin embargo, tanto el espacio como la convivencia representan un orden y armonía: Bazalar vive con dos mujeres, ninguna es su esposa pero se responsabiliza de los hijos de ambas, entre ellas la convivencia es armónica gracias a la organización del trabajo doméstico y de la crianza de los cerdos; los niños conviven y juegan con los animales, Bazalar, de vez en cuando, les reparte equitativamente un chocolate; tanto las mujeres como los niños están bien alimentados y limpios; los cerdos comen ordenadamente en sus *mushkas* y obedecen las órdenes de Bazalar.

La casa se vuelve un microcosmos en medio de la marginalidad y degradación de las barriadas del médano, se ubica en el punto más alto y consagra ese espacio. Este microcosmos tiene un centro a partir del cual se organiza todo: el cerdo. La casa es un criadero, los humanos viven de los cerdos y para los cerdos, porque también representan su ingreso económico; su hedor invade el ambiente; su crianza y la convivencia con ellos desvanece jerarquías entre animal y humanos, por ejemplo, Bazalar “sentía un placer «sengular» al ver cómo los chanchos, en fila, comían en esas hermosas e inamovibles *mushkas*”, también aprendió a comunicarse y a darse a respetar por medio de la palabra:

Quando tenían mucha hambre, los cerdos golpeaban brutalmente los tablones de la cocina con sus hocicos. Pero Bazalar sabía también hacerse respetar por sus puercos, dominaba la desesperación de los cerdos que se agolpaban a la puerta, cuando Juana y Esmeralda hacían entrar las grandes latas al corral. «¡En orden, mostrencos; en fila!», voceaba de pie, desde el umbral de la puerta, con un grueso palo en la mano. Los chanchos esperaban. «La palabra hija, es cosa del Dios que ha dado al hombre para que maneje a los cristianos, más razón a los anemales», les decía a las dos señoras (pp. 210-211).

Hay un episodio en el que Esteban de la Cruz evoca una conversación con el loco Moncada y su esposa doña Jesusa. El loco Moncada es un zambo predicador que cuando pierde la lucidez, escenifica sus discursos, como el que da en el mercado, mientras lleva una cruz en el hombro, agita un trapo rojo y se autoproclama “torero de Dios, [...] mendigo de su cariño, falso de las autoridades, de la humanidad también” (p. 67). Sus discursos, aparentemente disparatados, son tomados por Esteban “como las verdades que dicen los locos”. El loco Moncada y Esteban de la Cruz logran entranar una amistad gracias a la comprensión y cariño

mutuos. Esteban realmente escucha sus discursos y los toma con seriedad; por su parte, el loco Moncada también confía en que Esteban algún día logrará escupir el carbón acumulado y se salvará. Doña Jesusa, la esposa de Esteban de la Cruz, es una mujer trabajadora que logró hacerse de un puesto en el mercado, donde vende verduras; ocasionalmente entra en conflicto con Esteban porque le insiste en que hable con un hermano evangélico para que salve su vida.

En la conversación, relata su vida y cuando habla de cómo logró asentarse en Chimbote, le cuenta a su compadre de las visitas del hermano evangélico, de cómo accedió a leer la biblia, pero no a asistir a su iglesia; Moncada se sobresalta y le expresa la desaprobación de esas vistas:

–El evangélico no chupa, no miente, es limpio –dijo–. Pero... su aliento, quiero decir su vida, tomado en su completo, es desabrido. No tiene sal compadre, menos pimienta. Ni animal ni persona con su riñón de gente, con su lengua completa de gente, con su barriga y su entrepierna completos; el evangélico está fugado. Su canto también es desabrido, ¿no es cierto, compadre? ¿A usted le gustan esas canciones con guitarra que cantan? Nu´es guitarra, nu´es alegría, nu´es tristeza. Hasta el perro, hasta el carnero, hace sentir su vida cuando ladra el uno; cuando brama el otro, al sentir el cuchillo en el pescuezo (p.150).

Y Esteban le responde, “¿[y] el chancho compadrito?” El chancho es “majestad en su habla”, para Moncada, su gruñido es una melodía que sale de lo más profundo de su garganta, en él se manifiesta no solo el calor y la humedad de su boca, que es la fuerza para descomponer alimentos, sino el calor y la humedad del mundo. Pensamos que el cerdo mantiene sus

funciones mágicas en el relato, por ejemplo, Arguedas contrapone el lenguaje del chanco con los cantos y prédicas del hermano evangélico bajo la lógica dualista de lo “verdadero” y lo “falso”, tal como elabora la “verdadera luz” y la “falsa luz”, pero en este caso tenemos un “verdadero sonido” y un “falso sonido” en tanto lenguajes que son capaces (o incapaces) de expresar el mundo. El cerdo, por medio de su gruñido, expresa el placer, la raíz del mundo y la armonía⁹² y se consolida en la obra como un animal símbolo mágico que representa un centro cósmico y organiza un episodio.

El último personaje que nos interesa abordar es Esteban de la Cruz. Este hombre cada día se pone más delgado y malhumorado; además, lo asaltan espasmos que lo debilitan y desvanecen. Su esposa cree que pronto morirá y le pide que se arrepienta de todos sus pecados ante el hermano evangélico, no obstante, para Esteban aún hay esperanza de permanecer con vida y recurre al remedio de un médico brujo andino: cuando haya botado cinco onzas de carbón, quedará curado. Esteban fue minero y al igual que ocurrió con sus compañeros, sus

⁹² La música no es un simple motivo en la obra, como bien lo apunta Carlos Huamán, “pondera los momentos clave y emotivos de los acontecimientos narrativos” (Cfr. Carlos Huamán, *Pachachaka. Puente sobre el mundo*, op. cit., p. 152). Asimismo, pensamos que en el caso de *El zorro...*, la música refiere lugares, como ocurre con el músico Antolín Crispín ya que, a través de este personaje, se nos obliga a prescindir de la vista para apreciar Chimbote. La música del ciego armoniza el caos de Chimbote y conjuga luz y sonido, pese a su ceguera, tal como ocurre en el siguiente pasaje: “El humo de las fábricas, el griterío de los vendedores de fruta, comidas, sándwiches, maní que tenían sus puestos en las aceras de las calles o al pie de los muros que cercaban las fábricas; el flujo de los colectivos y triciclos que pasaban y volvían bajo los remolinos de humo, en grupos o a solas, de los pescadores que se iban del muelle y montaban en los colectivos o se detenían a devorar anticuchos, sándwiches, fruta; el ladrido de los perros en las barriadas, todo eso se constreñía, también como relampagueando, en la guitarra de Crispín Antolín que seguía cantando en su casa de la Esperanza Baja, sentado en la misma silla. [...] Oía la luz de la isla, el zumbido de la tráquea humana, de donde sale el hablar de cada quien, tal como es la vida. Así su guitarra templaba la corriente que va de los médanos y pantanos encrespados de barriadas al mar pestilente, de la ecosonda a la caldera, de la cruz de Moncada al obispo gringo, del cementerio al polvo de la carretera. Un círculo apretado de gente escuchaba siempre a Crispín; se quedaban, horas de horas algunos, esperando, junto a la guitarra, bajo el sol o el nublado” (p.). Antolín Crispín tiene acceso a la luz sagrada y puede traducirla a los sonidos de su canto y su guitarra, pero no es una armonización cualquiera, es la evocación del universo andino.

pulmones se infestaron de carbón; solo él y otro más que logró expulsarlo todo, permanecen con vida.

La trama narrativa del episodio de Esteban de la Cruz es la lucha contra la muerte, sin embargo, creemos que es uno de los personajes más complejos debido al espesor de materiales andinos y valores cristianos tales como la esperanza y la salvación, que conforman su discurso. En ese sentido, nos preguntamos ¿qué es la curación para Esteban de la Cruz? Primero, pensamos que la saliva es un elemento fundamental ya que es el medio por el cual la enfermedad (carbón) sale, pero conlleva al símbolo arguediano andino *yawar mayu*, que se aprecia a partir de una equiparación cosmos-microcosmos entre el minero y la mina: de ambos fluye un *mayu* que se vuelve un ambivalente *yawar mayu* al sacar el carbón-muerte, que a su vez es la fuerza, audacia y valentía para preservar la vida. La enfermedad de Don Esteban es elaborada desde el universo cultural quechua andino y contrapuesta con la medicina occidental, por ello, la saliva no representa un desecho, antes bien posee propiedades mágicas y curativas⁹³. En el caso de Esteban de la Cruz, bien pudo pasar por alto los escupitajos con carbón, que para los médicos a los que recurrió era el indicio más contundente de una muerte segura:

⁹³ Alfredo Narvaez Vargas, en su investigación sobre la dualidad andina cabeza-cola, nos ofrece algunos ejemplos de la función mágica y curativa de la saliva, como *Tocanas*, que es un término empleado para referir el uso de la saliva como una ofrenda a las deidades, con la finalidad de contrarrestar la sequía de la tierra y la resequeidad de la boca; se escupe, también, para arrojar todo mal del cuerpo, sean enfermedades, pecados, hechizos, sueños de mal agüero, contratiempos que puedan presentarse, es por eso que al escuchar el canto de la lechuza, ave de mal agüero en la región andina, se escupe hacia ella; la saliva también sirve “como mecanismo de adivinación, tomándose en consideración la dirección que tom[a] echada en la palma de la mano” (Cfr. Alfredo Narváez Vargas, “Cabeza y cola: Expresión de la dualidad, religiosidad y poder en los Andes”, en *Entre Dios y el diablo: magia y poder en la costa norte del Perú*, Hiroyoshi Tomoeda, Tatsuhiko Fujii, Luis Millones (eds.), Lima, IFEA, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004., p. 18). La masticación y salivación también eran procedimientos de algunos rituales, por ejemplo, para la fermentación de la chicha que posteriormente era ofrendada a las huacas.

El doctor “grande” le sentenció que tenía los pulmones desechos; que tenía que separar los cubiertos con que comía; que si tenía casa en Parobamba que se fuera. El doctor chico le citó para el día siguiente, moviendo la cabeza como desaprobando la sentencia. «Mal, jodido paisano», le dijo el doctor chico, al día siguiente. «No eres tabeciano. Tienes los pulmones atracados de carbón. No separes los cubiertos. No trabajes en cosa de fuerza...» (p. 158).

Sin embargo, al hacer caso al brujo, asumió la expulsión del carbón como una especie de limpieza de sus pulmones, de modo que al escupir *laqiada*⁹⁴ sobre hojas de periódico y llevar el registro del peso del carbón, sabría en qué momento estaría curado.

Cabe destacar que, a lo largo de la lucha por su salvación, Esteban se transforma en un ser sobrenatural. Es de baja estatura, pero al estar dormido parece más grande de lo que está e impone respeto y temor; resulta inexplicable su fuerza física para cargar los costales de verduras, trabajar en la máquina de coser zapatos y embestir sexualmente a su esposa; su pecho ronca como un *wankarcaja*, “gran tambor que tocan los indios en Ankash” (p. 132), y sus pestañas negrísimas son comparadas con las patas del San Jorge volador. Las pestañas también adquieren una importancia mágico simbólica, ya que en su intensidad y brillo se manifiesta la fuerza sobrenatural, que es interpretada por su esposa como algo infernal, y por el loco Moncada como un elemento mágico positivo, a tal grado que utiliza una de estas pestañas para lograr “elocuencia” en su prédica.

⁹⁴Así le llama Arguedas a “una lanzada de cosa que se pega a una puerta, o a la cara, o al muro de una iglesia, haciendo resaltar colores y formas” (Cfr. Martin Lienhard, “Glosario”, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Edición crítica, compiladora Eve-Marie Fell, México, Colección Archivos, vol. 14, Conaculta, 1992, p. 263).

La saliva, en tanto elemento mágico-simbólico andino, remite a los ríos, *mayu*, a través de la elaboración cosmos-microcosmos entre el cuerpo de los mineros y la mina. Al relatarle a Moncada las muertes de sus compañeros mineros, Esteban destaca como una particularidad que, de todos, al momento de morir, sale el carbón por la nariz y la boca, y al mismo tiempo cuenta cómo fluye de la mina el río ennegrecido por el carbón. La expulsión del carbón, tanto de los mineros como de la mina se elabora a partir del sistema dualista andino, donde el arriba-abajo está presente en la corriente del *mayu*:

Al hondo del quebrada, peligrándose, bullando fuerte, corría el río, que dicen, *mayu*, pues, en quichua. Gracioso, ¡caray!: del lengua carbón que estiraba el mina al *mayu*, pa'riba, agua cristalino, claro, como el espejo era; del *mayu* pa'bajo, carbón salta saltando, negreando las piedras (p. 138).

El arriba-abajo determina la demarcación del espacio entre Parobamba-mina-abajo y Liriobamba-cementerio-arriba. Cuando los mineros se encuentran en un estado grave por el carbón en sus pulmones, suben al pueblo de Liriobamba a reposar y esperar la muerte, en Liriobamba-arriba está el aire fresco, el agua cristalina, árboles frutales y el cementerio. El ascenso de los mineros está equiparado con el de las mariposas amarillas que, pese a su fragilidad y cansancio logran subir y llegar justo en el momento de la muerte de algún minero, y revolotean durante el sepelio.

Asimismo, es perceptible la ambivalencia de los elementos andinos. El ascenso es lucha, pero también derrota inevitable; la muerte es derrota, pero también salvación; la mariposa es símbolo de lucha, persistencia de la vida, pero también es el anuncio de la muerte. El *mayu*-abajo es una lengua negra que sale de la mina, una manifestación de

enfermedad de la propia tierra-montaña, el *mayu*-arriba es cristalino, sano, “bueno”, sin embargo es el mismo *mayu* que se transmuta en *yawar mayu* como fuerza, coraje y lucha no solo por arrastrar y limpiar el carbón de las montañas y la tierra, sino porque se manifiesta en la expulsión del carbón por la boca y nariz de los mineros, acompañada de sangre en los casos más severos, como una lucha por la vida, sin embargo, al final, todos mueren. Otras coordenadas dualistas que hayamos en la elaboración de la lucha contra la muerte son la luz-oscuridad, tanto de la montaña-mina como del cuerpo del minero, adentro-oscuridad-enfermedad, afuera-luz-curación.

No reparamos en afirmar que el personaje y episodio de Esteban de la Cruz son excepcionales por el espesor de elementos que los componen, pero también por el deslizamiento entre dos perspectivas religiosas: la andina y la cristiana occidental, que, parafraseando a Melgar Bao, es la manifestación del propio sincretismo religioso de nuestros países. Esteban de la Cruz es diligente y meticuloso al atender las recomendaciones del médico brujo para curarse, pero este anhelo inquebrantable de curación perdería sentido sin el horizonte esperanzador cristiano. La esperanza y la salvación son categorías teológicas elaboradas literariamente en su última novela, recordemos que Arguedas fue amigo del teólogo de la liberación Gustavo Gutiérrez quien, desde luego, influyó en su pensamiento.

La curación de Esteban de la Cruz, botar las seis onzas de carbón, deriva en el anhelo de salvación. En el episodio hallamos dos modalidades contrapuestas: aquella en la que la muerte es irremediable, por lo que su esposa le insiste en que confiese sus pecados al hermano evangélico para salvar su alma; la otra salvación es la que el propio Esteban elaboró a partir de la esperanza en el remedio del médico brujo andino y en la lectura del profeta Isaías. Al rechazar las recomendaciones del evangélico, Esteban no solo desconfía en la artificialidad

de su prédica como lo vimos anteriormente, lo que realmente está de por medio es la lucha por la preservación de su vida, él no se resigna a morir, antes bien, se aferra con toda su fuerza y convicción a la vida. Cuando lo asaltan los espasmos o al recobrar el impulso, recuerda algún episodio del profeta Isaías, como cuando se va al basurero del mercado a toser y escupir las *laqiadas* de carbón:

Don Esteban se arrodilló, extendió el periódico sobre la basura en pudrición y las moscas azules que danzaban sobre ella; se arrodilló calmadamente, empezó a toser y arrojó un esputo casi completamente negro. [...] Don Esteban oyó el ruido de los pasos de los niños sobre las hojas secas de maíz, las cáscaras de huevo, la parte crujiente de la basura. Así como estaba, de rodillas, inclinado, casi a cuatro pies, alcanzó a volver la cabeza. Miró a los niños y se alzó un poco. Pudo hablar más claramente: “Y el hombre será homillado –y el varón será-... Reventados serán los ojos de los bandidos; no, hijitos, de los altivos” (p. 132).

La equiparación entre el canto del sapo y la palabra del profeta Isaías se elabora bajo la lógica de los opuestos, es decir, la barriada es lodo, pudrición y oscuridad que no resulta obstáculo para que el canto del sapo resuene; la marginalidad, la explotación, la denigración no se le imponen a la palabra de Isaías; el sesgo andino en la equiparación no sólo está en la lógica dualista, sino también en la transmutación del sonido y la luz, el canto vence la oscuridad, la palabra es luz verdadera.

El segundo aspecto es el sentido pleno de la palabra del profeta Isaías en el anhelo de curación, que justo hace que trascienda hacia el de la salvación cristiana. De acuerdo con los planteamientos del teólogo de la liberación, también peruano, Gustavo Gutiérrez, la salvación

“no es algo «ultramundano», frente a lo cual la vida presente sería solo una prueba. La salvación –comunidad de los hombres con Dios y comunidad de los hombres entre ellos- es algo que se da, también, real y concretamente desde ahora, que asume toda la realidad humana, la transforma y la lleva a su plenitud en Cristo”.⁹⁵ La salvación, al no ser ultramundana, se da en el aquí y ahora, de modo que Esteban de la Cruz pretende salvarse en vida, preservar la vida en medio de la adversidad. Asimismo, la idea de comunión con Dios y los hombres trastoca el plano individual sobre el que reposa la *salvación ultramundana*, derivando en un acto colectivo; cabe destacar que, para el teólogo peruano, el pecado “en tanto ruptura con Dios, es una realidad histórica, es quiebre de comunión con los hombres entre ellos, es repliegue del hombre sobre sí mismo. Repliegue que se manifiesta en una multifacética postura de ruptura con los demás”.⁹⁶ Esteban de la Cruz también da el gran salto de lo individual, su propia curación, a lo colectivo, el anhelo de justicia frente a la minería en tanto sistema de explotación; así como el gran salto del aquí y ahora hacia el futuro:

Esta humanidad va a desaparecer, otro va nacer del garganta de Esaías. Vamos empujar cerros; roquedales pa´trayer agua al entero médano; vamos a hacer jardín cielo; del monte van despertar animales qui´ahora tienen susto del cristiano; más que caterpillar van empujar... todo, carajo, todo (p. 157).

⁹⁵ Gustavo Gutierrez, *Teología de la liberación. Perspectivas*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1979, p. 192.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 193.

Y más adelante, al hablar del remedio del médico brujo andino, Esteban cuestiona la enfermedad-castigo sobre los mineros y no sobre el “gringo extranjero”, y su primo le responde:

-Espera, oye, Parobamba. Gringo es sacre –y el primo ya está fatigado del pecho como un fuelle apolillado-. Gringo polaco soborna gobierno, primo. ¡Bota carbón, Esteban, hermanito, día y noche! Pesa bien. ¡Botas de tu pecho cuatro onzas, uno ya´habras retrucado; botas gringo polaco! ¡Carbón mundo volteas volteando! Dos tiene que haber! Hombre Parobamba-bajo está esperando. Volteas carbón mundo; limpio, nada metal gringo queda, bandera peruano. ¡Agüita, Marianita! ¡Carajo, Esteban, arcángel, alto diosito...! (p. 160).

La “salvación histórica”, por así llamarle, no puede comprenderse ni asumirse sin su dimensión escatológica: “la tensión hacia lo que vendrá, hacia una nueva acción de Dios”⁹⁷: botar el carbón es voltear el mundo, limpiarlo, purificarlo de un sistema de explotación, y en Esteban, la curación no solo es el anhelo de la preservación de la vida, sino el anuncio de una nueva humanidad. Si bien la proyección escatológica es uno de los elementos contundentes en el episodio de Esteban de la Cruz, se repite la tensión irresoluble que bien señaló Cornejo Polar en la narrativa indigenista peruana: el anuncio de una transformación, que solo queda en anuncio o se resuelve en el plano mítico y no en el histórico porque es imposible imaginar tal cambio.

⁹⁷ Gustavo Gutiérrez, *op. cit.*, p. 208.

El análisis de los tres personajes se centra en la elaboración de la modernidad como una lucha entre la degradación, el desconocimiento, la extrañeza y el caos de las ciudades industrializadas, y un universo cultural andino sagrado que restituye los vínculos con el mundo y el sentido de la vida como individuo y como colectividad. Sin embargo, cabe mencionar que Arguedas no niega ni desdeña la modernidad, lo cautivan las ciudades, el socialismo le parece un proyecto civilizatorio adecuado y sus personajes tienen una visión progresiva que tiende hacia el anhelo de un mundo más justo, ya sea por el camino del socialismo, por la salvación cristiana o tan solo por el deseo de vivir en mejores condiciones. El desplazamiento literario hacia las periferias muestra la riqueza cultural y lingüística de los grupos marginalizados, así como su capacidad de supervivencia y lucha, y por supuesto, comprobamos un proyecto literario que imagina alternativas para una modernidad más justa.

4.3 La propia muerte como una catástrofe cósmica

Al igual que las historias que se narran en el relato novelesco, el diálogo de los zorros o los temas que se abordan en los diarios, la posibilidad de la escritura literaria representa un conflicto más. Desde luego, esta posibilidad está acotada por el ansia del suicidio; si Arguedas se mata, obviamente la obra queda interrumpida, sin embargo “lo no escrito”, “lo que no puede escribirse” o lo que definitivamente “no será escrito” conlleva otros aspectos como las posibilidades (e imposibilidades) del lenguaje mismo y el problema de su aparente inconclusión, que para Cornejo Polar tiene dos sentidos: el primero de ellos se refiere a su carácter abierto a la “generosidad del lector”, es decir “[l]os episodios no escritos, pero acerca de los cuales se ofrece alguna información, son como vacíos que el lector debe llenar,

profundos pozos cuyo sentido es una pura posibilidad, una disponibilidad atrozante que solo niega una opción: la de dejar sin cubrir con significado ese vacío”.⁹⁸ El segundo sentido tiene que ver con el zorro como una tentativa de novela total, en la que al pretender “abarcar el universo íntegro, como resultado delirante del proceso de ampliaciones sucesivas que se inician en Agua con la estructura bipolar de la aldea andina, y tratando de cubrir todos los estratos de la existencia -lo psicológico y lo social, la lucidez y la locura, lo anecdótico, lo histórico y lo mítico- la última novela de Arguedas es inacabable por esencia, tan inacabable como el universo que quería representar”.⁹⁹

La elaboración de la propia muerte obedece a la equiparación con un universo que trasciende al individuo y se manifiesta como una catástrofe cósmica, entendida como la posible destrucción del estado de las cosas, por así decirlo, para dar paso a una renovación. Anteriormente analizamos en el relato novelesco la lucha contra la degradación y caos en algunos de los personajes de la obra, al igual que las distintas simbolizaciones tanto de destrucción como de resistencia, sin embargo, este conflicto también atañe al acto de la escritura literaria, la palabra también es parte del universo y, desde luego, este universo está hecho de palabras.

El desvanecimiento de las fronteras entre la vida, los mitos y la escritura literaria socava el género ‘novela’ justo en un momento en el que celebra el arribo de nuestra producción a la modernidad literaria. La pregunta sobre cómo narrar Chimbote, cómo escribirlo cuando el principal referente y fuente simbólica se trastoca por un proceso modernizador amenazante, también conlleva al cuestionamiento sobre cómo escribir y qué

⁹⁸ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, op. cit., p. 265.

⁹⁹ *Ídem*.

es escribir cuando existen universos culturales autóctonos, no sólo como repositorios simbólicos para la producción literaria de la región, sino en tanto sociedades productoras a las que les ha sido negada su presencia y la posibilidad de aportar y acceder a los recursos de la modernidad como lo es la literatura misma. Qué pasa si entran de un modo activo, por así decirlo, si en vez de hacer estos universos asimilables a una universalidad occidental, impregnan de su función y sentido a la literatura con estructuras espacio temporales míticas, una perspectiva religiosa y dualista del mundo. La última obra de Arguedas representa una apuesta radical en la que subyace la pregunta sobre qué es escribir en América Latina y busca la respuesta remontándose al origen en el que la palabra estaba estrechamente vinculada con la existencia y destrucción del mundo, con la existencia y el fin de la propia vida.

Conclusiones

En el presente trabajo, tuvimos como primer objetivo abordar la última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de manera integral, es decir saber cómo interactúan las tres partes que la conforman: diarios, relato novelesco y el diálogo de los zorros míticos. Mostramos que los diarios, a pesar de la veracidad de lo que relatan, son textos literarios que conforman una dimensión del relato, el de la escritura literaria para permanecer con vida. Asimismo, mostramos que la obra puede leerse como un juego de perspectivas, a partir de las cuales es posible apreciar Chimbote desde tres miradores: la realidad de un escritor suicida que emprende la escritura de la novela para mantenerse con vida; la industrialización del puerto de Chimbote y el reencuentro mítico de los zorros. Consideramos que el juego de perspectivas representa una última estrategia narrativa para elaborar la tensión entre la modernidad y el mundo andino; interpretamos la composición de la obra como una disputa entre el supuesto autor del relato con el par de zorros míticos por la autoría de la obra, que, en otros términos, también es la disputa por determinar el género discursivo del relato novelesco y de la obra en su totalidad, es decir, si es literatura o mito.

En la obra se focaliza la modernidad de dos modos: el impulso modernizador del puerto de Chimbote y de todo Perú, y la modernidad literaria latinoamericana como parte de las transformaciones de la región en el marco de la Revolución cubana. En la década del 60 del s. XX, los escritores latinoamericanos asumieron que la producción literaria de la región atravesaba por un proceso modernizante, que consistía en su progreso fundado en la universalidad alcanzada gracias a la renovación. La renovación fue entendida como

contraposición con el realismo social, la amplitud del término realismo hacia lo que se llamó otra realidad o realidad más profunda, y la incorporación de nuevas técnicas narrativas como causa y consecuencia de la exploración, revelación o creación de aquella otra realidad. En ese contexto, consideramos su última obra como un diálogo con las exigencias modernizantes de la época, así como un compromiso llevado hasta el límite en el que la escritura literaria y la vida misma parecen no tener fronteras claras; su propuesta modernizadora apela por una universalidad que obliga a una cultura occidentalizada, normativa y dominante, a desplazarse hacia los referentes andinos; asimismo, aborda la relación de la literatura con la realidad desde su compromiso ético y político, que tiene un vínculo muy estrecho con sus soluciones estéticas.

En ese sentido, mostramos que en la obra se elabora el conflicto entre el universo cultural andino y la modernidad como una lucha entre el orden y el caos, donde los referentes y valores de la cultura quechua andina sirven para dar sentido y esperanza ante la degradación ocasionada por un proceso modernizador que beneficia al capital extranjero y empobrece y denigra a la población. Para ello, abordamos al propio narrador de los diarios, quien experimenta las ciudades modernas como algo ajeno y desconcertante, pero no necesariamente dañino, sin embargo, logra reestablecer el vínculo con el mundo y consigo mismo cuando evoca al mundo andino o significa elementos modernos como es la casa de un líder comunista, donde la familia y hasta el perro conviven armoniosamente.

Por otra parte, el chanchero Bazalar es un líder de barriadas que sueña con pavimentar las calles, poner alumbrado público y drenaje en beneficio de los habitantes. Su casa también representa un centro que dota de orden y sentido a Chimbote. En la casa hay reglas que se respetan y permiten llevar una vida armoniosa. En el episodio de Gregorio Bazalar destaca

la figura del cerdo. En su casa pueden convivir de manera ordenada humanos y cerdos; cuando los perros quieren entrar y alterar el orden, los cerdos los enfrentan; asimismo, su gruñido y los sonidos que emiten restituyen el vínculo con el mundo.

El tercer personaje que abordamos es Esteban de la Cruz, quien lucha contra la muerte al expulsar el carbón acumulado en sus pulmones durante el tiempo en que fue minero. El caos en Esteban de la Cruz se traduce como la explotación que padeció por años a causa de una de las actividades que simboliza el saqueo en el área andina: la minería. Botar el carbón es voltear el mundo, limpiarlo, purificarlo de un sistema de explotación, y en Esteban, la curación no solo es el anhelo de la preservación de la vida, sino el anuncio de una nueva humanidad.

Los episodios de estos tres personajes también muestran una estrategia para narrar lo que ocurre en Chimbote, que no es una trama progresiva, tampoco se pretende resolver un conflicto; es como si Arguedas, a través de la escritura, pretendiera devolver el orden al caos que es Chimbote, escribiendo una especie de centros cósmicos, escribiéndose a él mismo para mantenerse con vida, o acabar con ella y dar pie a un nuevo ciclo.

Es complicado hacer una definición de “modernidad literaria latinoamericana” porque no solamente conlleva los elementos formales de un género y las técnicas para escribir que hacen comunicable y valiosa nuestra producción desde un modelo global occidental. También es complicado determinar en qué medida influyó un acontecimiento histórico, como lo fue la Revolución cubana, en el modo de escribir; como bien señala Claudia Gilman, estaba claro qué era un escritor comprometido, pero no una obra comprometida. Si bien las estrategias de afirmación de una identidad incurrieron en hacer asimilables nuestros

materiales para occidente, queremos resaltar la voluntad de los escritores intelectuales que se asumieron como parte de este proceso para restituir la dignidad de una región.

Este trabajo intentó mostrar a Arguedas como un escritor latinoamericano que formó parte de este proceso de afirmación. Contrariamente a lo que se creía y sentía en la época, pensamos que no compartía la sensación generalizada del logro y plenitud, incluso lo sentimos algo escéptico y a veces irónico. Sin embargo, participó en este proceso con su última novela que representa un diálogo y posicionamiento con el contexto, ensaya técnicas narrativas, construye un lenguaje para un nuevo escenario, como lo es la costa industrial, e intentó abracar una realidad en sus múltiples aspectos.

Arguedas formó parte del ambiente intelectual latinoamericano de la época con la novela en cuanto tal, como si ésta fuese la praxis de una estética del compromiso, donde vemos la hibridez entre la función crítica y la función creadora, como si la propia novela nos revelara los mecanismos que dan lugar a su creación, como si una serpiente se mordiera su propia cola. Por otra parte, pensamos que Arguedas elabora literariamente su postura frente a los discursos y prácticas de una modernidad literaria latinoamericana como una especie de utopía del lenguaje literario donde se restituye un vínculo peculiar de la palabra con las cosas, una especie de palabra sagrada capaz de recrear un cosmos y la vida; un límite entre la vida y el lenguaje literario al grado de jugar con la propia muerte en la obra, dar por concluida la novela y pegarse un tiro en la vida real.

Su propuesta de modernidad literaria no implica encontrar respuestas, definiciones, consolidar técnicas o géneros literarios; al involucrar tantos géneros discursivos, construye una obra de límites que interpretamos como un ahondamiento en la filiación entre la

literatura, los mitos y leyendas del universo cultural andino, donde la literatura figura como un vestigio de lo sagrado. Incluso, cuestiona una literatura como producción individual al relativizar su condición de autor, cediendo la palabra y control al par de zorros.

La modernidad literaria en Arguedas diríamos que es el contacto entre dos extremos: los materiales orales primigenios y una producción artística que en ese momento se (auto)erige como vanguardia mundial, lo cual no se resuelve en los códigos realistas ni se limita a la denuncia; sin quererlo o no (incluso renegándolo), nos lega una obra vanguardista y una estética del compromiso, que entendemos como una serie de búsquedas artísticas encaminadas a mostrar al mundo el valor y potencial del pueblo quechua andino, una búsqueda que al final parece sobrepasar la vida individual misma, Arguedas desaparece y quedan un par de zorros que son los testigos y protagonistas de un relato sagrado del final de un ciclo mítico.

Bibliografía

Adoum, Jorge Enrique, “El realismo de la otra realidad”, en *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1977.

Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Edición crítica, compiladora Eve-Marie Fell, México, Colección Archivos, vol. 14, Conaculta, 1992.

—. “La agonía del Rasu-Ñiti”, en <https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/literatura/cuento-sanmarcos/contenido/arguedas.htm>

—. *Los ríos profundos*, Barcelona, Editorial Planeta-Agostini, 1985.

—. *Todas las sangres*, Madrid, Alianza, 1988.

—. “No soy un aculturado”, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Edición crítica, compiladora Eve-Marie Fell, México, Colección Archivos, vol. 14, Conaculta, 1992, pp. 256-258.

Ávila, Francisco de, *Dioses y hombres de Huarochirí: narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?)* Edición bilingüe, traducción castellana de José María Arguedas, estudio bibliográfico de Pierre Duviols, Lima, Perú, 2013.

Bajtín, Mijaíl, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 2012, pp. 245-290.

—. “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 2012, pp. 15-186.

—. *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, trad. Helena S. Kriúkova, Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Editorial Grijalbo, 1987.

Bazán Blass, Fernando, *Historia de Chimbote*, Editorial San Marcos, 2009 en: <http://am-sur.com/am-sur/peru/Chimbote/hist/10-pesca.html>

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI Editores, 2011.

Ceceña Álvarez, René, *Espacio, lugar, mundo. El fundamento topológico de la modernidad y los orígenes de la mundialización*, México, UNAM, 2011.

Collazos, Oscar, “Encrucijada del lenguaje”, en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1977.

Contreras, Carlos y Zuloaga Marina, *Historia mínima del Perú*, México, El Colegio de México, 2014.

Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas indígenas*, Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Latinoamericana, 2003 (*Obras completas de Antonio Cornejo Polar*, vol. 3).

—. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires, Losada, 1973.

Cortázar, Julio, “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, en *Último Round*, México, Siglo XXI Editores, 1970.

— “Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar”, en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1974.

Cristobal Giese, Claudius, “El canto como canal o vía comunicativa entre los mundos”, en *Cosmología y música de los andes*, Max Peter Bauman (ed.), Madrid/Frankfurt, Vervuet Iberoamericana, 1996.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, trad. Luis Gil Fernández, Ramón Alonso Díez Aragón, Barcelona, Paidós, 2014.

Fernández Moreno, César, “Introducción”, en *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1984.

Fiordeliso Coll, Mariana, *Poder popular y autogobierno en Cuba. La revolución desde el municipio*, México, Itaca, 2007.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

Gutiérrez, Gustavo, *Teología de la liberación. Perspectivas*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1979.

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil: dilemas y debates del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

González Casanova, Pablo, *Imperialismo y liberación, una introducción a la historia contemporánea de América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 1983.

Huaman, Carlos, *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, UNAM/El Colegio de México, 2004.

Lienhard, Martin, *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, México, Ediciones Taller Abierto, 1998.

—. “La antropología de J. M. Arguedas: Una historia de continuidades y rupturas”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXVI, núm. 72, 2do semestre de 2010, pp. 43-60.

—. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988*, La Habana, Casa de la Américas, 1990.

—. “Glosario”, en Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Edición crítica, compiladora Eve-Marie Fell, México, Colección Archivos, vol. 14, Conaculta, 1992, pp. 259-266.

Larissa Lomnitz, *¿Cómo sobreviven los marginados?*, México, Siglo XXI Editores, 1976.

López Austin, Alfredo, Luis Millones, *Dioses del Norte, Dioses del Sur: religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. México, Ediciones Era, 2010.

Mariátegui, José Carlos, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2007.

—. *Peruanicemos al Perú*, Lima, Perú, Amauta, 1988.

Martín Sánchez, Juan, *La revolución peruana: ideología y práctica de un gobierno militar, 1968-1975*, Sevilla, 2002.

Matos Mar, José y José Manuel Mejía, “La reforma agraria y la cooperativización rural en el Perú, 1968-1978”, en *Desarrollo agrario y la América Latina*, selección de Antonio García, México, FCE, 1981

Moraña, Mabel, “Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revistada”, en *La escritura al límite*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Verbet, 2010. En línea http://www.academia.edu/10052964/Territorialidad_y_forasterismo_la_polemica_Arguedas_Cort%C3%A1zar_revisitada

Melgar Bao, Ricardo, “El imaginario político y la identidad: los nacionalismos mestizos en el Perú: 1948-1960”, en *Perú contemporáneo. El espejo de las identidades*, Ricardo Melgar Bao y María Teresa Bosque Lastra (comps.), México, UNAM, 1993.

—. Dos bestiarios del Mar del Sur: el prisma andino de José María Arguedas”, en *Pacarina del Sur* - <http://pacarinadelsur.com/nuestra-america/mar-del-sur/1287-dos-bestiarios-del-mar-del-sur-el-prisma-andino-de-jose-maria-arguedas> abril-junio 2016

Millones, Luis, “Para leer a Arguedas: a propósito del libro *Cultura popular y forma novelesca* de Martin Lienhard”, en *Indiana*, Berlín, 1987, consultado en <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/1788/1426>

Narváez Vargas, Alfredo, “Cabeza y cola: Expresión de la dualidad, religiosidad y poder en los Andes”, en *Entre Dios y el diablo: magia y poder en la costa norte del Perú*, Hiroyoshi Tomoeda, Tatsuhiko Fujii, Luis Millones (eds.), Lima, IFEA, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004.

Ong, Walter J., *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, FCE, 2013.

Pacheco, Carlos, *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Caracas, La Casa de Bello, 1992.

Perus, Françoise, *El realismo social en perspectiva*, México, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, 1995.

Ramos Lara, Eleazar, *Racionalidad y desencantamiento del mundo en Max Weber*, México, Universidad Autónoma, Metropolitana, 2000 (Cuadernos Didácticos de Sociología vol. I).

Roig, Arturo Andrés, “La conciencia americana y su experiencia de ruptura”, en *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, FCE, 1981.

Rowe, William, *Mito e ideología en la obra de Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979.

Sabine Dedenbah-Salazar Sáenz, “La comunicación con los dioses: sacrificios y danzas en la época prehispánica según las tradiciones de Hurochirí”, en *Cosmología y música en los Andes*, Max Peter Bauman (ed.), Madrid/Frankfurt, Vervuet Iberoamericana, 1996.

Xirau, Ramón, “Crisis del realismo”, en *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1977.