

Mónica Bernabé*

↳ La poética del forastero en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas

1. El cauce narrativo

“Se han hecho moldes y todos han reventado. ¿Quién, carajo, mete en un molde a una *lloqlla*? ¿Usted sabe lo que es una *lloqlla*?” (p. 87)¹ le pregunta don Ángel Rincón Jaramillo a don Diego, el extraño visitante de la fábrica de harina y aceite de pescado en Chimbote. La pregunta del capítulo III –“capítulo crucial” de la novela– pone en circulación un saber que, si bien responde al orden cultural andino, permite la reflexión sobre una modalidad de escritura dispuesta a romper con los “moldes” del relato realista. Una *lloqlla* es: “La avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas [...]” (p. 87).

La *lloqlla* discursiva de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* nos enfrenta a la monstruosidad narrativa de una “novela inconclusa” que por momentos amenaza con volverse incontrolable. En el “Epílogo” el autor intenta explicar a su editor, Gonzalo Losada, las causas de la “inconclusión” anudando razones de carácter formal con las circunstancias de su vida:

¿Se acuerda usted que le escribí –me parece que fue en junio– anunciándole que en dos o tres meses más concluiría el primer borrador de los *Hervores* que me faltaban de la Segunda Parte? Si hubiera podido seguir trabajando al ritmo con que lo hacía entonces quizá lo habría conseguido. *Pero me cayó un repentino huayco que enterró el camino y no pude levantar, por mucho que hice, el lodo y las piedras que forman esas avalanchas que son más pesadas cuando caen dentro del pecho [...]* La novela ha quedado, pues, lo repito, no creo que absolutamente trunca sino contenida, un cuerpo medio ciego y deforme pero que acaso sea capaz de andar (p. 249, el subrayado es mío).

La *lloqlla* de la novela y el *huayco*² del autor vienen a entorpecer la fluidez de la escritura. El “cuerpo medio ciego y deforme” de *El zorro...* preocupa a su autor desde el

* Mónica Bernabé es profesora en la Cátedra Literatura Iberoamericana II e investigadora del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario/Argentina.

¹ Todas las citas de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* corresponden a la edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell (1992).

² En el glosario preparado por Martin Lienhard para la edición de 1992 se lee: “*Huayco* (q.). Avalancha de agua, tierra y piedras, sinónimo del q. *lloqlla*. Deriv. del q. *wayqo*, quebrada” (p. 263).

momento en que difiere notablemente del “cuerpo textual” de sus novelas anteriores, caracterizadas por mantener el cauce narrativo dentro de las “leyes” y las “normativas” que prescriben lo legible del género. En este marco, si revisamos atentamente los trabajos críticos dedicados a la narrativa arguediana podemos comprobar cómo su obra estuvo expuesta a demandas extraliterarias: exigencias de orden sociológico, antropológico, político, regional o nacional fueron las que orientaron y, muchas veces, cristalizaron esas lecturas. El mismo Arguedas respondió a esas exigencias y lo confiesa más de una vez: “En mi experiencia personal la búsqueda del estilo fue, como ya dije, larga y angustiosa. Y un día de aquellos, empecé a escribir, para mí, fluida y luminosamente, como se desliza el agua por los cauces milenarios” (Arguedas 1976a: 402).

La imagen del agua proporciona la matriz productiva de una escritura que comenzó a “fluir luminosamente” a través de los “sutiles desordenamientos” sintácticos que hicieron del castellano el “molde justo” para sus relatos a partir de los cuentos reunidos, precisamente, en *Agua*. Pero el “molde justo” se resiente en *El zorro...* y dificulta su cauce narrativo a causa de la avalancha de lodo y las excrecencias de materias muertas. De este modo, la lengua se oscurece y pierde transparencia.

En más de una oportunidad Arguedas se queja de la dificultad de la escritura de su última novela y de las exigencias de los sociólogos. En una carta a John Murra dice:

Me fui en las peores condiciones: luego de dos semanas de agonía, volví a la vida y hasta logré escribir el tercer capítulo de mi novela, capítulo crucial, pues logré salir del atolladero sociológico que no me permitía levantar vuelo. Luego de dos días de discusiones con Quijano, de a cuatro horas cada uno, logré el convencimiento definitivo de que la novela va bien. A Quijano le parecían malos los dos capítulos propiamente dichos (II y III) por las mismas razones que me hacían dudar a mí de su calidad: no reflejaban fielmente la realidad de Chimbote. ¡Felizmente! La novela para ser tal tiene que ser reflejo de lo que soy yo y a través mío, si es posible, el reflejo de Chimbote: de ese inaprensible hervidero humano y a través de ese hervidero, mi propio hervidero que es fenomenal (Murra/López-Baralt 1998: 181, el subrayado es mío).

No era la primera vez que Quijano examinaba la “pertinencia sociológica” de sus novelas. En la mesa redonda sobre *Todas las sangres*, en 1965, había sido su mayor crítico en relación a las “inexactitudes” sociológicas en que incurría la novela. La cuestión reviste su importancia porque permite observar cómo, a medida que su escritura se aleja del molde realista que utilizó de soporte estructural de su narrativa anterior, aumenta la virulencia crítica de los “sociólogos”³. Pero Arguedas también duda y duda por las “mis-

³ De la lectura de sus cartas a John Murra se deduce que Arguedas batallaba contra los sociólogos no sólo en el ámbito de la literatura. En relación con la política en la Universidad y en su relato de las intrigas dentro de las que se mueve la vida universitaria, Arguedas señala con insistencia las conductas de algunos de sus colegas reñidas con la ética profesional: “Yo auxilio en lo que puedo sobre todo a tratar de aquietar las ambiciones. ¡Este anhelo violento de figuración es otro mal casi tan perverso como el de la acumulación de poder! El prestigio viene solo cuando lo que uno hace tiene realmente un mensaje nuevo sobre nuestro pueblo o sobre los problemas generales que el hombre trata de estudiar. ¿Por qué esta gente se pelea, intriga, se amarga, enferma, buscando una manera de sobresalir más que los otros? Por otro lado los sociólogos, en quienes no hay nadie que valga algo, siguen intrigando para la creación del Instituto de Ciencias Sociales que absorba a Etnología y que Arqueología se funda con Historia” (Murra/López-Baralt 1998: 66-67).

mas razones” que duda el sociólogo. La tensión narrativa de *El zorro...* reside en los modos en que una escritura se resiste a reproducir el imperativo de orden moral (“escribir tal cual es”⁴) que el mismo autor se había trazado en el inicio de su tarea de escritor. *El zorro...* rompe con la “fluidez” del cauce narrativo cuando traiciona, en primer lugar, el “deber de fidelidad a la realidad” como único parámetro válido y a las premisas estéticas del realismo narrativo. Pero a su vez, y en un mismo movimiento, *El zorro...* traiciona las exigencias de demostración sociológica, antropológica o ideológica. En el juego entre fidelidad y traición, la última novela de Arguedas continúa y, al mismo tiempo, se enfrenta al modelo narrativo que el mismo escritor había desarrollado a lo largo de su vida de escritor.

El hecho de que la novela dé continuidad al diálogo de unos zorros mitológicos interrumpido en el siglo XVI y los emplace en una sociedad postindustrial –en su fase imperialista– no debe leerse como un aditamento “mágico” al realismo de Arguedas. Muy por el contrario, su estructura narrativa está bien lejos de la retórica del “realismo mágico” o de lo “real maravilloso” imperante en las décadas de los sesenta y setenta. El diseño narrativo de *El zorro...* expone las propiedades contradictorias de la novela y su deseo de “fabricar” la verdad. Chimbote, la ciudad-puerto en la que deambulan el autor y sus personajes es, a su vez, una ciudad industrial que hace centro en la máquina monstruosa de la fábrica de harina y aceite. En las “entrañas del monstruo” chimbotano bailará el fabuloso animal mitológico (mitad hombre y mitad zorro) para exhibir –en la novela– el salto insondable entre un relato milenario (incluido en *Dioses y Hombres de Huarochiri*) y las técnicas de escritura moderna (las que despliega *El zorro de arriba y el zorro de abajo*). Con palabras del autor, podemos decir que la novela apuesta a los lectores futuros poniendo en escena el pasaje de los “tabúes sexuales” al “descubrimiento de que son tabúes”, y la vertiginosa huida de la “edad del mito” hacia “la luz feroz del siglo XXI”⁵.

En el presente trabajo intentaremos leer *El zorro de arriba y el zorro de abajo* desde el cruce narrativo entre una leyenda infantil, unos relatos sobre forasteros, el diario de un suicida, una serie de testimonios etnográficos, la traducción de un relato mitológico y la “novela familiar” de un escritor latinoamericano. En la reunión y superposición de múltiples fuentes narrativas, la última novela de Arguedas nos enfrenta a un cuerpo textual abigarrado donde la escritura opera el estallido del género de un modo singular.

4 En “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” Arguedas dice: “¡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!*” (1976a: 400, el subrayado es mío).

5 En la carta del 11 de enero de 1968 Arguedas le escribe al psiquiatra uruguayo Marcelo Viñar: “Puedo escribir un buen libro, si me recupero. *He pasado, realmente, increíblemente, de la edad del mito y de la feudalidad sincretizada con el mito a la luz feroz del siglo XXI.* [...] Todavía estoy vivo. De veras, yo morí en el despacho de director del Museo NI. de Historia de Lima, una noche de marzo de 1965. Resucité a medias en el Hospital del Empleado, y mi cuerpo y mi espíritu se debaten todavía entre la muerte que me tiene cogido muy fuertemente y el meollo de la vida, de mi vida que es todavía bastante más fuerte que la muerte. *Y tanto la vida como la muerte tienen su aliado que está dentro de mí mismo: los tabúes sexuales y el descubrimiento de que son tabúes.* De la sombra de la propia muerte puedo hacer un buen libro sobre este país descomunal en que los hombres siguen sufriendo y luchando bastante como *semi-dioses desterrados en su propio lar nativo*” (Arguedas 1992: 393, el subrayado es mío).

2. La edad del mito

El relato del paraíso perdido se encuentra en sus novelas anteriores, en especial en *Los ríos profundos* y en *Todas las sangres*. En ellas el relato lograba unir el mundo de abajo con el mundo de arriba incorporando las voces y las canciones quechuas que hacían posible ciertos “desvíos poéticos” dentro de la retórica del realismo, es decir, introducían la “verdad poética” en la “ilusión de lo verdadero” de sus novelas. Pero cuando la novela desiste de la obligada representación de “todas las sangres”, esto es, de la galería de personajes sociológicos que la novela indigenista presuponía a partir de la combinación de “indios”, “mistis” y “mestizos”, las marcas de la diferencia dejan de radicar en cuestiones de “sangre”, y comienzan a trabajar desde las singularidades de una historia familiar. El “otro” que emerge es el “becerro de la señora”:

[...] don Felipe me acariciaba en San Juan de Lucanas, como a *un becerro sin madre* y él tenía la presencia de un indio que sabe, por largo aprendizaje y herencia, la naturaleza de las montañas inmensísimas, su lenguaje y el de los insectos, cascadas y ríos, chicos y grandes; y si bien *era “lacayo” de mi madrastra*, o a veces creo que vaquero, se presentaba ante ella como quien puede dispensar protección, como quien de hecho está procurando protección, a pesar de ser sirviente [...] Y yo era muy intranquilo; *estaba solo entre los domésticos indios*, frente a las inmensas montañas y abismos de los Andes donde los árboles y flores lastiman con una belleza en que la soledad y silencio del mundo se concentran” (p. 16).

Y más adelante: “[...] *yo era el becerro de la señora*; tan sucio como la mestiza, y *era blanco*” (p. 21, el subrayado es mío).

El cuento del “niño becerro” (mitad niño, mitad toro) emana de la fuente inagotable de “los temas que alimenta la infancia”. El relato repite los motivos del cuento infantil tradicional: un niño huérfano y abandonado entre sirvientes y lacayos, una madrastra cruel, y una marca de origen que señala su orden de pertenencia (“era blanco”⁶). El niño expósito será recogido por unos padres adoptivos que lo harán depositario de los “secretos” de una cultura antigua en la forma de un “don” que el niño —en su madurez— transmutará en escritura. Cuando el “yo” que narra se transforma en “nosotros”, “los que sabemos cantar en quechua”, las desventuras del niño pasan a identificarse con las desventuras de un pueblo oprimido. Mediante ese proceso, la escritura de Arguedas asume una función compensatoria: el “don” que le fuera otorgado por sus protectores indios se traducirá en mandato ético que se resuelve en la “representación” de una comunidad. El cuento infantil del “niño becerro” legitima la obra narrativa de Arguedas en tanto que sus

⁶ Ángel Rama relacionó el relato del niño abandonado que hace Arguedas con el cuento infantil tradicional de origen europeo en su ensayo “José María Arguedas, el otro”. Allí, Rama nos cuenta su propia versión del cuento: “Una de esas insólitas jugadas del destino, cuando parece que se le mezclan las barajas a los dioses de las vidas humanas: un niño maltratado por sus parientes, hostigado por una madrastra de cuento, un niño solo en un pueblo de la serranía peruana, con su padre distante, huye un día de esa casa enemiga buscando poner fin a su dolor y desconsuelo, pidiendo la muerte entre lágrimas y se topa con la vida. Los indios de un paupérrimo ‘ayllu’ lo reciben, le dan casa y alimento, lo alojan como a un hijo, pero más que nada le enseñan la ternura, ponen dentro de él un fuego que será inextinguible. Es ésta una historia mítica que atraviesa todos los tiempos de Occidente bajo la fórmula del ‘niño raptado’ y que Europa consignó a la cuenta de sus bárbaros irreductibles, los gitanos” (Rama 1974: 34).

novelas no serían producto de lo leído en los libros (es notoria la insistencia de Arguedas en relación a su falta de lecturas) sino de un “saber” diferente al que proporciona la literatura o la actividad profesional, el saber que se adquiere con la experiencia de vida vivida⁷.

En el desplazamiento del “yo” al “nosotros” la novela se vuelve un espacio de pertenencia: un “hogar de tránsito” para el niño abandonado. En este punto, el abandono de una cultura y las desventuras de una lengua nativa se equiparan a la orfandad del protagonista. La intemperie del niño halla amparo, desde la intensidad imaginativa, en una serie de palabras que conservan el poder de revelar un mundo mágico. Algunas palabras quechuas (*ima sapra, ayaq zapatillan, pariwana, huaironqo*) funcionan como refugio. Pero lo curioso es que el lenguaje del niño becerro no sólo se alimenta de palabras quechuas. *Nionena* le dice el niño al chanco y se inventa un idioma propio. Ni castellano ni quechua, la lengua de infancia (forjada con algunos vocablos quechuas y otros inventados por el niño) se constituye como un saber y una lengua “otra” que se vuelve “casa”, un ámbito donde mitigar el desamparo del niño abandonado⁸.

En la travesía que va del “ayllu” de monolingües quechuas al ingreso a la sociedad “letrada” limeña, el cuento del “niño becerro” alcanza su obligado “final feliz” cuando el héroe, luego de haber atravesado las más variadas “jerarquías y fronteras”⁹, visita la aldea de su niñez como profesional exitoso. La vuelta a la aldea natal, leída como parte del ritual que rodea al triunfo, se escenifica en el cuerpo textual de la novela cuando el autor incorpora las palabras pronunciadas en el acto de entrega del premio “Inca Garcilaso de la Vega”. Allí se relata, una vez más, la historia del niño abandonado —“a mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño” (Arguedas 1976b: 431)— y su culminación con la realización de un deseo infantil. Arguedas se autfigura como un ser privilegiado o un elegido para corporizar la unidad de una nación en cuanto habría logrado “convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores” (Arguedas 1976b: 432).

Pero a diferencia del cuento tradicional que sólo admite un solo final, y éste obligatoriamente feliz, el cuento del “niño becerro” de *El zorro...* nos ofrece, a un mismo tiem-

⁷ La fábula del “niño becerro” también le permite diferenciarse profesionalmente de “algunos doctores” en su enfrentamiento con la “vanidad” universitaria. Servirá además como herramienta para la figuración del escritor “provincial”.

⁸ También sabemos gracias a las anotaciones de Sybila Arredondo de Arguedas que en el lenguaje que el escritor se había forjado en su infancia los pollos eran “fragapatas” y los carneros, “asnurututatis” (en Arguedas 1983: V, 207 ss.).

⁹ La historia del “descenso” del niño a la otra cultura se complementa con la historia del “ascenso” o regreso a la “esfera supraíndia” (p. 14) que Arguedas relata en un reportaje: “Le dije que en la infancia fui lanzado a vivir con los indios monolingües quechuas; desde esa maravillosa morada fui ‘escalando’ hasta llegar a ser un visitante regocijado y atento de New York y París, de Buenos Aires y Berlín, de Madrid y Tánger, pero no habría escalado tanto si no hubiera sido aceptado de buen grado primero entre la llamada clase ‘señorial’ de las aldeas, luego de las capitales de provincia y, finalmente, entre la clase media de Lima y hasta ser invitado, algunas veces invitado de ‘honor’, de la ‘alta clase’ social de Lima. Ninguna sociedad o nación puede tener una diversidad de grados diferentes de cultura, de modos de ser, de proximidad y distancia respecto a la antigüedad y la contemporaneidad. Escribí una novela (*Todas las sangres*) con el imposible intento de interpretar ese mundo porque yo atravesé casi todos esos grados de jerarquías y de fronteras” (Arguedas 1976c: 26, el subrayado es mío).

po, dos finales. El cuento infantil se resuelve en tragedia cuando el protagonista experimenta la irreparable pérdida del paraíso a partir del primer contacto sexual. La “gran batea de amasar pan”, que parecía mantener al niño a salvo de potenciales peligros en la cocina junto a los sirvientes, se transforma en un espacio de pecado y perdición con la aparición de Fidela. En el relato del encuentro del niño con Fidela¹⁰, el narrador revela el secreto que como “veneno” (como la “poción mágica” del relato infantil) une su escritura a una fuerte presión en la nuca y al vuelo del *huayronqo* manchado de “polen cementerial”. Fidela abre las compuertas del deseo sexual entrañablemente unido a la amenaza de muerte (“sentí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente”) y “revela” el principio y el fin, los canales por donde transitan la vida y la muerte:

[...] el dulce arcano maldecido [...] donde se forma la vida, la hiel del sol que bebes en la oscuridad con cada poro que es como lengua de huahua [...] 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 apostitutas 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).

Fidela era forastera y estaba preñada: “‘Va, pues, a parir un huérfano, un forastero; quizás adónde’, dijo doña Fabiana. Ya había subido muy alto; no podía volver” (p. 22). Embarazada, forastera y nómada son las notas de lo femenino que determinan la mecánica de procreación en la novela. En la caricatura que compone el loco Moncada cuando se viste de mujer embarazada ya próxima a parir encuentra su repetición burlesca. En la barriga artificial lleva un gatito encerrado que llora. Moncada, exacerbando las dotes histriónicas que genera su locura, llora con él:

Su padre lo niega. Se llama Anacleto Pérez Albertis, su engendrador, patrón de lancha. Pero en Chimbote, los obreros de la fundición Sogesa, ¡único ellos reconocen a sus espúreos! [...] A mí ¡ay, aycito, ay! nadies me quiere reconocer como padre, Anacleto Pérez Albertis. En nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo, los otros barrios de Chimbote están pestilenciados de gatos sin padre, como yo ¡hijito! (p. 56).

La novela despliega una pasión por el engendramiento en la que huérfanos y forasteros se complementan y se determinan solidariamente. El huérfano está condenado al forasterismo, el forastero siempre es un huérfano. El registro de madres solteras y forasteras incluye, entre otras, a Fidela (la mestiza que camina “sin fiambre ni auxilios”, “asustada” y al mismo tiempo, “decidida”) y a Orfa¹¹ (“hija de hacendado cajamarquino” que a causa de su embarazo fue deshonrada y terminó como ramera pobre).

¹⁰ En la raíz latina *FIDES* -ei es posible recuperar una serie de variaciones semánticas que hacen altamente significativo la elección del nombre del personaje. “Fidela” parece referir a un mismo tiempo a la “confianza”, la “lealtad”, al “cumplimiento de la palabra dada”, a la “fe” o “creencia en la palabra de Dios”, y también, remite a “revelación”. Por *FIDES* -is se traduce “lira” (*fidibus canere*, tocar la lira).

¹¹ “-¿Hijo de Tinoco es tu huahua, de asno macho? –preguntó la visitante. –¡De nadie! –dijo la madre–. Mi nombre no es Orfa” (p. 45). El nombre falso de la madre desata una cadena verbal que por asociación nos remite a la situación de los hijos en la novela: Orfa, orfanato, orfandad. En el “¿Último diario?” el narrador nos informa que, de haber concluido la novela, Orfa finalmente se suicida lanzándose

Las mujeres forasteras ofician el enlace profundo entre la historia del “niño becerro” y los relatos de nómades y forasteros agrupados en los cinco capítulos con los que se “entremezclan” los diarios. La novela está urdida en la tensión desatada entre la “fidelidad” del niño al mundo originario, primordial y entrañable cristalizado en la figura tutelar de Felipe Maywa, y la “traición” del forastero volcado al amor de la ciudad grande, a los encuentros fugaces con sus “mariposas nocturnas”, a la exhibición de las marcas de sus cuerpos, al discurso del delirio y al habla fragmentaria.

3. Los forasteros

La poética forastera de *El zorro...* se funda en el nomadismo urbano de sus personajes y en la lengua corrupta que hablan. Desde los márgenes de la sociedad y desde los márgenes de una lengua, la novela pone en jaque a un sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas jerarquizaciones. Desde las zonas que dibuja la exclusión social, se relata el abandono del mundo mítico y el asedio a la “ciudad letrada”¹².

Chimbote es un gran escenario abierto donde escasean los refugios privados. El prostíbulo, las barriadas, la fábrica, los mercados, el puerto son lugares comunitarios por donde fluyen una serie de cuerpos, gestos, conductas y fragmentos discursivos. La novela realiza su montaje a partir de la acumulación de esos desechos urbanos con el objeto de exhibirlos y procesarlos. De ahí que la dinámica industrialista fundamente su estructura: la fábrica de harina y aceite de pescado se alza como centro privilegiado del relato. La máquina infernal –desde donde pueden ser descritas las entrañas misma de la nación– procesa y tritura la riqueza del Perú con un movimiento centrífugo de asimilación y transmutación. La escritura también trabaja con un movimiento centrífugo que procede a triturar la multiplicidad de hablas que circulan en el Perú y de cuyo detritus se obtiene el mosaico de voces que alimenta al relato. Su demonismo centrífugo expulsa los cuerpos y las voces excedentes hacia los márgenes del género y –al igual que maquinaria del capitalismo en su fase imperial– los sustrae del mundo del trabajo y del régimen de intercam-

desde la cumbre de “El Dorado” al mar, “desengañada por todo y más, porque allí, en la cima, no encuentra a Tutaykire trenzando oro ni ningún otro fantasma y sólo un blanqueado silencio, el del guano de isla” (p. 244). Significativo final del personaje que en su nombre lleva cifrado el destino de los hijos de la novela: subió por oro a “El Dorado” y encontró guano, que paradójicamente había constituido una de las principales fuentes de riqueza del Perú hacia la mitad del siglo XIX.

¹² Los relatos de forasteros abundan en la narrativa arguediana. Nos limitamos a señalar dos momentos que consideramos fundamentales: el cuento “El forastero” publicado en *Marcha*, el 31 de diciembre de 1964 (Arguedas 1983: I, 211-218) y el capítulo II (“Los viajes”) de *Los ríos profundos*, donde se lee: “Mi padre decidía irse de un pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria” (Arguedas 1983: III, 27). El forasterismo parece ser una “lección paterna” en el relato de vida del autor: “En 1923 empezamos a viajar con mi padre. Mi hermano Aristides estudiaba en Lima con la pequeña pensión que mi padre recibía por sus servicios al Estado. Viajamos a Ayacucho, ida y vuelta, 12 días a caballo; a Coracora, tres días a caballo; al Cuzco, por el puerto de Lomas, seis días a caballo; del Cuzco volvimos a caballo hasta Puquio, 12 días a caballo; luego a Cangallo y a Huacapi, diez días a caballo; luego a Huaytara, 5 días a caballo y, uno en camión; de allí a Yauyos, cuatro días a caballo. De Yauyos mi padre se trasladó a Cañete y de Cañete nuevamente a Puquio, donde murió en 1931” (en Ortega 1982: 81-82).

bio. Deambulando en mercados y prostíbulos, esos cuerpos, que se juegan en las discontinuidades entre salud y enfermedad, quedan condenados a habitar como puro testimonio y espectáculo provocador.

En Chimbote cada cuerpo entabla una suerte de economía simbólica en relación con el nombre propio. Tal es el caso de don Esteban de la Cruz que lleva la mina de carbón dentro del cuerpo. En la cruz de su nombre se cifra el martirio del minero. Producto de un intercambio singular, Esteban de la Cruz deberá botar el tesoro que lleva adentro hasta “salvar-morir” (p. 161). Su cuerpo de minero, en el que está contenida la riqueza nacional, encierra la promesa de su liberación cuando el carbón trasmuta, en el interior de sus pulmones, en esa extraña luminosidad negra “laqiada” que hace resaltar los colores y las formas:

El brujo qui'habla con espíritu del montaña, *aukillu*, ha sentenciado: si el cuerpo retruca el carbón en el esputo, el cuerpo libre queda. Yo seis onzas valía. Despacio, pagando su obligación hey hablado con brujo. Tú, chiquito eres. Yo voy decir: botarás cinco onzas y ¡yastá, hermano! ¡Libre quedas! Pagas precio tu vida qui'has dado al capitán polaco mina Cocalón. ¡Libre Cocalón también quedará! El *aukillu* sabe (p. 159).

El loco Moncada, amigo y vecino de don Esteban de la Cruz, predica con una cruz a cuestas, exhibiendo la incongruencia entre cuerpo y nombre propio. El desatino reside en la arbitrariedad entre el color de su piel y el apellido aristocrático que porta. En Chimbote se afirma que el loco “es descendiente del Mariscal Orbegozo y Moncada y que en su sangre de negro hay algo valioso” (pp. 144-145). Otra vez, lo valioso se encuentra encerrado, escondido, en un cuerpo zambo y vagabundo que se ofrece como espectáculo por las calles de la ciudad-puerto. El “caso” Moncada, desde las paradojas que lo habitan, carga con la cruz de revelar a los hombres el secreto de su libertad: en el mundo cristalizado del capitalismo salvaje sólo el “enajenado” puede romper con el fatal encadenamiento a que somete la explotación. Moncada se da el lujo de elegir cómo ser, quién ser y dónde vivir todos los días:

Yo estoy aquí porque me da la gana. Porque soy el centro de los estallidos internacionales de nubes y flash de los fotógrafos. Así seré y soy. En el lodazal, falso y verdadero ano del Perú, mundo, Corporación del Santa (p. 141).

Como no es “loco continuo”, alterna locura con períodos de sanidad. El loco gana buen dinero trabajando como jalador de pescado en el puerto en sus días sanos. La locura de Moncada es el reverso exacto de su lucidez. Moncada, que habla la “verdad” de los locos, dice haber “aprendido que la enfermedad viene de la inteligencia” (p. 57). Sólo desde la locura del negro, situada en el límite, en el borde impreciso que se dibuja entre enfermedad y sanidad, entre delirio e inteligencia, se puede alcanzar la impertinencia de su libertad extrema. Moncada es libre porque en un lugar donde los destinos están marcados a fuego, él puede elegir. El “pescador pescado” que es Moncada pesca peces en el mar y pesca almas en la ciudad. Por las noches, en “el lodazal falso ano de la Corporación y del Perú” donde pernocta, decide quién será al día siguiente y de su inmenso cajón lleno de vestidos, sombreros, cadenas, bastones y collares extrae los elementos para preparar su disfraz. Moncada podrá ser pescador descalzo del Mercado de la Línea o un elegante transeúnte en el Jirón Bolognesi, podrá deambular como un comerciante turco o

gimotear como mujer preñada y abandonada. La variedad de personajes que interpreta se corresponde con la variedad de la sociedad chimboteña. La locura de Moncada dice, con mayor lucidez e inteligencia que cualquier sociólogo, de la confusión y el caos social del Perú.

El habla forastera del mayor puerto del mundo traiciona la corrección que exige la lengua literaria culta. Chimbote es un experimento lingüístico desde el momento en que el castellano se vuelve lengua vehicular. En el trance de comunicarse, serranos, norteamericanos, mulatos, prostitutas, locos y delirantes “no pronuncia[n] el castellano como es debido” (p. 59). Una lengua “apostatada”, una lengua que es de todos y no es de nadie, se atolla cargada de referencias sexuales y groserías¹³.

Desde la última novela de Arguedas es posible revisar la ideología del mestizaje que de distintas formas constituyó el andamiaje de la narrativa indigenista¹⁴. Si desde la teoría del mestizaje se apuntaba a la ficcionalización de un sujeto producto de la armonización y la síntesis de “todas las sangres” y todas las culturas que constituyen el cuerpo sociocultural del Perú, *El zorro...* dibuja una poética forastera que desconoce los lugares fijos y rompe los esquemas de identidades petrificadas y las estratificaciones sociales previamente establecidas (por ejemplo, aquella narrativa que organizaba el reparto entre señores, mestizos e indios). La desestabilización y el desequilibrio invaden la novela no sólo a nivel de sus personajes. La estrategia de escritura de un diario de autor intercalado entre capítulo y capítulo permite el ingreso del autor como un personaje más, otro nómade que alterna entre salud y enfermedad:

[...] luego de haber presentado confidencialmente a mis amigos don Esteban de la Cruz y el loco Moncada en el capítulo IV, y cuando me faltaban sólo unas páginas para concluir ese capítulo, decidí llamar a mi mujer a Arequipa, para celebrar la salida del pozo, de la brea que amagaba mi pensamiento. Viajé feliz y casi triunfalmente (p. 173).

La poética del forastero, que la novela despliega en su interior, atenta contra la teoría del escritor provincial, es decir, contra la “moral” del escritor que Arguedas diseña en el

¹³ Lejos del etnocentrismo rural que el escritor de los diarios por momentos promueve como programa literario para América Latina, la escritura de *El zorro ...* apunta, contrariamente, a su dilución en la pluralidad de voces que la novela pone a circular en su interior. En este sentido, la última novela de Arguedas retoma otra tradición y otra política dentro de la literatura peruana: la que podríamos englobar en el marco de las “poéticas del forastero”. Esta “otra” tradición ha sido descuidada o simplemente negada por la crítica literaria indigenista. No es el caso del crítico Guido A. Podestá quien relaciona la escritura de Ciro Alegría con Abelardo Gamarra, “El Tunante” (1850-1924), desde una “poética del forasterismo” cuando dice que “Gamarra violentó el decoro lingüístico –el único que quedaba en Lima– cuando escribió como los forasteros hablaban [...] Descubrió que lo más moderno que entonces había en el Perú era la conflictiva topografía cultural que todo tipo de migrantes había creado por décadas nada menos que en Lima” (Podestá 1998: 146).

¹⁴ Antonio Cornejo Polar inicia la revisión de la lectura de Arguedas a partir del examen de la configuración de un sujeto que no sustituye pero sí reposiciona a indios y mestizos a partir de la figura del migrante y del sentido de la migración: “La condición del migrante, si bien vive en un presente que parece amalgamar los muchos trajines previos, es en algún punto contraria al afán sincrético que domina la índole del mestizo” (1994: 9). En este sentido, la condición migrante funciona como un locus enunciativo y a partir de allí genera un cierto uso más o menos diferenciado del lenguaje que podría remitir a la constitución de su sujeto disgregado, difuso y heterogéneo: el sujeto migrante.

marco de su polémica con Cortázar. Provinciano –argumenta el polemista– es aquél que escribe desde su “lugar propio”, y esto dicho con una “audacia” que el mismo Arguedas atribuye a su “desvarío”. Sin embargo, podemos constatar que el escritor de los diarios escribe desde un espacio tráfuga. Más aún, podríamos arriesgar diciendo que el nomadismo del autor fundamenta la novela. De Santiago de Chile a San Miguel de Obrajillo, del Museo de Puruchuco en Lima a Chimbote, de Moquegua a Arequipa, *El zorro...* se escribe en tránsito. El escritor “provincial” que polemiza con el “cosmopolita” Cortázar, anota sus experiencias de vagabundaje urbano y confiesa haber vivido feliz en las ciudades grandes. Caminante vagabundo en Nueva York, Santiago, Berlín, París, Guadalajara y La Habana, el autor ostenta orgulloso su experiencia “internacional”. Desde esta perspectiva, tanto los diarios como los capítulos intercalados, fundan un espacio extraterritorial donde los encuentros entre “forasteros” provocan una química que combustiona cuerpos y lenguas diferentes. Desde esa babel del siglo veinte que es Nueva York –donde parecen hablarse endemoniadamente todas las lenguas– el vagabundo se desliza hacia la aldea de Felipe Maywa cuando decide utilizar el quechua con el objeto de procurarse un espacio íntimo. El encuentro entre la negrita neoyorkina y el vagabundo es posible bajo el cobijo que brinda la lengua tutelar: “La ‘conquisté’ hablándole en quechua que, en un caso como ése, me nacía y servía mejor que el castellano. La negrita me comprendió porque ella era una ‘mariposa nocturna’” (p. 81).

4. El diario del suicida

En el “¿Último diario?” el autor narra el fin: el fin de los personajes y su propio fin. Morirá don Esteban de la Cruz y Moncada pronunciará su sermón fúnebre. También se suicidará el autor después de disponer el ceremonial de su entierro. Pero un suceso extraliterario sobredetermina la novela: el efectivo suicidio del autor impregna nuestra lectura (“Es como si los ojos estuvieran algo enlodados en ese polvo amarillo que el *huayrongo* abraza con su cuerpo negro”). De este modo, quedamos sujetos a la pesadez del insecto en cuyo vuelo zumba la muerte. La lectura se vuelve algo cómplice del espectacular montaje del ritual de un suicida. Somos los testigos privilegiados de una muerte anunciada. Inmersos en la tragedia que se resuelve ante nuestros ojos, nos involucramos en el devenir póstumo de una escritura en la misma instancia de su enunciación. El contrato de lectura esta vez parece alcanzar un régimen de verdad inédito y único: el tiro del final refuerza la certificación de la firma en el sentido contractual a partir del cual Lejeune piensa la especificidad del relato autobiográfico.

¿Cómo no creer en la “verdad” del relato de un autor que garantiza el contrato de lectura con el cumplimiento de su promesa de suicidio? Después de semejante prueba ¿cómo no creer en su “fidelidad” a los hechos que relata? Planteada la cuestión desde la perspectiva que ve en la firma del autor una garantía de certificación, resulta difícil sustraer a la novela –y en especial a sus diarios– de un orden meramente documental.

Pero como no he podido escribir –dice el narrador de los diarios– sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición y a quienes esa desaparición les causará alguna forma de placer (p. 8).

El narrador suicida de los diarios de *El zorro...*, atrapado por la lucha entre la pasión de engendrar y la atracción de la muerte, deposita en la escritura la posibilidad de recobrar su sanidad¹⁵. *El zorro...* sortea las trampas del género, y también la dialéctica entre lo verdadero y lo falso, cuando trastorna las reglas –las del diario y las de la novela– al unir, de manera insospechada, órdenes aparentemente comunicables. Por un lado alguien escribe un diario de su vida y nos advierte de la inminencia de su suicidio, de sus dudas sobre la continuidad del relato y de los avatares por los que atraviesan los personajes de la novela. Por el otro, alguien detrás de la escena mueve, como un titiritero, los hilos de los personajes y los acontecimientos del relato que va siendo entremezclado con los diarios. Finalmente los personajes y el autor confluyen en el “¿Último diario?” cuando se cuenta el final de todas las historias, las de los personajes y la del autor. De este modo, dos sujetos se reflejan y se constituyen a través de una ficción mutua.

Más aún, en *El zorro...*, los diarios y el relato no se complementan ni se oponen¹⁶. Diario y relato establecen una relación indecible desde el momento que leemos en los diarios el comienzo del relato. La novela relata, entre otras cosas, la historia de su propio engendramiento. En los diarios, un autor exhibicionista muestra aquello que habitualmente la novela oculta entre los pliegues del sentido: ese fondo oscuro en el cual la experiencia de vida vivida se roza con el arte de narrar. Esto es así desde el momento en que *El zorro...* recurre a la estrategia del diario íntimo para emplazar una escritura que vagabundea por diferentes temas sin agotar ninguno. A través de un largo monólogo, el autor –que por momentos ficcionaliza dialogar con los ausentes– tropieza con fragmentos de historias y destellos del recuerdo de manera irregular tal como sucede en la vida real.

Leídos en el marco que impone la totalidad de los textos reunidos bajo el nombre de José María Arguedas, los diarios de *El zorro...* constituyen un fragmento dentro de un espacio autobiográfico mayor en el que se despliegan las variaciones en la figuración de la persona del autor. Ellas van desde el sesgo autobiográfico de algunos personajes de sus novelas¹⁷ hasta su autorrepresentación en ensayos etnográficos y folclóricos; también incluyen las cartas a la doctora Hoffmann y a John Murra además de sus “confesiones” en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* del año 1965 en Arequipa. Más aún, si desistimos del régimen de verdad –y el estatuto de “autor-idad” que suele asumir para la crítica literaria la palabra del autor– podríamos confrontar los diversos relatos

¹⁵ El que escribe, escribe un diario porque no puede escribir otra cosa. Pero, según Blanchot, volcarse en un diario, en la hibridez de su forma porque ella es aparentemente más fácil, es caer en una trampa. Ella consiste en que “uno escribe para salvar los días, pero confía su salvación a la escritura que altera el día” (1992: 210). En definitiva, el autor que escribe para “salvarse de la esterilidad”, o salvarse de la muerte, escribe sobre la obra que no escribe.

¹⁶ Martin Lienhard (1990a) lee la novela desde la división genérica (diario/retrato) y, por lo tanto, señala el comienzo del relato cuando el pescador Chaucato sale al mar con su embarcación. Su lectura responde a un orden bipolar que establece una relación de oposición y de complementariedad entre diarios y relato.

¹⁷ En una entrevista, Tomás G. Escajadillo le pregunta: “José María, tú que eres el niño de *Agua* y el adolescente de *Los ríos profundos*, ¿eres, también, el adulto Rendón Willka de *Todas las sangres*? [El novelista sonríe, duda un poco, y me confía, como quien habla consigo mismo]: –Oye, sí, pero también soy un poco don Bruno” ([Arguedas] 1976c: 24).

que establecen un espacio autobiográfico para trazar las marcas de las diferencias en los modos de autfiguración de José María Arguedas¹⁸.

El ensayo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, publicado por primera vez en la revista *Mar del Sur* en 1950, puede ser leído como el punto de partida de una variante autobiográfica en donde Arguedas asume la “representación” de la totalidad nacional desde el relato de su historia personal. En ese punto podemos constatar cómo su relato infantil funciona como poder legitimador de esa “representación” que encuentra su continuidad y, fundamentalmente, su quiebre en *El zorro...* En el ensayo de 1950 se lee por primera vez la historia del “niño becerro”:

Mi niñez transcurrió en varias de estas aldeas en que hay quinientos indios por cada terrateniente. Yo comía en la cocina con los “lacayos” y “concertados” indios, y durante varios meses fui huésped de una comunidad (Arguedas 1976a: 400).

Los diarios de *El zorro...*, que operan una suerte de escansión autobiográfica en el seno de la novela, subrayan ese sitio en donde se confunden —de manera perturbadora— sujeto, nombre propio y memoria. Si admitimos reconocer, junto con Paul de Man, que toda autobiografía es una forma de restauración ante la muerte, es decir, una suerte de mediación entre la vida y la muerte, el carácter prosopopéyico de *El zorro...* es más que evidente. Sólo es posible salir de la trampa que nos tienden los diarios (la escritura de una vida como una forma de “salvar” la vida de un sujeto) en la medida que reconocemos en ellos una forma de textualidad. Los diarios son el espacio de engendramiento de los espejismos del “yo” y los artefactos retóricos que ellos mismos movilizan, no sólo “reproducen” o “crean” una vida, sino que también apuntan a su “desapropiación”¹⁹. De ahí que desde los diarios se opere el quiebre de su última novela con la narrativa anterior, tanto como el quiebre de un relato autobiográfico a través del cual se legitimaba la “representación” de la totalidad nacional.

Arguedas —apelando al modelo narrativo que le ofrecía el realismo— intentó representar la totalidad del mundo andino en forma de círculos concéntricos que se van ampliando. Primero, en *Agua*, representó la vida en una aldea; luego, en *Yawar fiesta*, pasó a describir la vida en una provincia donde los protagonistas principales son los indios de las comunidades. En el tercer relato, *Los ríos profundos*, abarcaba a una región del país y la hazaña la realizan los indios de hacienda. Finalmente, en su cuarto relato, *Todas las sangres*, incluyó a la totalidad de las relaciones en el Perú, donde “[c]omo consecuencia de la apertura de las carreteras, de mayor vinculación a las regiones más industrializadas, las poblaciones de las comunidades y de las haciendas invaden las haciendas o se vienen a las ciudades” (Arguedas 1976a: 416), provocando la descomposición de la sociedad andina. En el recorrido, los relatos fueron configurando la totalidad de un mundo a fin de alcanzar “una pura mirada de sentido”, como diría Lukács. Si el mundo andino había iniciado un proceso de descomposición de su organicidad, la novela le ofrecía un modo de restauración.

¹⁸ John Landreau (1998) estudia las retóricas de autfiguración de Arguedas y señala que el modo de articulación entre “yo” y “nosotros” en los textos autobiográficos de los años treinta y cuarenta es diferente al de los años cincuenta.

¹⁹ “La autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura” (De Man 1991: 116).

Si leemos la cuestión desde el plano del relato autobiográfico, podemos comprobar cómo —en la obra narrativa de José María Arguedas— texto y cuerpo, literatura y vida se confunden desde el momento en que el autor se imagina él mismo como “un vínculo vivo” entre los oprimidos y los opresores, entre “la gran nación cercada” y “la parte generosa, humana, de los opresores”. Su propio cuerpo es ofrecido como “síntesis viviente” que permite augurar una resolución feliz al conflicto en el que se debatía la nación peruana desde el trauma de la conquista. La “gesta del mestizo”, como la denomina Ángel Rama, encuentra su demostración en los estudios etnográficos y folclóricos de Arguedas cuando apuntan principalmente aquellos “casos” en donde las dos culturas se habían fusionado armoniosamente y se alzaban como evidencia palmaria de que el fenómeno podía extenderse a toda la nación²⁰. De este modo, el mestizaje cultural que describe Arguedas en sus ensayos etnográficos funcionó como fundamento de la fabulación de la nacionalidad peruana. Frente a la desintegración de las comunidades cerradas y conservadoras de las zonas más aisladas de la sierra peruana, Arguedas, el etnógrafo, rescata y estudia aquellas comunidades que incorporaron elementos de la modernidad sin que ello acarreará pérdida de identidad. Tales procesos son el fundamento de la tesis del “mestizaje feliz”, esto es, una fusión “sin conflictos” que promoviera una cultura integrada y necesaria, gozosamente mestiza.

Pero en la última novela de Arguedas se escenifica el fracaso del modelo armónico e integral que envolvía la discursividad desplegada en torno del mestizaje y al que había apostado fuertemente el etnógrafo Arguedas. Si el cuerpo del escritor es continuidad del cuerpo de la nación, en la versión del suicida ese cuerpo se ofrenda como despojo de un ciclo histórico:

Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres “alzamientos”, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, Aquel que se integra. Vallejo era el principio y el fin. [...] Despidan en mí un tiempo del Perú (pp. 245-246).

De la calandria consoladora a la calandria de fuego, del Dios del temor al dios liberador se dibuja un ciclo histórico que se traduce en el ciclo de la vida del escritor. Irremediablemente atado al tiempo del consuelo y del temor, se autoexcluye de lo que vendrá, el tiempo de fuego y la liberación. Más aún, convocar a Vallejo —“Vallejo era el principio y el fin”— es propiciar una hermandad literaria figurada desde la imagen del “escritor en agonía”. Vallejo, en el marco del discurso del suicida, no puede dejar de evocar en el lector la imagen del poeta “huérfano” y “sacrificado” que una zona importante de la crítica literaria ha contribuido a fabular: el escritor, en la tragedia del final de su propia vida, repite la tragedia que envuelve a la comunidad cuya representación asume²¹.

²⁰ De los ensayos etnográficos reunidos por Ángel Rama, en *Formación de una cultura nacional indoa-mericana* el que más claramente expone la “gesta del mestizo” es “Evolución de las comunidades indígenas. El Valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo: un caso de fusión de culturas no comprometida por la acción de las instituciones de origen colonial” (Arguedas 1987: 80-147).

²¹ Existe una importante vertiente de “vallejistas” que aporta a la construcción de la imagen del “poeta héroe” o “poeta del sacrificio”. Desde esta óptica, el poeta sería la encarnación de un ser excepcional

5. La novela familiar del escritor latinoamericano

La “hermandad” literaria de Arguedas incluye, además de Vallejo, a Rulfo, Guimarães Rosa y García Márquez. Desde los diarios entabla con ellos un diálogo íntimo que, entre “secreto” y “confesión”, apunta a establecer diferencias claras y tajantes con el tono que asume la polémica pública que mantiene con Cortázar²².

La incorporación de la discusión con Cortázar en la novela es otra estrategia tendente a legitimar su narrativa, ahora no sólo como escritor peruano, sino como escritor latinoamericano. Arguedas divide al campo intelectual de la década del sesenta entre los escritores de adentro y los escritores de afuera, entre los “provincianos” y los “cosmopolitas”. Con los de adentro, con sus “hermanos”, se construye un círculo, o mejor, una “casa” donde reúne a todos aquellos cuyas escrituras exhiben las marcas de la experiencia de vida vivida como huellas indelebles. De este modo, el reparto se organiza entre los que escriben para poder seguir viviendo y los que escriben por encargo, por dinero, es decir, los “profesionales”. Pero las fronteras entre estos dos sectores no son nítidas ni permanentes.

Arguedas perfila un grupo o clase de los “profesionales” acusándolos de ser escritores empañados en cuestiones referidas a las técnicas narrativas y preocupados por intereses comerciales, así como de ser arrogantes habitantes de las grandes ciudades. Si analizamos la cadena de equivalencias que describe la secuencia “técnicas de escritura / ciudad / supranacional”, podemos concluir que Arguedas divide en dos el campo intelectual

que aspira a la trascendencia. En la mayoría de esas lecturas, el “hambre”, la “pobreza”, la “orfandad” o la “culpa” han sido privilegiados como claves interpretativas que ofician de “causas” o “motivos” que desatan la voluntad de decir del poeta peruano. De ahí se desprende una moral de lectura que uniendo los fragmentos dispersos en cada uno de sus poemas, viene a encontrar “un sentido” que confirma las particularidades de la vida y la muerte del poeta. Mientras por un lado se otorga a la escritura una misión de redención (el que escribe se sacrifica por los otros), por el otro se paga tributo al concepto de la escritura como “traducción” o “traslado” de un mensaje a través del cual el sufrimiento del poeta es testimonio del sufrimiento de la estirpe. Cuando se “arrastra la cruz de la poesía” la escritura se vuelve un “medio” de expiación en tanto que vía útil para redimir a los hombres.

²² Si se estudia el proceso de publicación de la novela, un dato a tener en cuenta es que el “Primer diario” fue publicado en la revista *Amaru* (6, 1968). Cortázar contesta la publicación de Arguedas desde un artículo de *Life* (9 de abril de 1969). Cuando, desde el “Tercer diario”, Arguedas polemiza con el artículo de *Life* (mayo de 1969), Cortázar se vuelve efectivamente un “lector in fabula” participando en la elaboración de los zorros. Arguedas también contestó a Cortázar en el artículo periodístico “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar”, publicado en *El Comercio* (1 de junio de 1969). Leído todo 30 años después, menos que las disidencias, lo que resaltan son las coincidencias de ambos escritores en temas fundamentales de la hora: la adhesión a la revolución cubana, el compromiso con el socialismo y la lucha antimperialista. En cuanto a la imagen de Cortázar como profesional de la escritura, en el famoso reportaje de la revista *Life*, el argentino decía: “En Europa, donde el escritor es frecuentemente un profesional para quien la periodicidad de las publicaciones y los eventuales premios literarios cuentan considerablemente, mi actitud de aficionado suele dejar perplejos a editores y a amigos. La verdad es que la literatura con mayúscula me importa un bledo; lo único interesante es buscarse y a veces encontrarse en ese combate con la palabra que después dará el objeto llamado libro [...] El otro día me enteré que Rayuela estaba en la octava edición; una semana antes le había asegurado a un crítico francés que sólo había cinco ediciones del libro: aquí me creen ligeramente tonto por cosas así [...] creo que soy un típico producto de nuestro tercer mundo en el que la profesión de escritor merece casi siempre una mirada de reojo y una sonrisa de colmillo” (Cortázar 1969: 49-50).

tual para construirse una “hermandad” literaria a partir de las experiencias provenientes del mundo rural: la tradición oral, el mundo indígena y lo popular.

Desde el impacto que produjo su muerte, las opiniones vertidas en los diarios impusieron una suerte de mandato ético en la lectura del corpus latinoamericano para un sector de la crítica que tiene en Arguedas un referente indiscutido a la hora de pensar en la reformulación del canon. La división del campo intelectual latinoamericano realizada por Arguedas desemboca en la fórmula que sostiene la centralidad del análisis contenido en *Transculturación narrativa en América Latina*, de Ángel Rama en tanto que, traducido en términos de “vanguardismo vs. regionalismo”, el enfrentamiento de técnicas y corrientes literarias en América Latina, a partir de las primeras décadas del siglo XX, sería expresión del conflicto mayor entre modernización y tradición:

A las regiones internas, que representan plurales conformaciones culturales, los centros capitalinos les ofrecen una disyuntiva fatal en sus dos términos: o retroceden, entrando en agonía, o renuncian a sus valores, es decir, mueren. Es a ese conflicto que responden los regionalistas, fundamentalmente procurando que no se produzca la ruptura de la sociedad nacional, la cual está viviendo una dispareja transformación. La solución intermedia es la más común: echar mano de las aportaciones de la modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido que sea capaz de seguir transmitiendo la herencia recibida (1982: 28-29).

Detrás de esta especie de programa, que Rama imagina retrospectivamente para los regionalistas, encolumna a los escritores que darían cuenta de ese proceso de adaptación y cambio de las zonas internas y rurales frente a los embates de la modernidad cosmopolita impuesta desde las metrópolis. Así, Arguedas, Rulfo, Roa Bastos, Guimarães Rosa y García Márquez formarían un sector de la literatura latinoamericana más próximo al mundo rural o a lo que el crítico uruguayo denomina “regiones internas” frente a la lista de los cosmopolitas con Cortázar a la cabeza.

En su doble faceta de escritor y etnólogo y por sus incursiones en el mundo del “otro”, motivadas tanto por sus circunstancias biográficas como por su profesión, la figura de Arguedas se alza como modelo de los críticos que pugnan por incorporar al corpus materiales pertenecientes a las “literaturas alternativas”. Tal es el caso de Martin Lienhard que fundamenta su análisis, en su libro *La voz y su huella*, del siguiente modo:

Aunque muchos de sus autores no lo quieran admitir, todos los intentos de teorización, en el campo de la literatura, se basan en la práctica analítica no de todos, sino de algunos de los textos existentes. En el caso de este trabajo centrado en las escrituras alternativas, el punto de partida fue la obra de José María Arguedas, la misma que inspiró las reflexiones de Cornejo Polar acerca de las “literaturas heterogéneas” y las de Ángel Rama sobre la “transculturación narrativa” (1990b: 18).

Leída en clave autobiográfica, la polémica literaria incluida en la novela *El zorro...* permite, entre otras cosas, revisar algunos conceptos claves de la crítica literaria latinoamericana, en especial aquellos que surgen del establecimiento de las bipolaridades excluyentes que esgrime Arguedas para construirse una “hermandad” y que la crítica ha asumido como una suerte de verdad incuestionable. Las polaridades “escritores provincianos vs. escritores supranacionales” y “aficionados vs. profesionales” deberían

ser leídas como la continuidad de una estrategia dirigida hacia el interior del campo intelectual peruano antes que al latinoamericano y que tuvo como finalidad el asedio a la “ciudad letrada” limeña. Más aún, bien lejos de las rígidas dicotomías que esgrime el polemista desde los diarios de la novela, *El zorro...* muestra que en la ciudad no todo representa un orden dominador ni que todas las prácticas escriturales cumplen una función hegemónica ni oficial. Precisamente, lo que Arguedas había descubierto como habitante feliz de las ciudades es que ellas también son capaces de contener, en sus márgenes, otras lenguas y otras escrituras.

6. Los márgenes de la novela

El zorro de arriba y el zorro de abajo nos introduce al hervidero de una ciudad a través del hervidero de la vida de un autor. O mejor, intenta capturar el devenir de una ciudad tal como es el devenir del sujeto que escribe. De ahí la dificultad del proyecto y quizá, también, el reconocimiento de que la única forma posible para la novela sea el fragmento privado de centro y la inconclusión. Chimbote es un lugar privilegiado, “una Lima de laboratorio” (Murra/López-Baralt 1998: 145) porque en él la tradición se disuelve como se diluyen las identidades prefijadas para dar paso a un sujeto nuevo que nace en absoluta dispersión²³. En el mundo cristalizado, extrañado, de Chimbote, Arguedas relata la pérdida del sentido mítico-religioso que cubría, en el pasado, la unidad de lo múltiple. El sentido unitario que animaba a su obra anterior estalla cuando su escritura se pliega al fluir fragmentario y centrífugo de las cosas. El cuerpo textual, entonces, se construye con los restos de diferentes modelos narrativos reunidos por una escritura que descansa en el saber del folclorista, en el saber del etnógrafo y el saber del traductor.

7. El saber del folclorista

Arguedas llega a Chimbote en enero de 1967 para realizar una investigación folclórica cuyo objeto era explorar en la inmensa colonia ancashina la difusión del mito de Adaneva. Fascinado por la ciudad, desvía el proyecto hacia la etnografía y comienza a estudiar las relaciones que se establecían entre los diversos tipos de gente andina y costeña criolla. El descubrimiento de Chimbote, a su vez, le abre perspectivas insospechadas para su novela. Experimenta, entonces, un deslizamiento del campo del folclore hacia la etnografía y los resultados, unidos a su reciente tarea de traductor de *Dioses y Hombres*

²³ Analizada desde la teoría de la novela de Lukács, que presupone un sentido unitario de la vida alrededor del cual puede organizarse la multiplicidad de la experiencia, Chimbote se alza como una segunda naturaleza. Al respecto se lee en *Teoría de la novela*: “La extrañeza respecto de la naturaleza, respecto de la naturaleza primera, el moderno sentimiento sentimental de la naturaleza, es sólo proyección de la vivencia de que el autoproducido entorno de los hombres no es ya casa paterna, sino cárcel” (1985: 331). El quiebre que experimenta el sujeto arguediano ante la reificación del mundo que descubre en Chimbote es el correlato de la pérdida del paraíso protector del *ayllu* y de la lengua nativa en donde sujeto y naturaleza se constituían como una unidad: “Las cascadas de agua del Perú [...] retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua [...]” (Arguedas 1992: 9).

de *Huarochiri*²⁴, vendrán a integrarse al cauce turbulento de la novela como materiales previos con los que trabajará la escritura de *El zorro*...

El saber del folclorista permite a Arguedas reconocer la diferencia entre el modelo narrativo de Carmen Taripha y la forma novela, es decir, le permite distinguir una tradición narrativa configurada en la concordancia entre el movimiento del cuerpo y de la voz totalmente ajena a la forma de la novela moderna²⁵. El modelo narrativo de Carmen Taripha ingresa a la novela cuando los “animales personas” del cuento popular introducen lo anómalo al cauce narrativo de *El zorro*... Don Diego, el “hombre pequeño, de hocico largo y un vaho azulino que sale de su boca”, si bien es nexo entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, lejos de constituir una síntesis entre esos dos mundos, sostiene la ambigüedad con la que juega el relato. Enigmático y misterioso, el personaje se instala en los bordes de la indefinición. Ni animal ni persona, aparece y desaparece y presenta la ubicuidad de los personajes de los cuentos infantiles tradicionales. Don Diego nos remite al curato de Maranganí en el Cuzco:

Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás [...] (p. 14).

8. El saber del etnógrafo

Desde el testimonio de los márgenes urbanos que ingresa a la novela el narrador provoca la fractura inevitable de la unidad de la forma. La novela, dice el autor, es desigual

²⁴ Arguedas publicó la traducción del manuscrito de *Huarochiri* en Lima (Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos) en 1966.

²⁵ En este sentido, el modelo narrativo de Carmen Taripha sugiere una alternativa al modelo de la novela realista burguesa que es la estructura de base de la narrativa arguediana anterior a *El zorro*... La cuestión puede asimilarse a las relaciones que Benjamin (1986) establece entre novela y narración a propósito de los cuentos de Lescov. Si en la narración tradicional la “vida vivida” era transmitida en forma de experiencia, de saber comunicable, lo que la novela moderna expone es la interioridad vivencial de un sujeto perdido. La novela –dice Benjamin siguiendo a Lukács– se presenta como un devenir, como una sucesión ya que su forma es esencialmente biográfica. Dibuja el trayecto que el individuo debe recorrer para encontrarse a sí mismo. El autorreconocimiento se alcanza cuando la novela logra una “pura mirada de sentido”, “una profunda e intensa iluminación del hombre por el sentido de la vida”. Ese es el límite y la culminación de toda novela. Lo que la novela permite al lector es experimentar por delegación y manteniéndose al margen de los posibles peligros, lo que ya no puede experimentar él mismo. “Lo que atrae al lector a la novela –dice Benjamin (1986: 205)– es la esperanza de poder abrigar su propia vida tiritante frente a la muerte sobre la cual lee”. Mientras Lukács entendía a la novela como la posibilidad de recuperar la totalidad armónica y desaprobaba el arte moderno y sus formas desintegradoras, Benjamin ejerce, en la forma de la novela burguesa, la crítica del individualismo propia del arte autónomo. Benjamin se empeña en hacer volver a la vida las antiguas formas para liberar la verdad encerrada en ellas, en este sentido, cuando se enfrenta a las experiencias narrativas de Proust y Kafka, las lee como formas que en el presente intentan restaurar la narración.

y lisiada, pero eso no quiere decir que esté fallida. Concebida desde la arquitectura de la carencia y escrita sobre los retazos de los discursos recolectados en las afueras de la ciudad, nos aproxima a los desechos del habla ciudadana diseminada en la vía pública. *El zorro...* también trabaja desde las complejas relaciones entre literatura y testimonio etnográfico. Sin el ánimo de usar los testimonios narrativos recogidos en las calles de Chimbote, al modo de un complemento “sociológico” para la novela, su escritura inaugura una zona de tránsito, de pasaje productivo de un modelo narrativo al otro sin dejar de reconocer las diferencias de cada uno de ellos²⁶.

El testimonio obtenido de don Hilario Mamani sirve de “modelo” del Hilario Caullama de *El zorro...*, sin embargo, en el pasaje de la entrevista a la novela, el testimonio etnográfico se vuelve simulacro, sólo máscara, cuando abandona el régimen bipolar que dirime entre lo verdadero y lo falso. El testimonio es sometido a un proceso de desfiguración que, lejos de pretender “representar” registros confirmatorios de identidades previas (indios, mestizos, mistis), propone un proceso de mudanzas de identidad. La novela procede a textualizar el habla de sujetos nómades que varían su lugar de residencia y deambulan por mercados, prostíbulos y lugares públicos. El ingreso del testimonio etnográfico a la novela desestabiliza no sólo a la forma novela, sino que como contrapartida desestabiliza al género testimonio entendido como espacio de “representación” de las identidades marginales de América Latina.

9. El saber del traductor

Etnografía y traducción se vuelven actividades complementarias cuando ambas preguntan cómo es posible que las creaciones de pueblos ajenos a nosotros puedan ser tan absolutamente suyas y, sin embargo, formar parte de nosotros mismos, “cómo lo radicalmente distinto puede ser ampliamente conocido sin por ello ser menos distinto; cómo lo enormemente distante parece algo enormemente próximo sin por ello hallarse menos alejado” (Geertz 1994: 65). Tal es el caso del fragmento de los mitos quechuas recogidos por Francisco de Ávila, el extirpador de idolatrías, en el área de Lima hacia 1608 y publi-

²⁶ En una carta a John Murra, Arguedas relata su trabajo de etnógrafo: “He estado 15 días en Chimbote. Es casi exactamente como Lima; tiene como 40 barriadas; el 70% de la población es de origen andino; la masa de inmigrantes serranos es proporcionalmente mayor que la de Lima y no tiene la tradicional aristocracia criolla; esta masa que vive separada aún de la costaña, se acerca a ella por canales menos dolorosos de transitar que en Lima. He trabajado afiebradamente durante esos quince días, creyendo que la muerte andaba a mis espaldas, pero salvo en Huancayo, nunca sentí tan poderosamente el torrente de la vida. ¡Qué ciencia es la etnología! Soy un intuitivo, pero aprehendo bien lo que he oído de gentes como tú y huelo los problemas y antes de analizarlos, los vivo. Sybila estuvo conmigo y los chicos, ocho días. Trabajamos fuerte. He logrado entrevistas grabadas que creo honestamente que ninguno otro hubiera podido obtener. Bravo se ha quedado muy impresionado con este material y ha autorizado con entusiasmo que continúe el trabajo, pues yo tenía un cargo de conciencia insoportable, pues el dinero era para folklore y yo estaba haciendo un trabajo de etnología [...] Uno de los entrevistados, don Hilario Mamani, es patrón (capitán de una lancha bolichera de 120 toneladas), fue analfabeto hasta los treinta años. Es ahora una especie de líder, muy sui géneris, casado dos veces con mujeres costeñas. Se aseguraba que no sería posible que nadie le arrancara una confesión grabada sobre su vida. Yo lo hice en gran parte y es un documento inestimable” (Murra/López-Baralt 1998: 142).

cados por Arguedas como *Dioses y hombres de Huarochirí*. El diálogo mítico que funcionó como clave para resolver la maraña en que se había convertido el plan de la novela es el siguiente:

Mientras (Huatyacuri) allí dormía, vino un zorro de la parte alta y vino también otro zorro de la parte baja; ambos se encontraron. El que vino de abajo preguntó al otro: “¿Cómo están los de arriba?” “Lo que debe estar bien, está bien –contestó el zorro– sólo un poderoso, que vive en Anchicocha, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad, que hace como si fuera dios, está muy enfermo. Todos los amautas han ido a descubrir la causa de su enfermedad, pero ninguno ha podido hacerlo. La causa de la enfermedad es ésta: a la parte vergonzosa de la mujer (de Tamtañamca) le entró un grano de maíz mura saltando del tostador. La mujer sacó el grano y se lo dió a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable; por eso, desde ese tiempo, a los que pecan de ese modo, se les tiene en cuenta, y es por causa de esa culpa que una serpiente devora las cuerdas de la bellísima casa en que vive, y un sapo de dos cabezas habita bajo la piedra del batán. Que esto es lo que consume al hombre, nadie lo sospecha.” Así dijo el zorro de arriba, en seguida preguntó al otro: “¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?” El contó otra historia: “Una mujer, hija de un sacro poderoso jefe, casi ha muerto por causa de un aborto” (1966: 37).

En el fragmento de un texto tan alejado de nosotros podemos apreciar la misteriosa conjunción de sensibilidad estética, experiencia de vida y valoración moral. Mientras calibramos las enormes distancias que nos separan de los dioses y los hombres de Huarochirí, el relato indígena del siglo XVI se nos vuelve excesivamente próximo. Desde esa proximidad inquietante podemos preguntarnos por los motivos de su inclusión en la novela. Creemos que la cuestión no sólo responde al interés por recuperar un fragmento del pasado indígena de la nación peruana para trasmitirlo a sus contemporáneos a modo de reivindicación histórica o política²⁷. Sospechamos que lo que ha exaltado a su traductor es la percepción de cierta cercanía promovida por el deslizamiento morfológico entre “zorro” y “zorra”.

EL ZORRO DE ABAJO: [...] A nadie pertenece la “zorra” de la prostituta. [...] Flor de fango, les dicen. En su “zorra” aparece el miedo y la confianza también (p. 23).

EL ZORRO DE ARRIBA: Ahora hablas desde Chimbote; cuentas historias de Chimbote. Hace dos mil quinientos años, Tutaykire (Gran Jefe o Herida de la Noche), el guerrero de arriba, hijo de Pariacaca, fue detenido en Urin Allauka, valle *yunga* del mundo de abajo; fue detenido por una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha. Lo detuvo para hacerlo dormir y dispersarlo (p. 50).

²⁷ Analizando los motivos que llevaron a Arguedas a retomar el diálogo de los zorros milenarios en la novela, Martín Lienhard argumenta desde cierto “etnocentrismo indigenista”: “El mero intento de acercarse a la tradición oral colectiva y quechua, en pleno siglo veinte, en una novela escrita en español, significa un desafío violento a las estructuras de la novela burguesa decimonónica e incluso contemporánea. [...] Este intento de destrucción de las estructuras novelescas clásicas de origen europeo o norteamericano mediante la contribución de antiguas (y modernas) tradiciones orales y colectivas, supera ampliamente el marco de la experimentación de nuevas formas narrativas importadas y cobra, dentro de la coyuntura política que vive el Perú, en los años sesenta, un valor alegórico evidente: la lucha literaria total contra el invasor y por la emancipación cultural nacional prefigura la lucha de liberación en el campo decisivo económico y político” (1990a: 32).

En el pasaje de la “o” a la “a” se inscribe la marca de un enigma y se abre el espacio en donde la diferencia de los sexos se tiñe con la carga moral que las mujeres arrastran como una cruz en el relato²⁸. Lo femenino se figura en la “mujer-zorra” o la “virgen ramera” que espera, “abajo”, “con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos”. En el camino que emprenden los hombres que deciden arriesgarse más allá “de su propio lar natal”, el desvío y la ensoñación pueden sobrevenir, a veces, de la mano de una mujer. Los zorros retoman el diálogo dos mil quinientos años después para seguir hablando de lo mismo. Pero la distancia que existe entre el relato mitológico y la novela es la misma que se mide entre los “tabúes sexuales y el descubrimiento de que son tabúes”²⁹ (p. 393). Entre esas puntas se despliega el drama del que escribe la novela. El padecimiento de un hombre del siglo veinte encuentra resonancias en un relato mítico milenario cuando la “virgen ramera” se interpone en el camino del Gran Jefe Tutayquire, el hijo de Pariacaca. Es la misma interposición que hace estallar el cuento infantil cuando Fidela, la “madre forastera”, se mete en la batea del niño becerro.

²⁸ Aquí habría que analizar la figuración de la mujer en la novela. La cuestión demandaría extendernos demasiado, sin embargo nos limitamos a señalar que la serie de mayor importancia es la que inscribe lo femenino desde la ambigüedad de las “madres prostitutas” y “hermanas prostitutas” hasta las “vírgenes ramera”. La prostitución por momentos parece ser una vía de redención.

²⁹ La tormentosa relación del escritor con las mujeres constituye el tema central de las cartas a su psiquiatra la doctora Lola Hoffman, a quien significativamente llamaba “mamá Lola”. Pongamos algunos ejemplos, todos de las cartas editadas por Murra/López-Baralt (1998): “Queridísima madre: He pasado días verdaderamente espantosos. Hace casi dos meses que no recibo carta de B. [...] Despertaron nuevamente los demonios que me estaban devorando. Ella los tenía atados. Yo se lo decía en mis cartas sin explicarle cuáles son esos demonios. Si ella hubiera podido escribir tan sólo una carta quincenal yo habría alcanzado a salvarme del todo ... Otra cosa que me causa angustia es el haberme desligado totalmente de C. y ella ahora se porta con una abnegación extraordinaria. Si ella hubiera sido así desde el principio yo hubiera producido cinco veces y no tendría esos desequilibrios en grado peligrosos” (31-8-62; pp. 86-87); “Querida mamá: [...] He vuelto a caer en la cárcel de C., luego de haber perdido mi ilusión en B. y sentido temor por S. Estoy luchando con tremendo esfuerzo y me siento perplejo por dentro” (marzo de 1967; p. 152); “Querida mamá Lola: [...] Creo que mi conciliación con mis propios problemas sexuales ya no es posible. ¡Cuánto le he hablado de esto! Todo el universo ha girado para mí alrededor de este problema. Ha sido lo más anhelado y lo más temido; rara vez lo más estimulante, casi siempre aniquilante” (13-1-69; pp. 192-193); “Querida mamá Lola: Son las 2 de la mañana. Me encontré con una de esas idiotas antivirgenes y salí estropeado y salvo. Me aterra esta casi vehemencia de buscar prostitutas [...] Debo enfrentar, queridísima Lola a estos monstruos que reflejan seguramente, como usted sabe, los monstruos que tengo en mi interior? Ortiz, el sensual peruano, me dijo que él nunca aceptaba jovencitas. Yo las deseaba ... Me vine en el estado más lamentable que puede imaginarse. No he dormido casi nada; he pasado la noche en un estado de exaltación y remordimiento [...] Había llegado a la conclusión de que sobre estos personajes del puerto pesquero yo no puedo escribir intuitivamente. En dos páginas saltaron, atropellándose varios personajes. Está bien. Pero los próximos pasos tengo que preverlos. Y para eso requiero una gran lucidez. Y esta lucha con el sexo del que creo que proviene mi falta de energía, mi depresión, no me deja. Mis relaciones con Sybila son maravillosas, pero les temo y así me agotan ...” ([1969]; pp. 222-223); “La sensación de impotencia viril me produce esterilidad intelectual, rebajamiento ante todos y todo. Recuperada la sensación de virilidad renace la energía creadora, la alegría de vivir, la espléndida sensación de estar justificadamente en este mundo. Esa energía la encontraba algunas veces en la abstinencia; cuando adolescente en la descomunal tortura del vicio solitario. Creo que ahora no me queda otro camino que el bello y temido de mi propia pareja. Tengo que romper de alguna manera la sensación de temor, la de angustia postrelación (sic); el reflejo neurótico de volatilización de la energía por causa del acoplamiento” ([1969]; p. 229).

Se trata de leer a través del fabuloso diálogo de los zorros (en el mito y en la novela) el modo en que la valoración de la sexualidad femenina repite la moral milenaria de lo reproductivo que señala en el deseo de la mujer la causa de la enfermedad del hombre. El deseo de la mujer es su pecado. Desde hace dos mil quinientos años, parece decir el relato, la intrincada historia de la humanidad registra el encuentro entre un hombre que se aventura y una mujer que desea. El encuentro, tanto en el mito como en la novela, se resuelve en padecimiento. Pero esta vez, en el caso de *El zorro...*, la escritura enmarañada repite, en su deriva, las encrucijadas a las que deben enfrentarse los seres que vagabundean en la búsqueda de una identidad. Empeñada en seguir el curso errante de sus personajes en sus desvíos y adormecimientos, la escritura hará estallar en múltiples fragmentos la forma de la novela. En una de esas encrucijadas, el escritor –como un personaje más– deberá elegir entre perderse junto con sus personajes por el intrincado camino de la novela o eliminarse a sí mismo. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* cuenta la historia, entre otras, de un hombre que eligió aniquilarse.

Bibliografía

- AA.VV. (1976): *Recopilación de textos sobre José María Arguedas. Serie Valoración Múltiple*. Juan Larco (comp.), La Habana: Casa de las Américas.
- Arguedas, José María (1969): “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar.” En: *El Comercio*, suplemento dominical, Lima, 1º de junio de 1969.
- (1966): *Dioses y Hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Avila (¿1598?)*. Edición bilingüe. Traducción castellana de J. M. A. Lima: Museo Nacional de Historia/Instituto de Estudios Peruanos (Teatos Críticos, 1). México-Argentina, Siglo XXI, 1975.
- (1976a): “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú.” En: AA.VV, pp. 397-405.
- (1976b): “No soy un aculturado.” En: AA.VV., pp. 431-433.
- (1976c): “Conversando con Arguedas.” En: AA.VV., pp. 21-30.
- (1983): *Obras completas*. T. I al V. Compilación y notas de Sybila Arredondo de Arguedas. Lima: Editorial Horizonte.
- (1987): *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Ángel Rama (comp.), México, Siglo XXI.
- (1992): *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. ALLCA XX/Ediciones UNESCO, Colección Archivos. México: Edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell.
- Benjamin, Walter (1986): “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Lescov.” En *id.: Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta, pp. 189-251.
- Blanchot, Maurice (1992): *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila.
- Cornejo Polar, Antonio (1994): “Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso Arguedas.” En: *Hoja naviera N° 3. Revista de Literatura, Arte y Cultura*. Lima, noviembre de 1994, pp. 5-15.
- Cortázar, Julio (1969): “Julio Cortázar: un gran escritor y su soledad.” En: *Life en español*. Nueva York, 7 de abril de 1969, pp. 43-55.
- De Man, Paul (1991): “La autobiografía como desfiguración.” En: *Suplementos Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, diciembre de 1991, pp. 113-118.
- Geertz, Clifford (1994): *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.

- Landreau, John (1998): "Hacia una relectura de la leyenda autobiográfica de José María Arguedas." En: Mabel Moraña (ed.), *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 211-222.
- Lienhard, Martin (1990a): *Cultura Andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte.
- (1990b): *La voz y su huella*. La Habana: Casa de la Américas.
- Lukács, George (1985): *Teoría de la novela*. México: Grijalbo.
- Murra, John y López-Baralt, Mercedes (eds.) (1998): *Las cartas de Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ortega, Julio (1982): *Texto, comunicación y cultura. Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima: CEDEP.
- Podestá, Guido (1998): "Abelardo Gamarra: la poética del forastero." En: Mabel Moraña, ed., *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp.139-148.
- Rama, Ángel (1974): "José María Arguedas, el otro." En: Revista *Crisis* N° 10, pp. 34-36.
- (1982): *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Robert, Marthe (1973): *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus.
- Westphalen, Emilio Adolfo (1997): "Poesía quechua y pintura abstracta." En *íd.*: *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica.