

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**

**UNIDAD DE POSTGRADO**

**Voces y discursos en el zorro de arriba y el zorro de  
abajo, el largo camino hacia el diálogo**

**TESIS**

**Para optar el grado de Magíster en Literatura Peruana y  
Latinoamericana**

**AUTOR**

**Jéssica Rodríguez López**

**Lima – Perú**

**2015**

*A Carlos, por todas las razones.*

*Yo, en cincuenta y seis años, he cambiado...  
desde el puro mito, desde lo mágico total,  
hasta lo que ya parece ser el siglo XXI.*

José María Arguedas

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	06
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA NOVELA</b> .....	13
1.1. El marco: La relación del escritor con la crítica .....	14
1.2. Primer hito: La polémica con Cortázar .....	23
1.3. Segundo momento: El desconcierto de críticos y creadores .....	34
1.3.1. La primera impresión .....	34
1.3.2. El desencanto .....	37
1.3.3. La dificultad para situar el libro .....	39
1.3.4. La generalización del carácter inacabado de la obra .....	41
1.4. Tercer momento: Las primeras tesis sobre el lugar de <i>El zorro de arriba</i> y <i>el zorro de abajo</i> en la narrativa arguediana .....	43
1.4.1. La búsqueda de un estilo .....	43
1.4.2. Conato de novela .....	46
1.4.3. Insólito testimonio que amplía el mundo representado .....	49
1.4.4. Novela experimental .....	54
1.4.5. Antinovela .....	55
1.4.6. La utopía arcaica .....	63
1.5. Conclusión del capítulo .....	85
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>INTRAHISTORIA DE LA NOVELA</b> .....	87
2.1. Génesis de la novela .....	88

2.2. Confluencia de los estudios sociales y la práctica artística .....	104
2.3. La inclusión de los zorros .....	111
2.4. Conclusión del capítulo .....	115
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>ESTRUCTURA Y POÉTICA DE LA NOVELA .....</b>	<b>117</b>
3.1. Unidades y articulación .....	118
3.2. Poética implícita en la novela .....	130
3.2.1. El propósito .....	132
3.2.2. La verdad del autor .....	133
3.2.3. Una nueva realidad .....	135
3.2.4. La crisis del autor .....	139
3.3. El carácter de la representación.....	139
3.3.1. La ampliación de la realidad .....	140
3.3.2. El manejo de la estructura .....	140
3.3.3. La libertad sintáctica .....	141
3.3.4. Diálogo e incomunicación .....	142
3.3.5. La novela total .....	145
3.3.6. El lenguaje y la vida .....	147
3.4. Significación de la novela .....	148
3.4.1. Repercusión en el conjunto de la obra de Arguedas .....	149
3.4.2. Articulación con la novela latinoamericana .....	154
3.5 Conclusión del capítulo .....	158
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>159</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA BÁSICA .....</b>	<b>163</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA .....</b>	<b>180</b>

## INTRODUCCIÓN

El título de esta tesis, **Voces y discursos en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el largo camino hacia el diálogo**, alude a la intención que alentó toda obra de José María Arguedas y a la forma en que la fue construyendo y reformulando desde los primeros relatos hasta su última novela, en la que confluyen de manera especialmente dramática y compleja la vida y la literatura, la realidad y la ficción, el mito y la historia.

Considero que la búsqueda personal y literaria que emprende Arguedas en su última novela responde a su permanente afán de poner en contacto las dos mitades del Perú. Ese proceso, como se sabe, concluye de modo dramático en una ruptura que en sus pasos previos es escenificada en su última novela, la cual une así, de modo inextricable, vida y escritura. La complejidad formal de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971),<sup>1</sup> sobre todo la manera en que está

---

<sup>1</sup> Para esta investigación he usado la edición crítica de la novela coordinada por Eve-Marie Fell, (Madrid, Colección Archivos, 2da ed., 1996). Elegí esta edición porque incluye los capítulos que aparecieron como adelantos en *Amaru* n° 11 y en *Casa de las Américas* n° 59, una versión del "Capítulo III" que evidencia la amplitud de correcciones introducidas posteriormente por el autor y el cotejo de pre-publicaciones en revistas, de los textos editado por Losada (Buenos Aires, enero de 1971) y Horizonte (Lima, 1983) y de la última versión original, realizado por

estructurada, cobra por esa circunstancia una importancia mayor que la que tiene en sus obras anteriores y puede decirse que en sí misma es significativa.

Sostengo también que el diseño y el desarrollo de esta última obra le demandaron al ya reconocido escritor la asunción de nuevos mecanismos formales, así como una nueva concepción de su propio oficio y del género; por ello, constituye un hito en su novelística, pero también en el de la nueva novela latinoamericana que se gestaba por aquellos años. Mi intención, con esta investigación, es evidenciar este aporte.

Novela experimental y ambiciosa, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* marca el grado máximo de manejo formal de la obra de Arguedas, aunque esto ha sido puesto en cuestión hasta hace muy poco, entre otras razones, porque el propio escritor alimentó el mito de su falta de conocimiento de los recursos de la “nueva novela” que se gestaba por entonces en América Latina y sus críticos, en menor o mayor medida, asumieron esta idea.

A pesar de ser un autor que siempre había proclamado su fidelidad al mundo real, sus obras evidencian que fueron varios los aspectos formales que le preocuparon –no solo el relacionado con el lenguaje de sus personajes, que la crítica, sobre todo a partir de los trabajos de Alberto Escobar, ha destacado aunque poniendo énfasis en el carácter sintético de esta “creación verbal”, que incorporaba elementos quechuas al castellano, lo que denota una valoración más ideológica que artística propiamente. Pero esta tendencia a asumir las propias reflexiones del autor como explicación de sus mecanismos de creación nos ayuda a entender por qué la irrupción de su último libro –tan particular desde

---

Sybila Arredondo, quien estuvo también a cargo del cuidado de la rápida primera edición de la novela.

su estructura, su lenguaje y el diseño de sus personajes– concitó el asombro, pero también el rechazo de su tiempo, y solo en años recientes ha comenzado a ser revisada y revalorada.

La aceptación tácita de su poca pericia técnica reforzó, por oposición, la valoración de su obra desde criterios más ideológicos que formales. La “autenticidad” del testimonio implícito en sus obras y la perspectiva “íntima” desde la que recreaba el mundo andino son aún dos valores comúnmente asociados a la obra de este escritor.

En los últimos años, han aparecido algunos estudios<sup>2</sup> que repasan la narrativa arguediana tratando de revelar sus mecanismos de construcción y su diálogo con los cambios que la novela en español experimentaba en los años sesenta y que evitan ver en la propuesta estética que representa la obra de Arguedas solo un correlato de los cambios políticos, sociales y económicos que se vivían en la época. No obstante, aun en estos estudios, el lugar que ocupa *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la obra de este escritor está en discusión.

La situación de esta novela en el proceso de la narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX no está lo suficientemente bien establecida. Incluso se discute su condición de obra acabada y no se consideran como partes constituyentes de ella algunos elementos que, en nuestra opinión, son fundamentales en su concepción. Creo, por ello, que es necesario plantearse estos problemas y proponer una nueva visión que la sitúe en el contexto de las del Boom de la narrativa hispanoamericana, con sus intentos totalizadores y

---

<sup>2</sup> Ver los trabajos de José Alberto Portugal, *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado* (PUCP 2007), y de Graciela Morales Ortiz, *José María Arguedas. El reto de la dualidad cultural* (Renacimiento 2011).



experimentales, como uno de los esfuerzos más consistentes de modernización de la narrativa latinoamericana.

Sostengo como hipótesis que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una obra complejísima que busca caminos propios para abarcar y dar sentido a una realidad que para su autor resulta especialmente angustiante y a la que no puede aprehender sino empleando unos instrumentos que aspiren a la totalidad. Una totalidad que, aparentemente en forma contradictoria, busca abrirse a realidades metaficcionales, como las de la vida del autor y los hechos que están en el tiempo más allá de la narración. Por ello, me propuse formular la poética implícita en la última obra de José María Arguedas y demostrar que es una novela total, experimental, que debe ser considerada en el contexto de otras obras del Boom narrativo latinoamericano, dentro del cual destaca por sus planteamientos extremos, que se plasman no solo en un lenguaje polifónico y en la diversidad de planos narrativos, como otros autores del momento, sino que cuestionan la relación tradicional entre autor y narrador al hacerlos confluir en un final en el que necesariamente se interrelacionan e identifican.

Para el desarrollo de esta investigación, he tomado como instrumentos de análisis algunos de los conceptos propuestos por teóricos como Mijail Bajtin (la estética de la polifonía del texto y el dialogismo)<sup>3</sup> y Umberto Eco (obra abierta, cooperación textual y pluralidad de significados).<sup>4</sup> También he tenido en cuenta las reflexiones sobre el texto, el autor y el lector de Roland Barthes,<sup>5</sup> así como la

---

<sup>3</sup> Conceptos desarrollados en *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1929) y en *Teoría y estética de la novela* (1975).

<sup>4</sup> En *Obra abierta* (1962), *Lector in fabula* (1981), *Los límites de la interpretación* (1990) y *Tratado de semiótica general* (5ta ed.: 2000).

<sup>5</sup> En *El imperio de los signos* (1971) y *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura* (2009).

concepción de novela total que se desprende de la obra literaria y los ensayos de Mario Vargas Llosa.<sup>6</sup>

De Bajtin, he asumido algunas de sus ideas sobre la polifonía del discurso y el dialogismo: su visión de la voz del autor como un colectivo de numerosos "yo" que ha asimilado a lo largo de su vida y que ha conformado su ideología, así como su convicción de que el texto es un espacio donde se puede leer una propuesta tanto estética como ética. De Eco, he tenido en cuenta sus postulados sobre la naturaleza abierta de la obra literaria moderna. Esta concepción parte de la constatación de que en los productos culturales contemporáneos se evidencia un gusto por la inestabilidad, la imprecisión y la mutabilidad. Esta nueva estética, esta "apertura" hacia la ambigüedad, se manifiesta en obras que rompen con las estructuras novelísticas conocidas y que exigen diversos grados de colaboración a sus "intérpretes". De Roland Barthes, me pareció pertinente incorporar al análisis su visión del texto como un tejido de escrituras múltiples procedentes, a su vez, de diversas culturas, y de cómo estas establecen un diálogo cuando el lector entra en acción. Como anticipó Bajtin, para el crítico francés, el espacio donde converge la multiplicidad de significados que una obra puede portar no es el reino del autor, sino del lector. Por lo tanto, la "unidad" del texto se produce gracias a este último. Finalmente, incorporé al análisis la concepción vargasllosiana de "novela total" expuesta en su obra crítica y desarrollada en sus escritos de ficción.

La metodología utilizada es interdisciplinaria, pues no me he ceñido a un solo método de análisis. Por un lado, empleo algunas de las categorías

---

<sup>6</sup> Principalmente en *García Márquez. Historia de un deicidio* (1971), *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre la novela moderna* (1990), *Cartas a un joven novelista* (1997).

propuestas por los teóricos mencionados líneas arriba, algunos conceptos provenientes de la narratología, la teoría de la recepción y de la escritura autobiográfica, así como los metatextos provenientes de la obra literaria de José María Arguedas y de sus reflexiones sobre su propia poética.

Finalmente, el trabajo aparece organizado en tres apartados. El primero, “Recepción crítica de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, pretende resumir y evaluar la recepción crítica que ha tenido esta novela desde su aparición. No he buscado compendiar todos los trabajos, sino solo los principales para trazar un estado de la cuestión con los postulados más aceptados sobre la obra, y así mostrar la necesidad de replantear la ubicación y valoración de esta novela en el marco de lo que se denominó nueva novela latinoamericana.

En el segundo capítulo, “Intrahistoria de la novela”, reviso el proceso de construcción de la novela, desde su proyecto original como una novela de pescadores ambientada en el puerto de Supe, que pretendía dar cuenta de la pervivencia de los mitos andinos entre los migrantes serranos que llegaban a la Costa como consecuencia del entonces reciente boom pesquero, hasta su constitución en una obra de múltiples voces, planos e interpretaciones.

En el tercer apartado, “Estructura y poética de la novela”, analizo la distribución de los capítulos, su alternancia con los diarios y el uso de algunas marcas de lenguaje, como las personas gramaticales y las cursivas, para identificar los planos de la obra. Analizo también la relación entre el novelista y la novela, cotejándola luego con la presencia de Arguedas a lo largo de sus obras, con la finalidad de probar que, a pesar de su estructura abierta, no es una obra fallida. Finalmente, evaluó la repercusión de esta obra en el conjunto de la obra de Arguedas y su articulación con la llamada “nueva novela” que se gestaba

por entonces. Busco demostrar que esa obra es una novela total, experimental y más audaz que varias obras del llamado Boom latinoamericano. Para ello, reviso conceptos como el de novela total en Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Cortázar, y de obra abierta, en Umberto Eco. Con ello, pretendo establecer la trascendencia de esta obra en el panorama de la novela peruana y en el contexto de la narrativa hispanoamericana.

Espero que los resultados de la investigación contribuyan a una mejor comprensión de la evolución de la novelística de José María Arguedas, disipando la imagen de escritor prisionero de una estética que, si bien supera los modelos modernistas e indigenistas, no asume los cambios inevitables que se están dando en la narrativa latinoamericana de los años sesenta.

## **CAPÍTULO I**

### **RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA NOVELA**

En este capítulo abordaremos la recepción crítica de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), en el marco de los cambios que se vivían en la literatura peruana y latinoamericana a fines de la década del 60 y comienzos de los años 70. Dada la amplitud de la bibliografía que existe sobre nuestro autor, nos concentraremos en las reflexiones que críticos y escritores elaboraron en torno de esta novela desde su aparición parcial (fragmentos publicados en revistas como adelantos del libro) hasta su edición póstuma. Para ello, hemos subdivido el capítulo en los siguientes apartados: a) La relación del escritor con la crítica, b) La polémica con Cortázar, c) El desconcierto de críticos y creadores, d) Las primeras tesis sobre el lugar de esta novela en la narrativa arguediana.

## 1.1. El marco: la relación del escritor y la crítica

José María Arguedas es uno de los escritores peruanos que más atención crítica ha concitado, y aunque su obra literaria y no literaria goza hoy de reconocimiento prácticamente unánime, su relación con la crítica no siempre fue armoniosa; más bien, estuvo marcada por el desencuentro y la desconfianza. Así, desde su primer libro, *Agua* (1935),<sup>7</sup> Arguedas parece confiar más en sus propias intuiciones que en las especulaciones de los expertos, a los que más de una vez llamará con ironía “doctores”.<sup>8</sup> De allí el discurso casi siempre defensivo que usó para referirse a aquellos que intentaban establecer el valor de su obra y los alcances de sus ficciones.

Recordemos que, hacia 1933, el novel escritor dio a leer las primeras versiones de los relatos que luego incluiría en *Agua* a algunos amigos intelectuales y estos le habrían brindado comentarios muy positivos. Sin embargo, él no se sintió conforme. Le obsesionaba especialmente el lenguaje de sus personajes andinos. Al respecto, en el ensayo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” (1950), confesó:

Escribí el primer relato [“Agua”] en el castellano más correcto y ‘literario’ de que podía disponer. Leí después el cuento a algunos de mis amigos escritores de la capital, y lo elogiaron. Pero yo detestaba cada vez más aquellas páginas. ¡No, no

---

<sup>7</sup> Es el primer libro de Arguedas. Contiene los relatos “Agua”, “Los escolares” y “Warma kuyay”. Este último fue el primero en ser divulgado en la revista *Signo*, n.º. 1, Lima, 8 de noviembre de 1933, p.3, bajo el título de “Wambra kuyay”. Entre esta versión y la del 35 se pueden notar algunos cambios.

<sup>8</sup> Esta expresión fue usada más de una vez por Arguedas para referirse a quienes acumulan saber y presunción. Por ejemplo, en carta a Jorge Puccinelli (11.09.1955), dirá: “(...) que en tu revista, el crítico ‘Telémaco’ [seudónimo de Carlos E. Zavaleta] afirme que aspira verme ingresar al ‘seno de una literatura de medios conscientes’, me ha hecho lanzar una interjección: ‘¡Cómo diablos pueden suponer los **doctores** en crítica que un novelista escriba sin tener conciencia de los medios que emplea para interpretarse!’. (Forgues 1993: 53). Sin embargo, será en su poema “Llamado a algunos doctores” (1960), donde desarrolle más esta expresión. [El destacado es mío].

eran así ni el hombre, ni el pueblo, ni el paisaje que yo quería describir, casi podía decir, denunciar! Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo como inventado, sin médula y sin sangre; un típico mundo literario, en que la palabra ha consumido a la obra (...). Volví a escribir el relato, y comprendí definitivamente que el castellano que sabía no me servía si seguía empleándolo en la forma tradicionalmente literaria (...). Muchas esencias, que sentía como las mejores y legítimas, no se diluían en los términos castellanos contruidos en forma ya conocida. Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado. Y como se trata de un hallazgo estético, él fue alcanzado como en los sueños de manera imprecisa. (...). Seis meses después abrí las páginas del primer relato de *Agua*. Ya no había queja. (1950/1976: 401-403)

Alberto Escobar intentó explicar esta particular mirada de Arguedas sobre su propia obra de esta forma:

Lo que Arguedas buscaba no era crear una variedad idiomática, sino una *herramienta literaria*. Buscaba alterar o penetrar de un código al otro y de esa forma infundir un viento fresco, vivificante en el lenguaje literario de su tiempo y, en especial, en el característico del primer Indigenismo, tan extraño para él como la retórica modernista. (1995: 305) <sup>9</sup>

Esta permanente lucha del escritor con las palabras para hacer latir el alma de una lengua (el quechua) en otra (el castellano) no acabará acá, se convertirá en una obsesión literaria y un aspecto fundamental de su proyecto narrativo.<sup>10</sup> Será también un reto que le acarreará problemas formales, así como replanteamientos ideológicos y literarios.

Existía y existe frente a la solución de estos especialísimos trances de la expresión literaria, el problema de la

---

<sup>9</sup> Por esos años se publicaron también obras emblemáticas de la narrativa indigenista, como *La serpiente de oro* (1935) de Ciro Alegría y *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza.

<sup>10</sup> A propósito de las dificultades que tuvo para definir (construir) el estilo que demandaban sus obras, sobre su primera novela, Arguedas confesará: “*Yawar fiesta* está comprendido aún en el estilo de *Agua*. Cinco años luché para desgarrar los quechuisms y convertir al castellano literario en el instrumento único. Escribí los primeros capítulos de la novela muchas veces y volví siempre al punto de partida: la solución del bilingüe, trabajosa, cargada de angustia”. (1976: 403)

universalidad, el peligro del regionalismo que contamina la obra y la cerca. ¡El peligro que contiene siempre la inclusión novísima de materias extrañas en un instrumento ya perfecto y límpido! Pero en tales casos la angustia primaria ya no es por la universalidad sino por la simple realización. Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno (...). Esa es la dura, la difícil cuestión. La universalidad de este raro equilibrio de contenido y forma (...) vendrá en función de la perfección humana lograda en el transcurso de tan extraño esfuerzo. ¿Existe en el fondo de esa obra el rostro verdadero del ser humano y su morada? Si está pintado ese rostro con desusados colores no sólo no importa; puede tal suceso concederle mayor interés al cuadro. (...) si el lenguaje así cargado de extrañas esencias deja ver el profundo corazón humano, si nos transmite la historia de su paso por la tierra, la universalidad podrá tardar quizá mucho; sin embargo vendrá. (1950/1976: 402)

Paradójicamente, los procedimientos a los que recurrirá Arguedas para crear no solo un lenguaje con “médula” y “sangre”, sino una obra que parece confundirse con la vida le depararán tanto elogios como objeciones y lo enfrentará a los críticos más de una vez. El ejemplo más claro de estos desencuentros es la polémica que se desató entre Arguedas y los intelectuales de su época en torno de *Todas las sangres* (1964).<sup>11</sup>

El 23 de junio de 1965, el Instituto de Estudios Peruanos organizó una mesa redonda para discutir acerca de las relaciones entre literatura y sociedad, a propósito de esta novela, que había sido publicada unos meses antes en Argentina.<sup>12</sup> Participaron de ella, además de Arguedas, Alberto Escobar (lingüista), José Miguel Oviedo (crítico literario), Sebastián Salazar Bondy

---

<sup>11</sup> Esta mesa era la segunda que organizaba el recientemente fundado IEP. La primera se había realizado el mes anterior., y solo algunos días antes, entre el 14 y el 17 de junio de 1965, se había llevado a cabo el primer Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa, en el que participaron varios de los ponentes de esta mesa redonda.

<sup>12</sup> Los testimonios de este encuentro fueron publicados por el IEP, bajo el cuidado de Alberto Escobar en 1985. La primera edición apareció con el título *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres. 23 de junio de 1965*. La segunda edición fue coordinada por Guillermo Rochabrún en el 2000: *Mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965*.



(escritor y ensayista), Henri Favre (sociólogo), Jorge Bravo Bresani (economista) y José Matos Mar (antropólogo). A pedido de Bravo, participó también de la discusión el sociólogo Aníbal Quijano. El orden propuesto para el debate fue el siguiente: primero, se escucharía a los críticos literarios; luego, al autor, para aceptar o refutar los puntos de vista expuestos sobre su novela; más adelante, los estudiosos sociales brindarían su opinión sobre lo dicho por el autor y la crítica; finalmente, habría un intercambio libre de ideas.

A manera de preámbulo, Alberto Escobar dejó en claro que una novela, como toda obra de arte, puede ser objeto pasible de distintos análisis; por eso, esa noche los invitados iban a poner en ejercicio tres formas de abordar un texto literario. Enseguida, inició la discusión ensayando una primera lectura de la novela: con *Todas las sangres*, Arguedas había logrado proyectar “un rostro múltiple del Perú”. (Rochabrún 2000: 22). Por su parte, José Miguel Oviedo defendió que esta era el primera de las obras de Arguedas “que puede llevar el incómodo, pero inevitable membrete de novela social”, aclarando que la naturaleza social de esta obra no era consecuencia directa de las peripecias que se narran en ella, sino de que “el enfoque social es la raíz propia de la novela” (23).<sup>13</sup>

Salazar Bondy comenzó preguntándose si la novela postulaba algo concreto sobre la realidad peruana y si, previa a su creación literaria, había en

---

<sup>13</sup> Llama la atención que esta denominación y, por ende, la supuesta intención del autor de proponer, a través de la novela, una lectura del país y una posible solución, fueron aceptadas tácita o explícitamente por todos los presentes, salvo por el autor. Arguedas llegará a decir: “Yo no he hecho una novela estrictamente política, gracias a Dios; **yo he hecho una novela**. ¿Que falte el ejército, que falte la iglesia?: no lo creo; está en todas partes, casi en cada página. Pero no lo está como en un panfleto, o como en una tesis; está como, como en una novela” (Rochabrún 2000: 37). [El destacado es mío].

ella una visión del Perú, una concepción, una ideología, para más adelante responderse:

(...) no postula nada, porque postula dos tesis, en realidad. Postula, de una parte, la necesidad de la pervivencia de lo que llama José María una tradición de colaboración, de cooperativismo, de solidaridad social; y (...) postula el triunfo de la burguesía nacional. (...) Por otro lado, ¿cómo postular la solidaridad social, la fundación de una sociedad socialista –que es también mi punto de vista: yo soy socialista– sin que en esta trama social aparezcan dos elementos fundamentales, dos enemigos fundamentales junto con el imperialismo, que es el ejército (está ausente), y la iglesia (que también está ausente)? Entonces la trama del poder, la estructura del poder, tampoco es muy viable. (...) soy un admirador de la novela, pero no creo que es un testimonio válido para la sociología. (...) *sociológicamente*, me parece que tu testimonio es en todo caso, parcial, tubular, o incompleto. (32)

En general, en esta parte, las reflexiones desde la literatura fueron dejadas de lado muy pronto. Los invitados se concentraron en anotar limitaciones en la representación social de la realidad, indefiniciones sociales y contradicciones ideológicas. Frente a ello, Alberto Escobar criticó la perspectiva sociológica de los juicios de Oviedo y Salazar. En su lugar, destacó que *Todas las sangres* representaba una evolución de la concepción novelística de Arguedas: “Y es precisamente esta *con*-fusión, este mundo desarticulado y desintegrado, el que para mí es el testimonio de la confusión mental, real y social, que es el Perú de hoy día. O sea que, lo que ustedes ven como defectos, yo veo como excelente” (35).

En la segunda parte, los investigadores sociales sumaron nuevas observaciones a la novela. Para Henri Favre, esta acusaba cierto “desnivel histórico”, pues presentaba una estructura de castas que en parte ya habían desaparecido en el país, y reflejaba “una posición absolutamente indigenista”

(39-40), donde los indios eran buenos y los mestizos y blancos, en general malos. A Bravo Bresani también le pareció que la novela confundía planos históricos y que la visión que se ofrecía de los mecanismos de poder nacionales e internacionales era deficitaria por simplificadora y que el indio, lo indio y la vida comunitaria aparecían idealizados, pues “no existe[n] con esas características en la época actual” (42-44).

En el balance final de lo que sucedió esa noche se puede decir que Arguedas se pasó gran parte de la jornada “defendiendo” su novela de juicios formulados desde “otro estilo” de pensamiento, desde parámetros no artísticos, que reclamaron en todo momento un ordenamiento y una organización del material “ficcional” más coherente con la realidad que se pretendía representar. Así, llegará a decir al final de la primera parte:

Hay algunos elementos, sí, que no son exactamente sociológicos, que no, que no son un testimonio exactamente etnográfico (...). Pero es que el que lee una novela... sabe que está leyendo una novela, y no un tratado de sociología.  
(38)

Sobre la gravitación que tuvo esta discusión en la obra de Arguedas hay también discrepancias. Mientras para algunos investigadores, como Carmen María Pinilla, Guillermo Rochabrún<sup>14</sup> y, más recientemente, José Alberto Portugal, este episodio constituye...

(...) una de las escenas fundamentales en el drama de inscripción de la obra de Arguedas en el lenguaje de su tiempo (...) [pues] nos presenta una imagen clara de lo que

---

<sup>14</sup> Ver: Pinilla, Carmen María. *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994; y Rochabrún, Guillermo. “¿Viviendo en vano?: una relectura de la mesa redonda sobre *Todas las sangres*”. *Socialismo y Participación*, N° 57, CEDEP, Lima, marzo de 1992, pp. 21-34. Recogido con el título de “Las trampas del pensamiento. Una lectura de la Mesa Redonda sobre *Todas las sangres*” en Rochabrún, Guillermo. *La Mesa Redonda sobre “Todas las Sangres” del 23 de junio de 1965*, Lima, 2000, pp. 85-110.

Robert Wuthnow llama el problema de *articulación* de una obra, de un autor, con su medio". (Portugal 2007: 42)

Existen también quienes le han restado importancia al fuego cruzado que se generó esa noche entre el escritor y los intelectuales que pretendieron establecer los méritos y limitaciones de una novela como un producto social que podía echar luces sobre la realidad peruana. En este sentido, Favre escribió:

(...) nos habíamos reunido en torno a José María Arguedas para discutir sobre *Todas las sangres*, novela que el *hombre de letras* había publicado apenas unos meses antes en Buenos Aires. En razón de la vigorosa intención social que la obra manifestaba, parecía proporcionar una materia ideal para una de esas mesas redondas durante las cuales el Perú se rehacía con un gran espíritu de sistema. No obstante, la discusión había sido un tanto aburrida. Ninguna de las intervenciones había superado el nivel de la exposición académica en lo que esta puede tener a la vez de chato, pesado y conformista. Creo que al finalizar la reunión, todos éramos conscientes de que la obra no nos había inspirado sino comentarios insípidos. (1996: 23)

Más allá de esta apreciación, los encuentros y desencuentros conceptuales que se expusieron en esta mesa resultan aún hoy fundamentales para entender cómo era la relación de Arguedas con el medio intelectual de entonces, ya sea con los críticos literarios o con los científicos sociales, que por esos años luchaban también por definir su naturaleza y campo de acción,<sup>15</sup> pero

---

<sup>15</sup> Por ejemplo, Rochabrún (2000: 90) sostiene que si bien "la literatura daba en esos años muestra de una extraordinaria vitalidad en un momento de grandes cambios sociales y políticos, (...) las ciencias sociales despuntaban al interior de la *intelligentsia* capitalina; ambos procesos tenían lugar en círculos que se intersectaban en gran medida. Las preocupaciones sociales que desde siempre, pero muy en especial desde los años 40 y 50 habían tenido los literatos, asumían ahora la forma y el ropaje de preguntas y nociones sociológicas. De hecho, como se diría hoy, el discurso sociológico iba ganando terreno; baste señalar que estas dos mesas redondas habían sido convocadas desde el espacio institucional de las ciencias sociales, y no desde los cenáculos literarios". Como bien hace notar José Alberto Portugal (2007: 47), las palabras empleadas por Rochabrún para referirse a los espacios desde los cuales enuncian científicos sociales ('espacios institucionales', asociado a lo moderno) y literatos ('cenáculos', vinculado a lo tradicional) evidenciaría que estos problemas de percepción de estas prácticas intelectuales persisten de alguna forma.

sobretudo evidencia cómo nociones relacionadas con la novela empezaban a ser cuestionadas, adelantando las discusiones que se desatarían en este campo en América Latina un poco más tarde sobre denominaciones, como “novela tradicional”, “novela moderna” y “nueva novela”. Estas serán abordadas no solo por los críticos de la época, sino por varios de los escritores del llamado Boom latinoamericano, entre ellos Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. Precisamente con este último polemizaría Arguedas.

En ese sentido, como anota certeramente José Alberto Portugal, creo que las relaciones conflictivas que puso en evidencia la mesa del 65 se debieron a los procesos de redefinición y renovación por los que pasaban la Literatura y las Ciencias Sociales por aquellos años:

El acto central de 1965, la mesa redonda con “los doctores” en Lima, es particularmente interesante porque hace converger, en un mismo espacio, dominios intelectuales y de discurso que se encuentran en proceso de redefinición y de especialización: novela, sociología, crítica literaria; (...) En el campo de la literatura hace crisis de manera particularmente intensa y visible la noción y práctica de la novela. (...) El campo científico-social, en particular la sociología (o través de la sociología), está dilucidando sus tensiones internas –su crisis de origen– al mismo tiempo que busca definir su dominio en el ámbito de los discursos institucionalizados. La inestabilidad del campo científico resuena con la inestabilidad del campo literario. (2007: 44-45)

La verdad es que, más allá de los aciertos y desaciertos de entonces, lo que pone en evidencia este repaso es la permanente tensión entre el autor y la crítica. Esta última discusión, como se sabe, tuvo además un impacto en su ánimo y ahondó la depresión crónica que padecía: la misma noche de la mesa redonda, Arguedas escribió una carta donde reflejaba lo abatido que se encontraba por la forma cómo se había apreciado su novela:

Creo que hoy mi vida ha dejado por entero de tener razón de ser. (...) casi demostrado por dos sabios sociólogos y un economista (...) que mi libro "Todas las sangres" es negativo para el país, no tengo nada que hacer ya en este mundo. Mis fuerzas han declinado creo que irremediabilmente. (...) He tratado de vivir para servir a los demás. Me voy o me iré a la tierra en que nací y procuraré morir allí de inmediato. Que me canten en quechua cada cierto tiempo donde quiera se me haya enterrado en Andahuaylas, y aunque los sociólogos tomen a broma este ruego —y con razón— creo que el canto me llegará no sé dónde ni cómo. (1985: 67)

El texto fue reproducido en *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres. 23 de junio de 1965*, publicado por el Instituto de Estudios Peruanos en 1985. El título de la publicación alude a la réplica de Arguedas a las afirmaciones de José Miguel Oviedo y Sebastián Salazar Bondy, quienes cuestionaban la ausencia de elementos fundamentales en su novela, como el Ejército y la Iglesia, e inconsistencias en el diseño de los personajes, lo que lleva a este último a decir que la novela no era “*un testimonio válido para la sociología*” (30). Frente a ello, Arguedas respondió “Bueno, ¡diablos! Si no es un testimonio, entonces yo he vivido por gusto, he vivido en vano, o no he vivido” (36)<sup>16</sup>.

No obstante estos desencuentros y, a pesar de las dudas que lo asaltaron luego de la famosa Mesa del 65 y del desánimo, Arguedas seguiría escribiendo sin resignar su independencia y luchando por seguir su propio camino. Esa marcada conciencia artística lo llevará, incluso, como pretendemos probar en los siguientes capítulos, a darle la vuelta completamente al proceso artístico que

---

<sup>16</sup> Dorian Spezúa ha dedicado un minucioso estudio a las dos mesas redondas que se organizaron en 1965 con el propósito de entablar un diálogo interdisciplinario entre científicos sociales y críticos literarios. Entre sus conclusiones, anota que a pesar de que ambos grupos se propusieron diferenciar conocimiento experimental y conocimiento científico, mentira y verdad, novela y realidad, etc., lo que se manifestó, en realidad, fue la fusión de esas dicotomías, de manera que los primeros reconocieron que la literatura permite conocer aspectos a los que las ciencias sociales no pueden acceder y los segundos, las limitaciones de la literatura para representar la realidad peruana (Espesúa 2012).

había venido configurando desde *Agua*, y que convierte a *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* en el proyecto más complejo y original que se aventuró a enfrentar.<sup>17</sup>

## 1.2. Primer hito: la polémica con Cortázar

En 1967, Julio Cortázar fue invitado a escribir un ensayo para la revista *Casa de las Américas* sobre la situación de los intelectuales latinoamericanos. El escritor aceptó el encargo, pero decidió darle la forma de una carta abierta. En el texto, fechado el 10 de mayo de 1967, en Saignon (Vaucluse, Francia) y dirigido al poeta cubano Roberto Fernández Retamar, Cortázar reflexiona acerca de las “verdaderas raíces” de lo latinoamericano,<sup>18</sup> pero se extiende largamente en las implicancias de su exilio voluntario en París desde 1951<sup>19</sup> y en las diferencias de concepción que encontraba entre algunos escritores latinoamericanos, a los que denomina “telúricos” (1967: 8), de visión regional y limitada, y otros que por diversas circunstancias, como el exilio, han adquirido una visión supranacional.

---

<sup>17</sup> Especialistas como José Alberto Portugal (2007) y Carlos García-Bedoya (2011) coinciden en señalar que los hitos de la crítica en torno de toda su obra surgen en los 10 o 15 años inmediatamente posteriores a su muerte.

<sup>18</sup> Estas reflexiones se enmarcan en un momento de gran incertidumbre en América Latina; por un lado, la crisis económica de los frágiles gobiernos democráticos va cediendo paso al autoritarismo; por otro, la Revolución Cubana sigue polarizando a los intelectuales. Los movimientos sociales de izquierda se multiplican tratando de liberar a los pueblos del Imperialismo norteamericano, pero finalmente se imponen los gobiernos dictatoriales de derecha. En Europa se produce el Mayo francés y surgen los movimientos contraculturales.

<sup>19</sup> Me parece interesante citar aquí la apreciación de un estudioso de la obra del escritor argentino sobre las motivaciones de este autoimpuesto exilio. “Cortázar tenía 37 años cuando marchó a Francia, en 1951, sin una finalidad precisa, sin presentir que se iba para siempre (...). No sabía qué hacer con su vida, se aburría, le molestaba el movimiento peronista en pleno auge porque las apariencias populistas herían su sensibilidad de esteta pequeño-burgués. Francia, París significaban para él un sueño que llevaba dentro de sí desde hacía muchos años, y esperaba encontrar allí una dimensión que le faltaba, sin que hubiera sido capaz de formularla explícitamente. **Vino a París un escritor que era apolítico, como dijo más tarde, y que viviría durante ocho años al margen de la historia**, que le interesaba sólo en teoría sin comprender que le afectaba personalmente. **El destino de América Latina le era bastante indiferente. De modo que la huida de Buenos Aires fue triple: de su patria, de América Latina, de la historia**”. (Kohut 1985/86: 264) (He agregado las negritas)

Sin pudor, Cortázar se ubica en este último grupo y se sorprende de que la crítica no haya apreciado que la argentinidad que subyace en sus escritos ha sido enriquecida por la distancia:

(...) me asombra que a veces no se advierta hasta qué punto el eco que han podido despertar mis libros en Latinoamérica se deriva de que proponen una literatura cuya raíz nacional y regional está como potenciada por una experiencia más abierta y más compleja, y en la que cada evocación o recreación de lo originalmente mío alcanza su extrema tensión gracias a esa apertura sobre y desde un mundo que lo rebasa y en último extremo lo elige y lo perfecciona. (...) si me hubiera quedado en la Argentina, mi madurez de escritor se hubiera traducido de otra manera, probablemente más perfecta y satisfactoria para los historiadores de la literatura, pero ciertamente menos incitadora, provocadora y en última instancia fraternal para aquellos que leen mis libros por razones vitales y no con vistas a la ficha bibliográfica o la clasificación estética. (1967: 5)

Para Mabel Moraña, “la ligereza con que el argentino decide ignorar, desde su asentamiento parisino, la importancia de lo local” revelaría “su propio condicionamiento cultural como ciudadano de uno de los países más europeizados y pretendidamente ‘blancos’ de América Latina”. (2010: 147)

Meses después, Arguedas hizo referencia a esta carta, en un avance de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* publicado en el N° 6 de la revista *Amaru* (abril/junio de 1968).<sup>20</sup> En él, el narrador-autor trata de desestimar con ironía las afirmaciones del escritor argentino. Así, en el apunte del 13 de mayo, comenzará rechazando a...

(...) este Cortázar que agujiona con su ‘genialidad’, con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, metido en el *oqlllo* [pecho] mismo de los indios durante

---

<sup>20</sup> El texto fue presentado como el primer capítulo de una novela en preparación y se reproduciría después bajo el título de “Primer diario” en la edición póstuma del 71.



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. (1996:13-14)

Más adelante, en clara contraposición al modelo de escritor que Cortázar había enarbolado en su carta (Alejo Carpentier), Arguedas proclama su cercanía a escritores como García Márquez, “que se parece mucho a doña Carmen Taripha” (14), una narradora oral cusqueña, y a Guimarães Rosa, a quien aprecia porque había “descendido” y no lo habían hecho “descender” hasta “el cuajo de su pueblo” (15). Por otro lado, no acepta o no entiende la visión transnacional o “planetaria” que defiende Cortázar como un elemento enriquecedor de su trabajo y de ninguna manera como una “traición”. Más aún, en el apunte del 15 de mayo del “Primer diario”, con un tono cada vez más apasionado, agrega otra distinción entre él y el autor de *Rayuela*: la profesionalización de la escritura.

Yo no soy escritor profesional, Juan [Rulfo] no es escritor profesional, ese García Márquez no es escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y poesías! O yo, con mi experiencia nacional, que en ciertos resquicios sigue siendo provincial, entiendo provincialmente el sentido de esta palabra oficio como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente para ganar plata. (13-14)

Uno de los aspectos que más parece molestar al escritor peruano de la carta de Cortázar es que este proclame la profesionalización del novelista como signo de progreso, de mayor perfección. Por ello, aclarará: “Escribimos por amor, por goce, por necesidad, no por oficio. Eso de planear una novela pensando en que con su venta se ha de ganar honorarios, me parece cosa de gente muy metida en especializaciones” (18).

El fuego cruzado que se había abierto entre Cortázar y Arguedas era inusual en las letras hispanoamericanas, aunque explicable por los cambios políticos y literarios que se vivían a fines de los 60.<sup>21</sup> Los escritores latinoamericanos solo habían protagonizado encendidos debates al interior de sus países, pero esta lucha entre dos personajes tan disímiles —por personalidad y reconocimiento internacional—, sorprendió a la comunidad literaria de entonces. Sin embargo, alcanzó poca repercusión fuera de nuestro país.

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

Es obvio que entre nosotros existe una especie de federación literaria, definida por matices económicos, culturales y lingüísticos de cada región; es también obvio que cada región no se preocupa gran cosa de lo que sucede en las otras, como no sea desde el punto de vista de los lectores, y que probablemente un escritor chileno le debe más a la literatura extra continental que a la argentina, peruana o paraguaya, con todos los viceversas del caso. Incluso en estos años en que la influencia de los mejores narradores latinoamericanos se hace sentir fuertemente en el conjunto de nuestra federación literaria, no creo que esa influencia sobrepase la de cualquier otra literatura mundial importante del momento. Pese a ello (que quizá sea una cosa excelente) las analogías históricas, étnicas (...) y desde luego lingüísticas, subtienden, por así decirlo, nuestra larguísima columna vertebral y aseguran una unidad latinoamericana en el plano literario. (196)

---

<sup>21</sup> Esta polémica marcó el inicio de una serie de discusiones públicas entre escritores y críticos sobre los problemas de la nueva narrativa latinoamericana y las implicancias de la demanda masiva de obras literarias. Entre las más famosas, se halla la sostenida también en 1969, en el semanario *Marcha* de Montevideo, a raíz de un artículo del narrador colombiano Óscar Collazos, al que contestaron Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. La polémica fue recogida en el libro *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1970. La segunda polémica fue entre Ángel Rama y Mario Vargas Llosa. Esta se puede revisar en *Gabriel García Márquez y la problemática de la novela*, Buenos Aires, Corregidor–Marcha, 1974.

Más adelante, Cortázar rechazará también la idea de que los escritores que permanecen en su país, mezclados con los hombres a los que quieren representar y que optan por hablar de temas más cercanos al contexto nacional, ofrezcan una mejor representación de la que pueden ofrecer los que están lejos. Llegará a decir:

¿Qué gran escritor no es autóctono, aunque su temática pueda parecer desvinculada de los temas donde los folkloristas ven las raíces de una nación? El árbol de una cultura se alimenta de muchas savias, y lo que cuenta es que su follaje se despliegue y sus frutos tengan sabor. Ser autóctono, en el fondo, es escribir una obra que el pueblo al que pertenece el autor reconozca, elija y acepte como suya, aunque en sus páginas no siempre se hable de ese pueblo ni de sus tradiciones. Lo autóctono está antes o por debajo de las identificaciones locales y nacionales; no es una exigencia previa, un módulo al que deban ajustarse nuestras literaturas. (247)

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

De golpe me acuerdo de un tango que cantaba Azucena Maizani: *No salgas de tu barrio, sé buena muchachita, cástate con un hombre que sea como vos*, etc., y toda esta cuestión me parece afligentemente idiota en una época en que por una parte los *jets* y los medios de comunicación les quitan a los supuestos “exilios” ese trágico valor de desarraigo que tenían para un Ovidio, un Dante o un Garcilaso. (1969/2009: 245)

Estas punzantes declaraciones dieron lugar a una réplica de Arguedas, esta vez a la manera de una nota aclaratoria titulada “Inevitable comentario a

unas ideas de Julio Cortázar”, en el diario *El Comercio*, el 1 de junio de 1969. En este texto, el peruano rechaza albergar resentimiento alguno por los escritores mencionados por Cortázar; por el contrario, acepta que los admira, pero aprovecha para cuestionar con sorna la condición de “exiliado” del argentino:

Ni Cortázar, ni Vargas Llosa, ni García Márquez son exiliados. No sé de dónde ni de parte de quién surgió este inexacto calificativo con el que, aparentemente, Cortázar se engolosina. Ni siquiera Vallejo fue un verdadero exiliado. A usted, don Julio, en esas fotos de *Life* se le ve muy en su sitio, muy “macanudo”, como diría un porteño. No es exiliado quien busca y encuentra –hasta donde es posible hacerlo en nuestro tiempo– el sitio mejor para trabajar. A pesar de su pasión y muerte, Vallejo escribió lo mejor de su obra en París y quién sabe no habría llegado a tanto si no hubiera ido a Europa. Empiezo a sospechar, ahora sí, que el único de alguna manera “exiliado” es usted, Cortázar, y por eso es tan engreído por la glorificación, tan folkloreador de los que trabajamos *in situ* y nos gusta llamarnos, a disgusto suyo, provincianos de nuestros pueblos de este mundo. (1969: 34)

La polémica no acabó allí. Arguedas la retomó en el “Tercer diario” de *Los zorros*. Allí, el autor-narrador confiesa estar “otra vez en el pozo, con el ánimo en casi la nada” y que por ello escribe con audacia:

(...) desde la grandísima revista norteamericana *Life*, Julio Cortázar, que de veras cabalga en flamígera fama, como sobre un gran centauro rosado, me ha lanzado unos dardos brillosos. Don Julio ha querido atropellarme y ningunearme, irritadísimo, porque digo en el primer diario de este libro, y lo repito ahora, que soy provinciano de este mundo, que he aprendido menos de los libros que en las diferencias que hay, que he sentido y visto, entre un grillo y un alcalde quechua, entre un pescador del mar y un pescador del Titicaca, entre un oboe, un penacho de totora, la picadura de un piojo blanco y el penacho de la caña de azúcar: entre quienes, como Pariacaca, nacieron de cinco huevos de águila y aquellos que aparecieron de una liendre aldeana, de una común liendre, de la que tan súbitamente salta la vida. Y este saber, claro, tiene, tanto como el predominantemente erudito, sus círculos y profundidades. (1996: 173-174)

En este “Diario”, Arguedas alude también a Ángel Rama, de quien dice que, si estuviera en Arequipa, “sus inmensos ojos se llenarían algo más de esperanza, de tenacidad, de sabiduría regocijada y no asupremada y por eso mismo, no vendible en el más voraz de los mercados del mundo” (1996: 173). Arguedas parece buscar apoyo intelectual para rechazar algo que da la impresión de atraerlo y asustarlo al mismo tiempo: la mercantilización de la escritura. Una década después, Rama reconocerá, como una explicación a los debates que se dieron por la época en torno de la “profesionalización” de los escritores del Boom que “Uno de los primeros resultados del recién instituido mercado consumidor literario fue la presión ejercida sobre el narrador para que aumentara su productividad, asunto estrechamente vinculado a la profesionalización del escritor” (1981: 91).

Ahora bien, aunque la famosa polémica impactó mucho en Arguedas, quien por esos tiempos atravesaba un momento muy crítico de la larga neurosis que padecía, a nivel de propuestas intelectuales no acarreó mayores novedades; antes bien, desnudó prejuicios de ambas partes. Para Vargas Llosa, por ejemplo, “solo se repitieron los archiconocidos argumentos de la vieja oposición entre el arraigo y el exilio que recorre la literatura latinoamericana desde principios del siglo por lo menos”. (1996: 35). No obstante, hay algunos pasajes que llaman la atención por las repercusiones que pudieron tener en las partes de la novela que aún no se habían completado.

Un primer aspecto destacable es la paradoja que se observa en la reacción de Arguedas frente a la idea postulada por Cortázar de que se puede lograr una comprensión más amplia de lo latinoamericano desde el exilio europeo, cuando él mismo había construido una obra que buscaba

permanentemente traspasar fronteras. Su particular visión del mundo andino logró construir con los recursos de la literatura un mundo original y, por ende, cada vez más libre de las ataduras que la realidad inmediata impone, y más universal.

Aunque sin mucha claridad, creo que lo que fustiga Arguedas es que escritores “profesionales”, brillantes como Cortázar, validaran la construcción de literatura transnacional (desde una visión desarraigada o desnacionalizada) con técnicas literarias preconcebidas e impersonales. En su lugar, propone, sin usar el término, una transcultural, que surge del procesamiento personal de una serie de choques y encuentros creativos entre diversas culturas, gestada con un lenguaje que se crea al mismo tiempo que se va componiendo el mundo representado.<sup>22</sup>

Por otro lado, llama la atención también que Arguedas se reivindicase como un escritor provinciano frente al universalista Cortázar, justamente cuando se hallaba empeñado en la construcción de la obra en la que va mostrar su lado más experimental y moderno, la obra que más lo va a acercar a los escritores del Boom. Llega a decir incluso que no leyó *Rayuela*, porque lo espantaron “las instrucciones” que da al lector: “Quedé, pues, mercedamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio”. (Arguedas 1996: 12)

En tercer lugar, sorprende también que introduzca en su réplica el tema de la profesionalización del escritor. Este asunto no fue aludido por Cortázar; sin embargo, Arguedas lo inserta en el debate, motivado quizás por ciertas

---

<sup>22</sup> El concepto de transculturación fue enunciado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) y reformulado a comienzos de los setenta por el crítico uruguayo Ángel Rama, quien justamente citó como ejemplo de narrador de la transculturación a Arguedas, junto a Rulfo, Guimarães Rosa y García Márquez.

preocupaciones que acompañaban el audaz proyecto literario que estaba desarrollando esos años.

Luego de las duras críticas que recibió por *Todas las sangres*, Arguedas se obliga a revisar sus mecanismos de creación y se da cuenta, entre otras cosas, de que el lenguaje que hasta ese momento le había servido para crear mundos ya no tenía el mismo poder. El reto que tenía al frente era mayor y había que encontrar nuevas formas de abordarlo. Esta preocupación, aparentemente de forma, era para él, que era un verdadero artista, una cuestión de fondo.

En este punto, resulta evidente que este intercambio de misivas (cartas-diarios), había servido de pretexto para que dos voces intentaran explicarse —más a sí mismos que a otros— los cambios que cada uno venía experimentando ideológica y artísticamente en un contexto muy cambiante, el de fines de los 60.

Cuando Arguedas proclama “Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir descondicionalmente para interpretar el caos y el orden” (1996: 18) y se distancia de los escritores que aparentemente no hacen lo mismo, como Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Pablo Neruda, intenta introducir en la valoración de la literatura de aquellos años un factor muy importante, la autonomía del escritor para decidir escribir sobre lo que cree con total libertad, sin condicionamientos de ningún tipo, aun cuando decidiera hacerlo con “desusados colores” (Arguedas 1950/1976: 402).

Por su parte, cuando Cortázar denuncia que los escritores ‘telúricos’ están condicionados a hablar desde y sobre lo local, también está reclamando, en cierta medida, por la libertad de creación. Sin embargo, el contacto no se hace evidente, sino más bien la discrepancia, pues Cortázar insiste en que los

escritores de la tierra escriben sobre ella porque no pueden ver más allá. Esta mirada donde se es libre para representar algo desde fuera y no desde dentro es lo que parece exasperar a Arguedas.

Su reto fue representar siempre desde adentro, no porque alguien se lo impusiera, sino por libre elección. Más allá de quién se impuso en esta polémica (por testimonios posteriores, se conoce que ambos creyeron que lo hicieron), sin duda, influyó en ambos. En el caso de Cortázar se reflejará en que años después irá matizando los adjetivos y los postulados que defendió desde *Casa de las Américas* y *Life*, mientras que a Arguedas este episodio, considero, lo animará o decidirá finalmente a intentar un cambio radical en su proyecto narrativo.

Precisamente, Arguedas se hallaba en plena búsqueda de un nuevo lenguaje cuando se siente aludido por declaraciones de un escritor como Cortázar, que parece haber encontrado la fórmula mágica, la distancia. En uno de los pasajes más citados de la carta aludida se puede leer:

El telurismo (...) me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor 'de zona', pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas. ¿Podrías tú imaginarte a un hombre de la latitud de un Alejo Carpentier convirtiendo la tesis de su novela citada en una inflexible bandera de combate? (Cortázar 1967: 8)

Arguedas no quiere renunciar a hablar desde "la zona"; es más, lo quiere hacer como siempre lo ha hecho, internándose en el *oqlllo* mismo de su tierra, pero no para ensalzar mecánicamente los valores tradicionales, sino para darle



sentido a la nueva realidad que deseaba abarcar y que por supuesto no existía, sino que él estaba prefigurando.

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

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

Además de los comentarios vertidos en los “Diarios”, Arguedas se permitió replicar a Cortázar a través de una nota publicada en Lima y Montevideo. Luego de ello, y tras recibir el respaldo de algunos colegas, dio por zanjado el asunto y

volvió a concentrarse en su novela. Así, en una carta que envió al editor Gonzalo Losada, fechada en Santiago de Chile, el 13 de junio de 1969, se lee:

Espero que se haya usted informado de la 'inevitable' réplica que escribí —yo le llamé 'comentario'— a los conceptos algo insensatamente despectivos que Cortázar me dedica en un número de *Life*. Yo le envió el recorte de *Ercilla* en que aparece mi nota. *Marcha*, de Montevideo, la publicó muy adecuadamente (...). También se publicó mi nota en el suplemento de *El Comercio* de Lima. ¡Ojalá! que las agencias de su editorial en Lima, Santiago y Montevideo le hayan enviado los recortes. Las tres publicaciones (...) me han tratado muy bien en los comentarios (...). He recibido cartas de felicitación y el más estimable escritor joven chileno y que es quien mayor prestigio tiene en América Latina, me llamó para no sólo felicitarme sino para 'agradecerme' a nombre de su querido amigo Julio, mi nota. Este excelente escritor [quizás Jorge Edwards] cree que todo lo que me veo o me vi obligado a decirle a Cortázar le hará bien, si es que aún tiene oídos para oír las críticas duras, pero bien inspiradas, las considere él exageradas o no. (1996: 413-414)

Como vemos, esta obra llegó levantando polémica, incluso antes de ser completada y de aparecer publicada como libro.

### **1.3. Segundo momento: el desconcierto de la crítica y de los creadores**

**1.3.1. La primera impresión.** El primer artículo que sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se escribió salió a la luz pocos días después de la muerte de su autor. Fue el poeta Emilio Adolfo Westphalen quien publicó en la revista *Amaru* "La última novela de Arguedas" (1969), en el que recuerda la historia de la novela, desde el proyecto primitivo, recogido por *Marcha* de Montevideo como *Harina Mundo*, hasta la versión final, en ese momento en prensa, de la Editorial Losada.

Westphalen destaca lo difícil de la gestación de esta obra, las constantes dudas que asaltaron al autor durante su composición y especula sobre cómo

será recibida por la crítica cuando finalmente salga a la luz. Sobre este punto, el poeta confía en que, sea cual sea finalmente la reacción del público, “nadie (...) dejará de sentirse tocado y confundido por la proximidad a que ve desarrollarse el drama, compulsándole casi a intervenir, a querer evitar lo inevitable. Porque JMA ha trastocado las reglas del arte”. (1969: 27) Destaca, también, la especial tensión, “insufrible a ratos”, de este “avanzar paralelo de la acción en la novela y de la peripecia personal del autor”, así como la extraña paradoja entre “la prosa más angustiada de JMA [y] la presencia de un hálito cálido constante (...), un amor entrañable a todo lo viviente (...), amor al que la proximidad de la muerte indudablemente exalta y que por su calor nos hace creer que no podrá ser apagado” (27).

Más adelante, reconoce los momentos poéticos de la novela, especialmente, los relacionados con la naturaleza, aunque hace notar que cuando debe enfrentar la nueva realidad que Chimbote representa, Arguedas intenta huir, a través del recuerdo, a los espacios más bien felices de su infancia. Pero ya no es posible. “No hay la escapatoria en la nostalgia, la idealización, la visión utópica” (28).<sup>23</sup>

De esta forma, Westphalen hace notar que si bien los pasajes en los que el narrador relata sus experiencias con animales o evoca su infancia le sirven de “desahogo”, solo han sido un “subterfugio” para rodear el verdadero reto de esta obra: enfrentar la realidad, aquella que no está seguro de aprehender:

Las ilusiones le han revelado no ser más que eso  
(“*Revolución socialista por estos lados sólo en Cuba, negro*”).

---

<sup>23</sup> Hacemos notar como la relación entre la obra de Arguedas y la búsqueda de una utopía estaba poderosamente instalada entre los críticos y lectores de entonces. Son varios los críticos que insisten en asociar el proyecto artístico de Arguedas con una visión idealizada o una idea imposible de alcanzar, entre ellos Alberto Escobar, Mario Vargas Llosa y Roland Forgues.

–exclama JMA en ese “Segundo Diario”.) Hay que enfrentarse a la realidad bruta, despiadada, monda y lironda (...) ¿Saldado el asunto? Pues, no. Se agarra JMA de un antiguo resentimiento, que curiosamente aflora, para vacilar aún: su gran amigo el negro Gastiaburu le ha expuesto una vez una teoría (en broma, sin duda, sin darle importancia, sin ocurrírsele que treinta años más tarde todavía le dolería a JMA) según la cual los de “la lana”, los “oriundos”, los de arriba, los serranos huelen pero no entienden a “los del pelo”, los “zambos”, los de la ciudad. (1969: 28)

Por otra parte, reconoce que “la intromisión violenta de los dilemas propios del autor en el desarrollo de una obra de arte pueden parecer a primera vista susceptibles de ofuscar, turbar y desviar de los objetivos precisos [de esta]”; no obstante, también cree que determinar “la forma en que concurren o se apartan y oponen [del relato central] es tarea que exigiría mayor dedicación”. (29)

Finalmente, Westphalen ensaya algunas interpretaciones sobre “la táctica narrativa” y los singulares personajes de este relato. Sobre la obra sostiene, por ejemplo, que la complejidad de la realidad de Chimbote sería uno de los motivos que animó a Arguedas a incluir en el relato estos seres de la mitología prehispánica.

[Si bien] el Capítulo I nos introduce de lleno en la vida del pescador, en el mar y en la tierra, en la faena dura y la coprolalia desaforada, conforme a normas casi uniformes, válidas tanto para el patrón de lancha como [para] el tripulante más ínfimo, de machismo, matonería, ostentación pueril, putañería casi ritual. (...) En el Capítulo II el círculo se amplía con la presentación de las múltiples capas que aprovechan o vegetan de la prosperidad de los pescadores, o que penosamente apenas si ganan el sustento, en espera de una oportunidad o golpe de suerte. Ciertos personajes y situaciones empiezan a destacarse (...). Pero la realidad de Chimbote es compleja. (...) **Las más poderosas fuerzas en acción ni siquiera aparecen en el puerto, no tienen rostro: se las siente como abstracciones** (...). Esta dificultad (...) incitó a JMA a introducir en el relato (...) seres sobrenaturales e inmortales, conocedores de todo lo ocurrido y por ocurrir, con la gran ventaja para un novelista de [que le permiten]

inmiscuirse en la vida cotidiana (...). **Los zorros deb[ían] prestar ecos milenarios a la acción:** las migraciones actuales repiten otras innumerables: hace miles de años que los hombres de las serranías bajan a la costa y otros suben a las alturas, en grupos, en multitudes, pacíficamente o en guerra, por un tiempo, para siempre. (1969: 29) [El destacado es mío]

En resumen, en esta primera impresión de la obra, Westphalen contradice lo que el propio autor pensaba de sí mismo, que estaba “agotado” en su capacidad intelectual. Aunque la segunda parte del libro le parece más convincente que la primera, el poeta cree que Arguedas logró trazar un “gran fresco” compuesto de “breves y vivos relatos” con personajes “tan memorables como los de sus mejores y más celebres narraciones”. (30)

**1.3.2. El desencanto.** Dos años después del artículo reseñado, apareció en la revista *Textual* otro de Tulio Mora bajo el título “Supuestos alrededor de los ‘Zorros’ de Arguedas”. En él Mora expone una serie de “supuestos” bastante desencantados sobre la famosa obra.

Encabezando la tendencia que primaría en un gran sector de la crítica literaria nacional, el novel poeta señala que, al leer “Diario”, publicado en *Amaru*, quiso pensar que se trataba de la tabla de salvación anímica de Arguedas, de un último recurso para darle sentido a su ser atormentado, “una especie de desafío”. Sin embargo, con decepción constata luego de leer la novela que esta “no pasa de ser un mutilado relato, un pequeño punto de referencia para su posterior y ya calmado estudio”. (1971: 54)

Si bien Mora no deja de reconocer que la obra “de haber sido terminada hubiera levantado vuelo nada menos que por encima de sus anteriores novelas”, Arguedas solo habría llegado “por partes” a “representar el todo de la realidad

peruana actual”. En suma, solo había logrado “mezclar realidades concretas de Costa como de Sierra”. Como se ve, su apreciación de la obra de Arguedas se encuentra dentro de la perspectiva sociológica que al respecto primaba por entonces gracias, entre otros, a los trabajos de Antonio Cornejo Polar.

Sobre el aporte literario de la novela, Mora no lanza ninguna apreciación, pues entiende que...

(...) la novela es menos que una tercera parte de lo que pudo ser (...). De aquí que, para efectuar un amplio estudio sobre toda la obra de Arguedas, no sea necesario comprender *Los zorros*, no por los supuestos errores que pueda representar, sino porque no representa realmente una novela, o, para mejor decir, sólo cuenta y contó para Arguedas, para sus interiores desgarramientos. (1971: 54)

No obstante, reconoce como un acierto la representación de algunos personajes, los zorros de arriba “envenenados por el capitalismo” y antihéroes como Asto o el Chaucato. Por otro lado, Mora sí se aventura a señalar la razón por la cual Arguedas no habría podido concluir la novela: habría sido derrotado por la muerte. En resumen, para el poeta,

“ninguna actitud encomiástica es válida entonces para *Los zorros*; además no la necesita, cuenta con ser únicamente el testimonio de las angustias personales de Arguedas. Su importancia radica precisamente allí, de ser mudo testigo de la suerte que su autor ha corrido y que todos lamentamos su desaparición” (1971: 54).

**1.3.3. La dificultad para situar el libro.** En marzo de 1971, aparece una edición doble de la *Revista Peruana de Cultura* dedicada a Arguedas. En ella se pueden leer artículos de Antonio Cornejo Polar (“El sentido de la narrativa de Arguedas”), Augusto Tamayo Vargas (“La realidad y la realización artística de José María Arguedas”), Joaquín de Montezuma de Carvalho (“José María Arguedas,

novelista”) y Tomás G. Escajadillo (“Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo”), junto a algunos testimonios y reseñas literarias.

De estos, solo Cornejo y Escajadillo incluyen ya *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en sus balances del legado de Arguedas. Esto se debería, en parte, a que la novela había sido publicada en Buenos Aires y varios no la habían leído aún, pero también a ciertas resistencias que mostraron los críticos para determinar el valor de esta obra dentro de la narrativa de Arguedas. Recordemos que desde muy temprano se repetirá que se trataba de una novela trunca que hablaba del suicidio del autor. A esto también habría que sumarle algunas resistencias por cuestiones emotivas.<sup>24</sup>

Cornejo aclara que al escribir su ensayo solo ha leído los fragmentos publicados por *Amaru*. No obstante, le dedica a la obra una breve sección de su texto, bajo el subtítulo “La novela total: un reto aniquilador”. En él señala que la tentación de elaborar una “novela total” ronda la composición de *Todas las sangres* y al parecer también la de *El zorro*. A partir de lo leído, se aventura a señalar que esta última sería “el resultado último de la vocación realista básica de Arguedas y de su paulatino convencimiento de que una realidad sólo se explica dentro de otra mayor y más amplia”. (Cornejo 1971: 46)

El texto de Escajadillo, por otro lado, pretende analizar cómo se manifiesta el Indigenismo en la obra del escritor andahuaylino. Para el crítico, “Alegría y Arguedas llevan al movimiento a su punto más alto, el primero, y a su superación,

---

<sup>24</sup> El poeta y crítico Wáshington Delgado en una entrevista nos confesaba que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* era la única novela de Arguedas que no había leído ni leería porque sabía de la relación que esta guardaba con la muerte de quien había sido su amigo.

ampliación, transformación, o bien supresión y cancelación, el segundo”.  
(Escajadillo 1971: 83)

Escajadillo coincide con Cornejo en que la última obra de Arguedas evidenciaría su deseo de “interpretación total del país”, aunque trasladando el “foco narrativo” a la costa. Asimismo, anota, a partir de los fragmentos leídos, que en este libro Arguedas parece ensayarse una nueva modalidad más a tono con esos tiempos: “**novela que narra cómo se hace una novela**, género muy de moda en los últimos tiempos, se fusiona en **El zorro** con formas y modalidades de la nuevamente tan de moda **anti-novela**”. Sin embargo, aclara que no se trataría de “pirotecnia verbal, de un alarde de ingenio para consumo de sobremesa”. Y en clara alusión al escritor argentino con quien Arguedas había polemizado mientras componía su última obra, el crítico dirá que “no es el caso de **todos los juegos EL JUEGO**. Aquí la novela lejos de ser un juego del que generalmente se hace partícipes a los espectadores, es una dramática experiencia por aprehender un ‘mundo’ abrumador”. (1971: 120) [Los resaltados son del autor].

Siguiendo con lo que había sido su tesis sobre la obra de Arguedas desde sus primeros artículos, Escajadillo sostiene que, además de las ampliaciones del mundo novelístico de Arguedas (de ensanchamiento geográfico y espiritual y de lenguaje y técnica literarios), con su última novela se podría estar dando una tercera ampliación, una a partir de su “progresiva asunción del socialismo como modelo para el mundo y del marxismo como método para interpretar y ordenar la realidad”. (1971: 123) Por todo ello, aplicar la etiqueta de Indigenismo a esta novela sería “un absurdo total”; por el contrario, sería una forma última para la cual todavía no hay etiqueta.



**1.3.4. La generalización del carácter inacabado de la obra.** Por otro lado, entre las primeras reacciones que despertó la última novela de Arguedas, encontramos también un breve artículo de Julio Ortega publicado en *El Comercio* titulado “El zorro de arriba y el zorro de abajo”. El crítico comienza por mostrar su desconcierto por la naturaleza de la obra: “(...) es menos y más que una novela: quizá reclama ser asumida como un documento”. Luego, lanza una primera hipótesis de interpretación:

(...) la misma novela es ya la metáfora del malestar interior que lo abrumaba; no sólo en la superficie de su inacabamiento, sino también en la imagen de su deterioro que propone para una ciudad (Chimbote) donde mundos paralelos al suyo (personajes de la Sierra, víctimas del desarraigo) se destruyen en la perversa distorsión impuesta por el capitalismo industrial. (Ortega 1971: 22)

Como será una constante de la crítica respecto de esta obra, para Ortega esta novela está inacabada. Sin embargo, cree que este rasgo se explica por la imagen que habría querido brindar Arguedas de una ciudad costera que se encontraba en un proceso caótico de desarrollo capitalista.

Ampliando el sentido de la metáfora inicial, señala que el autor se habría sentido atraído por Chimbote porque su recreación le permitía dar cuenta de alguna forma de “un Perú semimodernizado y capitalista, que Arguedas rechaza con sobrada razón”. En ese sentido, “Chimbote lo atrae con su vértigo humano y lo repele con su miseria” (22).

Según el crítico, el escritor habría visto en los variopintos personajes que atraía Chimbote por esos años a los migrantes provincianos, principalmente del Ande, que como él, llegaron a la capital peruana desde los años 30, solo que esta vez el espacio no es el mismo: “(...) quiere contar la historia de algunos personajes que han hecho el camino que él mismo hizo: de la Sierra a la Costa,

de la sociedad tradicional y comunitaria a la sociedad urbana y clasista". Sin embargo, Chimbote no es la Lima más o menos estable y jerarquizada de esos tiempos a la que los provincianos deben amoldarse. Este nuevo espacio de la modernidad ofrece mayores dificultades para la adaptación; por ello, "(...) una metáfora del malestar se establece: en el contexto infernal de la 'modernización' ese habitante ha perdido una morada posible" (22).

Más adelante, Ortega intenta explicar también el sentido de la inclusión de los "Diarios" en esta obra. Para él, más allá del testimonio que estos ofrecen, serían un recurso para potenciar el carácter trágico de este texto.

(...) al nivel más simple son las confesiones de un hombre que escribe una novela desde el desamparo; a otro nivel, la obra requiere detenerse, interrumpirse para que su frustración adquiriera un sentido de inacabamiento, porque la obra conduce al desenlace trágico mientras que los "Diarios" recuperan la energía del aplazamiento. Al final, los "Diarios" abandonan al autor y él abandona a la obra. ¿Por qué seguir? Si la obra hubiese concluido como cualquier otra novela más o menos eficaz estaríamos entonces ante una impostura, o ante un simple proceso psicológico, y no ante un texto trágico. (Ortega 1971: 22)

Finalmente, el crítico reconoce el especial trabajo del lenguaje en esta obra. Para él, este discurso del "delirio", "quemado por la agonía", sería también un recurso para recrear la nueva realidad que ofrece Chimbote, un intento "de totalizar un habla que abarque esa realidad disímil y discordante de la ciudad". En este punto, el crítico agrega una interpretación interesante, aunque no la llega a desarrollar. Dice que en esta novela, el autor parece querer "Decir más: acaso decirlo todo". Acaso, Ortega estaría viendo más que un lenguaje delirante en esta polifonía de voces y discursos, que diseña Arguedas para su última obra. "El autor parece buscar con ese discurso una comprensión total, que fuese

crítica, poética, y también profética. Los diálogos pronto se convierten en una danza, o en cantos y nuevas voces”, concluye Ortega.<sup>25</sup>

#### **1.4. Tercer momento: Las primeras tesis sobre el lugar de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la narrativa arguediana**

**1.4.1. La búsqueda de un estilo.** En 1970, Alberto Escobar, destacado estudioso de la literatura y la lengua en el Perú, a quien Arguedas se refirió como “el profesor universitario que más quiero y admiro”, leyó en el Instituto Nacional de Cultura, un texto conmemorativo de la fecha del deceso del autor de *El zorro*. En aquel trabajo, según propia confesión, el crítico pretendía exponer las razones por las que la escritura de Arguedas era “un fenómeno ejemplar”. Unos años después, el texto se publicó en un diario limeño, con pocas modificaciones, bajo el título de “Homenaje a Pedro Lastra” (1976), amigo de José María. La versión definitiva apareció en *Patio de Letras* 3 (1995), volumen que reúne 21 ensayos de Escobar sobre diversos escritores peruanos, de los cuales tres están dedicados a Arguedas. El último de estos aborda ya *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

“Relectura de Arguedas: dos proposiciones” se inicia señalando los desencuentros entre el escritor y la crítica desde la aparición de su penúltima novela:

Cuando Arguedas publicó *Todas las sangres* se le reprochó que hubiera perdido la intensidad lírica de sus primeras obras

---

<sup>25</sup> Por esta época también se publicaron los siguientes trabajos relacionados con *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: Morales, Leonidas. “José María Arguedas: el lenguaje como perfección humana”, en: *Estudios filológicos*, n.º 7, Valdivia, 1971; Ratto, Luis Alberto. “José María Arguedas, *el zorro de arriba y el zorro de abajo*”, en: *Creación y crítica*, n.º 5, Lima, mayo 1971; Gazzolo, Ana María. “Estructura actancial de base en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, tesis br., Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1974 (mimeo.)

y que ignorara los cambios ocurridos con el campesinado andino. Cuando hizo público el volumen de los *Zorros*, el mismo sector crítico se quejó de la ilegibilidad de la novela, de su condición mutilada, inconclusa, y de la casi obsesiva grosería de muchas páginas. Políticamente las opiniones procedían tanto de la izquierda como de la derecha, por lo que a primera vista parecería tratarse de una cuestión reducida a un problema de estilo. (Escobar 1976/1995: 295)

Escobar especula que el desconcierto de la crítica de entonces podría deberse a los cambios conceptuales y de estilo de la narrativa de Arguedas y que son visibles ya en *Todas las sangres*. El abandono del lenguaje intensamente poético que distinguió a los primeros libros habría debilitado el valor testimonial de sus narraciones. Esta sería la primera premisa: “existe un correlato estrecho entre el lenguaje y la conceptualización de la sociedad que usa Arguedas, en las dos etapas fundamentales de su obra” (297). En otras palabras, habría una fuerte relación entre la obra creativa y el pensamiento etnológico de Arguedas.

Siguiendo este razonamiento, en una primera fase de su narrativa, la capacidad de penetrar en las costumbres, personajes y conflictos locales, de superponer la fábula mítica y la descripción objetiva, surge como una vivencia. “Vivencia que calza y concilia con una teoría del país, el cual es visto como resultante de dos culturas enfrentadas y dos sistemas superpuestos: el dualismo occidental-aborigen, español-quechua, sierra-costa, urbe-campo, indio-misti, principal-comunero, lengua quechua-lengua castellana”. (298)

En una fase posterior, la de *Todas las sangres* y *El zorro*, la evolución y complejidad temática y técnica responderían a “la correlativa trabazón y cambio en el arte narrativo y en la conceptualización del país”. Este cambio reflejaría una

nueva comprensión de la estructura económico-social del Perú, una “que inscribe al país en la órbita mundial y en la mecánica de la colonización económica y cultural capitalista”. Sin embargo, para Escobar, “esta indudable madurez teórica, política y artística” habría llevado a Arguedas a buscar “integrar las vías de conocimiento racional e intuitivo con la experiencia subjetiva y la experiencia histórica”; testimonio de ello sería la alternancia de los diarios y hervores en su última novela. (299) Aquí surge la segunda premisa:

Arguedas superpuso de manera puntual, vida y obra; que disolvió fábula y realidad en un todo unitario y concluyó con el mensaje y la propia vida, combinando su lealtad a los viejos ideales creativos y la renovada adhesión a los anhelos cívicos y liberadores. La coherencia que revelan tanto el discurso literario como el personal, desemboca en la certeza de haber satisfecho una tarea: su tarea, que él entendió como la de extender leal testimonio de una época. (300)

Escobar destaca que en paralelo a la adquisición de nuevos instrumentos conceptuales, fruto de sus estudios sociales, se producen también cambios en su narrativa. En este sentido, llama la atención sobre el “eslabonamiento” de los relatos *La agonía de Rasu-Ñiti* (1961) y “El sueño del pongo” (1965) con las novelas mayores de Arguedas. Este debate entre el lirismo y el contraste cultural expresaría un conflicto más hondo, el del cómo transferir los valores del mundo nativo del quechua al castellano, manteniendo el hálito simbólico que había cautivado doblemente a los lectores de su primera etapa “por la novedad de su factura y por la intertextualidad cultural”. (301)

Por todo ello, según Escobar, era natural que los lectores de *El zorro* se preguntaran intrigados qué pasó con la forma de hablar de los personajes andinos. Aunque no da una respuesta definitiva, sostiene que en esta obra es “evidente que la perspectiva del autor no es exactamente la misma y que, cuando

menos, estamos en presencia de 5 tipos de normas que convergen en el estilo de la novela". (307) Todo esto no sería sino una muestra del papel fundamental que tiene el lenguaje en la escritura arguediana:

(...) aunque respondiera más a un impulso emocional y tradujera una necesidad subjetiva, la actitud de Arguedas frente al problema de la lengua en general y al quehacer artístico en concreto, se refuerza e integra con su comprensión de la sociedad y la cultura, de lo que devendrá la consistencia extraordinaria de dichos componentes en su obra de escritor y de estudioso, y en el rol que cumplió desde su inserción en la vida literaria hasta la fecha de su muerte. (303)

Algunos años después, en su libro *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984), Escobar amplió sus reflexiones sobre el papel de la lengua en la obra de este escritor, especialmente en *Agua* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la primera y la última.

**1.4.2. Conato de novela.** En 1973, aparecen tres libros que evalúan la evolución de la narrativa arguediana y que incluyen en la valoración a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. El primer texto pertenece a la investigadora peruana Sara Castro-Klarén y es una ampliación de las hipótesis que había formulado en su tesis *The fictional world of José María Arguedas*,<sup>26</sup> una de las primeras en el extranjero sobre el autor peruano, y que fue publicada en español bajo el título *El mundo mágico de José María Arguedas* (1973).

En su estudio, Castro-Klarén propone una fenomenología de la novelística arguediana y para ello se concentra en el análisis de los elementos que constituyen el mundo novelesco del escritor y de las técnicas que empleó para recrearlo. Para ello, evita las reflexiones sobre el nivel testimonial de estos

---

<sup>26</sup> La tesis fue presentada en la University of California, Los Ángeles, en 1968.

relatos o sobre su correspondencia con lo que pasaba en el país por entonces. Por ello, dirá: “He tratado de acercarme al mundo creado en ellas precisamente como tal y no como mero reflejo de la realidad peruana que todos creemos conocer” y, en otro momento, “he tomado cada novela en su calidad primordial de fenómeno literario”. (Castro-Klarén 1973: 18-19)

Sobre los logros de Arguedas, incidirá en algunos de los aspectos en los que la crítica peruana de la época ya había comenzado a plantear: la obra de Arguedas no cabe dentro de una sola etiqueta (Escajadillo 1971).

(...) su narrativa rompe el encasillamiento de las ya establecidas clasificaciones de la novela hispanoamericana: no es indianista o indigenista, ni regionalista, ni novela de la tierra, ni novela de protesta. Sintetiza todas esas corrientes para ofrecernos la visión interna de un mundo nacional que hasta entonces permanecía inédito. (Castro-Klarén 1973: 17)

Para Castro-Klarén, la obra de Arguedas, como la de Ciro Alegría, correspondería al realismo indigenista, “un realismo no mágico, pero sí encajado en una prosa especialísima que dota a sus obras de una dimensión poética ausente en el indigenismo [tradicional]”. (22)

Asimismo, reconoce que de ningún modo se trata de un escritor sin oficio “aunque insistiera en la espontaneidad de la composición”. En ese sentido, “sus novelas son prueba de que enfrentó y casi siempre superó los problemas que se le presentaron para contar la realidad y plasmarla en forma artística”. (18)

También señala que Arguedas, como novelista, se abstiene “inteligentemente” de proponer soluciones o sentar conclusiones sobre la problemática del país. Esta última afirmación sí se enfrenta a una serie de intelectuales que, como lo prueba la mesa redonda del 65, seguía creyendo que la obra de Arguedas proponía algún tipo de lectura política del Perú. Sin

embargo, en su valoración de *El zorro* llegará a decir que “Los personajes son parlantes de una posición ideológica y no de sus circunstancias vitales”. (200)

En el desarrollo del libro, la investigadora reconoce como hitos de la novelística arguediana a *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, pues en ellas la lírica y el testimonio se “abrazan armoniosamente”, mientras que *El Sexto* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* le parecen “obras menores” en las que “domina el afán de denunciar la realidad, lo que produce obras débiles en estructura y desarrollo narrativo”. (199)

Sobre esta última obra, en particular, será especialmente tajante. Así en diversos pasajes dirá que este libro “se halla materialmente incompleto” (17); “se acerca más a la estructura de un diálogo platónico que a una novela, en cuanto carece de drama y acontecimientos” (199); “Tampoco se podría decir que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una antinovela porque esta se dedica a satirizar las más acentuadas características del género en la modalidad realista, y lo que esta obra tiene de novela está todavía cortado en el patrón realista” (200).

Más adelante, lamenta que la novela no logre atar los destinos de los personajes, en realidad, de los “conatos de personajes, no personajes que constituyan sátiras estéticas a la manera de Cortázar”.<sup>27</sup> En ese mismo sentido, sostiene que solo hay “conatos de acción, de algo que pasa, pero que no parecen tener significado dentro de la estructura trunca de la obra” (201).

Castro-Klarén termina postulando que *El Sexto* y *El zorro* comparten rasgos estructurales y temáticos: en ambos hay un desfile de personajes, de

---

<sup>27</sup> No se debe dejar pasar esta comparación con Cortázar. Para Castro-Klarén, los personajes y las acciones de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* resultan especialmente fallidas e incompletas porque no expresan sentidos completos. La posibilidad de que solo sean presunciones de sentido o estructuras abiertas no cabe en su interpretación.



tipos y grupos, hay muchas descripciones insertadas en “una estructura episódica en su forma primordial”, el uso permanente diálogo y sobre todo una naturaleza antes que realista, como en sus “obras mayores”, de “crudo naturalismo”, pero finalmente “débiles”. (199)

**1.4.3. Insólito testimonio que amplía el mundo representado.** El siguiente libro se convertirá en el primer hito de la crítica sobre este autor: *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973). Para Antonio Cornejo Polar, la obra de José María Arguedas había sido tratada con “inocultable displicencia” por “algunos creadores y críticos (Cortázar, Rodríguez Monegal, Harss)”, “displicencia, que a veces llega al desplante, porque suele incorporarse la obra de Arguedas, haciendo las salvedades de más bulto, a la novela regional o a la corriente indigenista, ahora mal afamadas” (Cornejo 1973: 11). Por ello, el estudioso propone una reevaluación de la misma.

Según Cornejo, la obra arguediana revela “una compacta coherencia, auténtica y de verdad dinámica, que repudia por igual al pervertido solaz de la repetición y las erráticas veleidades del experimentalismo” (14). En otras palabras, sería una obra que no habría hecho concesiones con su propia tradición ni con las modas literarias de su época.

En mi opinión, esto último podría estar, otra vez, relacionado con la imagen que algunos creyeron ver en el Arguedas que polemizó con Cortázar, es decir, la de alguien que, luego de ser tratado de “tradicional”, busca ser “moderno”. En ese sentido, Cornejo estaría tratando de “limpiar esa imagen”, sin tener en cuenta que, sea por la razón que fuera, es evidente que hay un cambio de recursos formales en la última novela y que estos colocaban a Arguedas en

otro escenario más afín al de los llamados escritores del Boom. Por otra parte, para el crítico arequipeño la narrativa de Arguedas presentaría...

(...) una doble y complementaria dinámica: por una parte, un movimiento expansivo, globalizante; por otro, un movimiento hacia adentro, intensamente analítico, que permite encontrar resquicios, desfaces [sic] y gamas hasta en el interior de las unidades más pequeñas. Ambas direcciones no son independientes de una tercera, menos clara, que también impregna íntegramente la obra de Arguedas: la ampliación de los niveles pasibles de representación. (1973: 11)

Por cierto, esta tesis, la del doble movimiento hacia afuera (globalizador) y hacia adentro (analítico) en función de una permanente ampliación del universo representado, no será puesta en cuestión por los estudiosos arguedianos, prácticamente, hasta la aparición del libro de Martín Lienhard *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (1981).

Para el crítico, la última novela de Arguedas debía ser vista según esta tesis. Por ejemplo, en cuanto a lo estructural, de *Agua*, donde el universo es “una dicotomía irreductible”, se pasa a *Yawar Fiesta*, donde “la oposición es ahora entre el mundo andino y el mundo costeño”. En una tercera instancia, estarían *Todas las sangres* y *El zorro*, en estas obras, “culturas y hombres diversos se interpenetran y forman la desconcertante urdimbre de una nueva e insólita realidad”. Esta tercera instancia, en la que se incorpora el imperialismo, “representa el máximo de apertura imaginable” (19).

Sin embargo, estas ampliaciones del universo representado no parecen corresponderse, para Cornejo, con un progreso en el campo de la ficción, pues para él como para Castro-Klarén, *El zorro* es un relato incompleto, donde...

(...) lo no escrito resulta ser una dimensión del sentido (...) y no la de menor importancia [pues] allí reside la significación del silencio de la muerte y de la realidad indecible (...). El silencio no es solo el contexto de la novela; tal como está concebida y realizada, es parte del texto mismo. *El zorro...* viene a ser, así, una insólita obra literaria que excede, de manera sustantiva, el ámbito del lenguaje. (Cornejo 1973: 264)

Como se aprecia, el lenguaje se perfila como un elemento fundamental para la valoración de la obra, pero todavía aparece poco desarrollado por Cornejo en este trabajo. Al parecer al crítico le cuesta darle un sentido dentro de la ficción tanto al uso particular del lenguaje de esta obra como a su estructura. Por ejemplo, sobre los diarios dirá que son “algo así como acodos que permiten afianzar el relato y proyectarlo hacia adelante”. (270)

Más aún, la dificultad de explicar estos niveles de experimentación lo hace recurrir permanentemente a vincular la relación entre el estado vital del autor con el sentido final de la novela. Por ejemplo, dirá: “La lectura de la novela exige que se la conciba como un desesperado gesto vital, como una apuesta a favor de la supervivencia, apuesta que finalmente se pierde” (271). Para ello, se apoya en una cita del “¿Último diario?": “He luchado contra la muerte...”.

Al hablar de los “niveles” que reconoce en la obra, el narrativo y el autobiográfico, dice que estos se complementan, con uno tercero, el mítico, y los tres se funden, “en el silencio en que desembocan”. (273)

Finalmente, para Cornejo, “Es imperioso percibir esta triple fuerza conformadora, cuyo enlace es a veces laberíntico, para poder rastrear el sentido de *El zorro*, sin simplificar su entramada, fluida y heteróclita estructura, sin traicionar la identidad de una obra única en toda su prismática composición” (273). El crítico reconoce un lenguaje y una estructura compleja en una obra de

(“prismática composición”), pero se resiste —me parece— a ver en estos cambios vueltas de tuerca a sus propias convicciones literarias, a su mirada sobre su propia obra.

Influido por sus propias convicciones sobre la función de la novela como reflejo directo o indirecto de una concepción del mundo, Cornejo terminará vinculando esta propuesta con un cambio ideológico en Arguedas. Según esto, en *El zorro* se expresaría un cierto quiebre de la concepción optimista que impregnaba sus relatos anteriores, aunque aclara que esa visión no equivale a aceptar el “fracaso total del hombre”, pues hay indicios del “amanecer” (287). Según esto, la inclusión de los zorros representaría una voluntad del autor de hacer dialogar los mundos en conflicto.

Aunque en todas sus obras la comunicación entre el mundo andino y el occidental es fuertemente conflictiva, en esta obra, “en el nivel mítico, a través de los diálogos entre los ‘zorros’, se pulsa constantemente la nota contraria, la de la unión de esos mundos encontrados” (305). En ese sentido, el cierre de la novela sería...

(...) un esperanzador himno final. Un himno que apuesta sobre el futuro, y lo imagina hermoso, mientras la realidad concreta, desgarrada y convulsa, hirviente, parece señalar la ruta opuesta: o la desintegración definitiva o la constitución de una informe y falaz armonía. (306)

En resumen, para Cornejo, la obra arguediana “describe un proceso de ampliaciones sucesivas”, pero sus dos últimas novelas muestran “la confrontación con la realidad internacional del imperialismo”. Esto introduce...

(...) una variante de importancia singular: no se trata solo del Perú, con sus copiosas contradicciones interiores, enfrentando a la dominación imperialista; se trata, al mismo

tiempo, de la afirmación del carácter universal de la experiencia peruana. (301)

De esta manera, el proceso de ampliación del mundo representado, “de la aldea al país todo y sus relaciones internacionales” sufre un cambio sustancial, pues “ya no se trata solo de la ampliación de magnitudes, ni siquiera de su complejización, se trata –además– de la identificación de lo nacional con lo universal” (304). En la última novela, finalmente, hay un problema que, según Cornejo, derrota al escritor y al hombre: la palabra no permite dar cuenta del mundo.

(...) para José María Arguedas la palabra sola no era suficiente: para él, y lo dice expresamente en el ‘primer diario’, se trataba de ‘transmitir a la palabra la materia de las cosas’ (p. 11) (...). Sucede que en JMA ese lazo entre el hombre y el mundo se destroza (...), la palabra pierde todo sentido y debe desaparecer, desaparecer con el hombre que la dice, que la decía. La realidad desnuda, ajena ya por completo al hombre, ahora hostil y muda, ininteligible; ese referente que con tanta audacia había perseguido a Arguedas, se impone en términos absolutos y no como mundo que acoge al hombre (...), sino como dura materia que no se deja poseer y que expelle, destrozándola, a la persona humana. *El zorro...* es, así, el pavoroso testimonio del aniquilamiento total. (310-311)

Más adelante, Cornejo retomará y reformulará estas primeras impresiones sobre los ejes que estructuran *El zorro* y su correspondencia con algunos discursos en su ensayo “El zorro de arriba y el zorro de abajo: función y riesgo del realismo”, incluido en su libro *La novela peruana* (1977). Aquí sostendrá, por ejemplo, que...

La última novela de José María Arguedas (...) abre perspectivas esclarecedoras, en más de un caso insólitas, sobre algunas dimensiones claves de la actual narrativa hispanoamericana, no sólo por contener apreciaciones acerca de sus protagonistas más encumbrados (Carpentier, Guimaraes, Cortázar, Rulfo, Fuentes, Vargas Llosa), sino, en lo esencial, por situar en la base de su estructura el problema

primario de la legitimidad, urgencias y conflictos de un lenguaje que prefiere diluirse en el silencio a perder la única razón que finalmente lo justifica: la de revelar ante los hombres la índole e historia del mundo. (1977: 201)

Reconoce también que la obra “presenta dificultades especiales para la crítica”, pues “Articula en su estructura prismática tres niveles distintos: uno propiamente novelesco (...); otro, directamente autobiográfico (...); un tercero, (...) [que] rescata y actualiza un discurso mítico”. (1977: 202) Nótese que Cornejo sigue viendo *El zorro* no solo como una obra de ficción “insólita”, sino como un documento que da cuenta de su tiempo.

**1.4.4. Novela experimental.** También en 1973 la profesora de Literatura Hispanoamericana Gladys C. Marín publicó en Buenos Aires *La experiencia americana de José María Arguedas*. Esta es la primera obra que destaca el carácter experimental de la narrativa de Arguedas y que la considera clave para la interpretación de la realidad latinoamericana y en particular del Perú. Sin embargo, esta apreciación no llega a ser desarrollada a fondo. En su lugar, la investigadora pone énfasis en la importancia de la vida del escritor en la configuración de su obra: “Las vivencias infantiles son definitivas en José María Arguedas. El mundo indio, su carga de misterio, magia y honda ternura lo sellaron para siempre. (...) Toda su obra es en realidad autobiográfica” (1973: 11-12).

Por otra parte, Marín cree ver una correspondencia entre la historia personal y la nacional; así la obra de Arguedas alimentada por la experiencia acompaña los cambios que sufre el país. Por eso, “(...) se abre con relatos que ponen al desnudo la realidad del mundo indio serrano y la explotación y violencia que ejerce el terrateniente, y se cierra con la explotación y violencia que ejerce

el capitalista industrial de la costa” (1973: 13). Esa realidad profunda del Perú será mostrada por Arguedas a través de “lo sagrado, la memoria, la voluntad de acción y la conciencia de forasterismo” (1973: 13). En relación con esta última constante, Marín apunta una idea sugerente. “El indio que José María Arguedas pone en su obra lo es en la medida en que permanece asido a su geografía” (12), pero en cuanto es alejado de ella se convierte en un forastero, un ser sin alma, esto explicaría su apuesta final por la muerte en la última novela.

**1.4.5. Antinovela.** Martín Lienhard es el crítico que se ha ocupado con mayor intensidad de la última obra de José María Arguedas. Esta inquietud aparece ya registrada en un artículo para la *Revista de Crítica Literaria* titulado “Tradición oral y novela: Los ‘zorros’ en la última novela de José María Arguedas” (1977). En él, Lienhard destaca el sistema de oposiciones que subyace en la novela, que de alguna forma había caracterizado toda la narrativa arguediana. Asimismo, hace notar las relaciones intertextuales entre los niveles internos de la novela, que a manera de un diálogo permite que un texto aluda a otro permanentemente. Ambos aspectos estarían influenciados, a su vez, por un texto referencial, *Dioses y hombres de Huarochirí*.<sup>28</sup>

De esta manera, el crítico suizo comienza a construir una primera aproximación a esta novela básicamente desde sus “hilos internos” sin alarmarse cuando encuentra aspectos que no se corresponden con la visión occidental de novela. Lienhard repara, por ejemplo que Arguedas caracteriza el lenguaje de los relatos del Manuscrito de Huarochirí, como “mitológico”, un tipo de lenguaje que supone “una relación no problemática (unívoca) entre la palabra y la cosa

---

<sup>28</sup> Conocido también como *Manuscrito de Huarochirí*, compendio de relatos quechuas recogidos por Francisco de Ávila en el siglo XVI y que fue traducido por primera vez al español por Arguedas en 1966.

significada”. Esta convicción que también caracteriza al lenguaje infantil lo lleva a afirmar que la inclusión de elementos mitológicos en *El zorro* se debería “– fuera de sus implicaciones literarias –a una ‘búsqueda del tiempo perdido’, que aflora sobre todo en los ‘Diarios’”. (Lienhard 1977: 83)

Por otro lado, Lienhard se arriesga a clasificar esta obra como “novela especularia”, pues muestra en su interior su propio proceso de producción. Desde esa perspectiva, guardaría semejanza con el metalenguaje de *El Quijote*, que “se presenta intertextualmente como última de las novelas de caballería (y reconoce sus deudas), pero también como su superación en tanto que novela del realismo burgués naciente” (1977: 81).

Y en la interpretación más arriesgada que se había hecho sobre este libro, sostiene que al incorporar el discurso oral a la novela, Arguedas estaría cuestionando las estructuras novelescas occidentales. En ese sentido, el juego de niveles que se articula en la novela a través de los zorros (autores, comentadores y actores de la misma) supondría un intento de destrucción de las estructuras novelescas clásicas de origen europeo a partir de la inserción de formas antiguas tradicionales orales y colectivas. Ello a su vez representa “la lucha literaria total contra el ‘invasor’ y por emancipación cultural nacional” [que] prefigura la lucha de liberación en el campo decisivo, económico y político” (1977: 86).

El crítico también brinda su propia valoración del elemento que había concitado la atención de los críticos anteriores: el lenguaje. Para él, el zorro de abajo determina el discurso de sus interlocutores, pues hace hablar a los otros en un lenguaje especial, “aluviónico”, al punto que el “mágico dueño del pensamiento y del habla de los demás, asume, *dentro* del texto, el papel de autor



del mismo, o dicho de otro modo, figura el proceso de producción de la obra” (1977: 89).

Según Lienhard, también en la estructura es posible rastrear un principio de subversión, pues, desde el punto de vista textual, los bailes de Diego impiden la narración lineal. Estas danzas constituirían un procedimiento narrativo “centrífugo”, que hace girar, alrededor del zorro, la acción, los personajes y el lenguaje. De esta forma, los capítulos I y II estarían todavía dentro de los cánones de la narrativa realista tradicional, aunque el primer baile del zorro marcaría la destrucción del mismo.

Finalmente, formula una hipótesis respecto del “truncamiento” de la novela y sostiene que podría tratarse de “un rechazo de la solución mítica (y por consiguiente literaria) de las contradicciones de la realidad concreta”. Tal vez, agrega, frente a la agudización de los problemas sociales y políticos del país, Arguedas considera “insuficiente” la práctica literaria y “decide pasarle la palabra a los verdaderos protagonistas de la historia: al pueblo”. (1977: 92)

Cuatro años después de este primer artículo sobre la última novela de Arguedas, Lienhard publicó el libro *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (1981). Este texto recoge con ligeras modificaciones la tesis con la que el crítico se doctoró en la Universidad de Ginebra. El libro fue muy saludado por la crítica peruana de entonces<sup>29</sup> y aún hoy

---

<sup>29</sup> Antonio Cornejo Polar comentó la aparición de este texto de la siguiente manera: “El libro de Martín Lienhard establece de esta manera un modelo de crítica literaria que sin olvidar, y más bien enfatizando, los aspectos específicamente textuales de su asunto, puede ensanchar su visión e integrar con coherencia, al margen de todo esquematismo, la obra artística dentro de la conciencia social y del proceso histórico de una nación. Al hacerlo no sólo afianza un tipo de crítica y demuestra su capacidad hermenéutica; afirma también, al mismo tiempo, la legitimidad de una literatura que, como la de Arguedas, no renuncia a su condición de reflexión estética *sobre los conflictos de la realidad y se niega a la auto-complacencia de la palabra que se dice a sí misma*” (Cornejo 1982: 166).

constituye parte esencial de la bibliografía sobre Arguedas. En el prólogo a la segunda edición, el propio Lienhard señala al respecto:

La calidad de la acogida que se deparó a *Cultura popular andina*... superó las modestas esperanzas que autoriza normalmente un trabajo de historia de la literatura. Todo un conjunto de lectores, jóvenes en su mayoría, andinos o preocupados por el lugar de 'lo andino' en la sociedad peruana, se reconocieron quizás en su discurso o, más probablemente, en el de la explosiva novela 'inconclusa' –bastante desprestigiada y poco conocida en aquel entonces– que lo había suscitado: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. (1990: 13)

El texto realiza un balance de la crítica sobre esta obra hasta el momento. Reconoce los aportes de Emilio Adolfo Wesphalen, Julio Ortega, Alejandro Ortiz Rescaniere, Antonio Cornejo Polar y William Rowe y anota, acertadamente, que esta obra había suscitado aún pocos estudios desde una perspectiva esencialmente literaria. No obstante, considero que aunque este texto ahonda en los “hilos internos” de la novela, finalmente apuesta también por una interpretación más ideológica que literaria.

*Cultura popular*... es una extensa investigación que pretende esclarecer las relaciones entre forma novelesca y la conciencia andina moderna. En ella, Lienhard amplía la tesis original que formulara en el artículo del 77 a toda la obra del escritor peruano y sostiene que el “verdadero objetivo” de la narrativa arguediana fue “el de imponer a uno de los vehículos privilegiados de la cultura dominante, la novela, la presencia de otra cultura”. Según esto, hasta la aparición *El zorro*, en el Perú, “la subversión formal de la novela mediante la transculturación se mantenía (...) dentro de unos límites aceptables para la crítica” (1990: 22).

Para el suizo, *El zorro* se revela como “una novela límite... la primera de una serie nueva y todavía sin bautizar: una serie cuyos textos devolverán a las mayorías populares su papel activo, en vez de ‘aprovecharlas’ en tanto que referente narrativo” (9). En ella, todo parece tener una forma distinta.

El autor, por ejemplo, no es un “ejemplo tan clásico”, del tipo “autor-titiritero”. Su permanentes “intervenciones” a través de los “Diarios” obligarían al lector “a una actitud crítica frente al discurso novelesco cuyos mecanismos, hasta cierto punto se van poniendo al desnudo”. También el “Relato” es intervenido de una manera inusual, “es ahí donde surgen los zorros”, que serían “fuera de su significado mítico, intertextual y carnavalesco” un disfraz” del autor (38).

La declaración de guerra (a Cortázar, pero quizás también al lector...) no podría ser más clara, más violenta: aquí, el pensamiento salvaje deja de ser un pintoresco rasgo distintivo de los llamados “primitivos”, para reivindicar un lugar jerárquico idéntico al del pensamiento occidental moderno que se autoproclama ‘científico’. (...) De esta manera, Arguedas realiza finalmente un proyecto que ni Garcilaso de la Vega ni el propio Waman Poma tuvieron la posibilidad de defender consecuentemente: la reivindicación íntegra de los valores autóctonos. (1990: 41)

Todas estas “subversiones” se deben a un afán de “quechuizar” la escritura novelesca occidental, subvirtiendo la cultura dominante desde el lenguaje, que se manifiesta en múltiples voces, “una gran variedad de lenguajes y de discursos nuevos, cuyo signo es la interferencia disonante de códigos expresivos diversos” (20).

Siguiendo este razonamiento, *El zorro* sería una de las obras más innovadoras de la novelística latinoamericana en la que por primera vez el hombre andino se apropia con los códigos de su cultura de los recursos del mundo occidental y de la modernidad.

Dentro de un universo narrativo tan fuertemente marcado por estructuras míticas subyacentes, la función de los ‘acontecimientos’ novelescos será necesariamente distinta de la que tenía en la novela tradicional. Esquemáticamente, la novelística burguesa moderna —cuyas primeras obras cumbres son los cinco libros de Rabelais, el *Lazarillo de Tormes* y *El Quijote*— pone en escena a un héroe-personaje que parte de un punto A para encaminarse, más o menos conscientemente, hacia un punto B: a lo largo del ‘camino’ (...), atraviesa una serie de obstáculos que, convertidos en peripecias novelescas, aplazan el fin de la novela o, dicho de otro modo, la constituyen (...). El esquematismo de esta descripción narratológica no da ni mínimamente cuenta de la riqueza de los diferentes universos novelescos ni de las transgresiones operadas en el nivel narrativo por Cervantes, Diderot y otros autores. (1990: 90-91)

Respecto de la ubicación de la novela, esta pertenecería a “una etapa ulterior” del Indigenismo, de la cual sería la única expresión (21). Justifica esta afirmación señalando que hasta ese momento la narrativa indigenista empleaba los recursos occidentales para abordar el mundo andino.

En ese sentido, *El zorro* sería un intento revolucionario de modificar “desde adentro” un elemento paradigmático de Occidente, la novela, para entregarlo “transformado” en sus formas, a través de un proceso de carnavalización, donde todo se parodia. Esa sería la “nueva novela” que habría gestado Arguedas, un escritor que había “descendido” al pueblo y que era capaz no de traducir lo que escuchó, sino de recrearlo. (69)

Si bien este tipo de valoraciones se encuentra en la línea opuesta a las que la crítica, fundamentalmente peruana, había concedido hasta ese momento a la última obra de Arguedas y que no terminaba de encontrarle méritos a una obra de factura diferente a las anteriores, creo que la tesis de Lienhard da mucha relevancia a las motivaciones ideológicas, políticas y hasta étnicas que estarían detrás la composición de la última novela de Arguedas.

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. (1990: 32)

Lienhard propone que un cambio en la valoración de las potencialidades de la cultura andina es lo que lleva a Arguedas a emprender una especie de antinovela o novela andina que subvierte la novela occidental, a la manera de Rabelais o de Cervantes. Sin embargo, esta tesis renuncia a explicar el cambio desde las necesidades de la creación.

Creo que en esta novela como en la mayor parte de su producción, Arguedas enfrenta el reto de escribir como narrador, que puede lidiar con presupuestos políticos o culturales, pero finalmente en la construcción de sus cuentos y novelas resuelve problemas de expresión y de diseño.

Como se ha visto hasta este punto, luego de la sorpresa que causó su aparición, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es, luego de algunas revisiones y ampliaciones de comentarios, asumida como una creación insólita en sus formas e inacabada, pero **dentro** del proyecto narrativo de Arguedas de dar cuenta de un universo cada vez mayor (de la aldea andina al Perú en el contexto del internacional) y como reflejo de una visión utópica.

Por ello, desde su aparición hasta los noventa, la valoración de esta obra pasó siempre por “incorporarla” a las ideas que se tenían del proyecto narrativo

de Arguedas antes que interpretar las repercusiones de este cambio dentro de su producción. Creo que una de las razones que dificultaron la valoración de esta novela es precisamente que parece ir en contracorriente de lo que los críticos comenzaron a ver como un aporte indiscutible de Arguedas: el lenguaje de sus narraciones, uno que había logrado aprehender y transmitir el “alma” quechua.

Considero, por ello, que hay que poner más lejos las interpretaciones sociológicas y políticas para explicar el sorprendente giro que Arguedas le da a toda su obra con la publicación de su última novela y que lo llevará a cambiar, aparentemente por completo, el tratamiento del valor más indiscutible de su obra y a presentar una estructura desarticulada y trunca.

**1.4.6. La utopía arcaica.** Aunque Mario Vargas Llosa mostró siempre interés por la producción de Arguedas –lo que se evidencia en los textos que le dedicó fundamentalmente entre 1955<sup>30</sup> y 1996<sup>31</sup>–, sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo* escribió, por comparación, muy poco.<sup>32</sup> Sin embargo, por la repercusión que en la valoración general de la obra de Arguedas llegaron a tener las impresiones de Vargas Llosa sobre el lugar del escritor andahuaylino en la literatura peruana y latinoamericana, repasaré algunos artículos del Nobel

---

<sup>30</sup> “Narradores de hoy. José María Arguedas” en *El Comercio*, suplemento Dominical, Lima, 4 de setiembre de 1955.

<sup>31</sup> *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (México: Fondo de Cultura, 1996), libro en el que incorpora varios de los artículos que había publicado sobre las obras de Arguedas y que es el resultado de “tres cursos universitarios, ante públicos diferentes y poco familiarizados con la obra de Arguedas” (1996: 10) en las universidades de Cambridge (1977-78), la Florida, en Miami, (1991) y Harvard (1992).

<sup>32</sup> Vargas Llosa aborda esta novela, principalmente, en los artículos “Literatura y suicidio: el caso de Arguedas (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*)”, *Revista Iberoamericana* (1980): 3-28, y “La utopía arcaica”, *Los novelistas como críticos*, edición de Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (México: Fondo de Cultura Económica/Ediciones del Norte, 1991), II: 385-400. También se referirá a ella en un capítulo de *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) y brevemente en su discurso de incorporación a la Academia Peruana de la Lengua, en 1977, “José María Arguedas, entre sapos y halcones”, publicado como *José María Arguedas, entre sapos y halcones* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1978).

peruano publicados por la época en que aparecieron los primeros avances de la novela y terminaré analizando su balance sobre esta en su estudio *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996).

Por otra parte, dado el prestigio del que ya gozaba Vargas Llosa y que hacía que sus escritos de ficción y ensayísticos no pasaran desapercibidos, generando adhesiones y críticas, en algunos pasajes haré un contrapunto entre sus dichos y los de otros escritores y estudiosos respecto de los mismos temas.

En 1969, apareció el artículo de Vargas Llosa “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, dando inicio a una serie de ensayos y testimonios a cargo de los propios escritores de lo que por entonces se denominó la “nueva novela” y que buscaban explicar el devenir de este género en Latinoamérica a raíz de su expansión editorial en los años sesenta. Así, el mismo año, Carlos Fuentes publicó el ensayo *La nueva novela hispanoamericana* y, tres años después, *Historia personal del Boom*, de José Donoso, indaga sobre quiénes realmente formaron parte de lo que se denominó “Boom”.

Vargas Llosa inicia su artículo precisando que “la novela latinoamericana fue, hasta fines del siglo pasado [XIX], un género reflejo, y luego, hasta hace poco, primitivo”. Y aunque reconoce que “hubo algunos narradores decorosos, lectores más o menos aprovechados de los novelistas europeos, cuyos temas, estilos y técnicas imitaron” como Jorge Isaac, sentencia...

Pero ninguno de nuestros narradores románticos o realistas fraguó un mundo literario universalmente válido, una representación de la realidad, fiel o infiel, pero dotada de un poder de persuasión verbal suficiente para imponerse al lector como creación autónoma. El interés de sus novelas es histórico, no estético, e incluso su valor documental es reducido: reflejan, sin punto de vista propio, nos informan más sobre lo que sus autores leían que sobre lo que veían, más sobre los vacíos culturales de una sociedad que sobre sus problemas concretos. (1969<sup>a</sup>: 29)

Con estas ponderaciones, Vargas Llosa traza el camino para establecer, según su punto de vista, el nacimiento de la literatura latinoamericana independiente de los moldes europeos, pero todavía “primitiva”, que daría lugar a una corriente con diferentes denominaciones.

La frontera entre la novela refleja y la novela primitiva fue femenina y folklórica. Una matrona cuzqueña, Clorinda Matto de Tumer, escribió a fines del siglo pasado un atrevido folletín: *Aves sin nido* (1889). Los sacrilegios, adulterios, estupro, el incesto a medias y otras iniquidades del libro no eran originales; sí, en cambio, que describiera la miserable condición del indio de los Andes y que se demorara líricamente en la pintura de un paisaje, no convencional como el de las novelas anteriores, sino real: el de la sierra peruana. **Así nació en la literatura latinoamericana esa corriente que con variantes y rótulos diversos indigenista, costumbrista, nativista, criollista** anegaría el continente hasta nuestros días. (1969<sup>a</sup>: 29) [El resaltado es mío]

Dentro de “los mejores momentos” de la denominada “novela primitiva”, se encontrarían *Los de abajo* (1916) del mexicano Marino Azuela; *Raza de bronce* (1918) del boliviano Alcides Arguedas; *La vorágine* (1924) del colombiano Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926) del argentino Ricardo Güiraldes; *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos; *Huaspungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza; *El mundo es ancho y ajeno* (1941) del peruano Ciro Alegría, y *El señor presidente* de Asturias (1948). Esta última, para Vargas Llosa, la mejor de esta etapa, pues la que más se distancia de la novela anterior. Por otra parte, también señala que “esta nueva actitud” tuvo dos rumbos:

Históricamente significó una toma de conciencia de la propia realidad, una reacción contra el desdén en que se tenía a las culturas aborígenes y a las subculturas mestizas, una voluntad de reivindicar a esos sectores segregados y de fundar a través de ellos una identidad nacional. En algunos casos, significó también un despertar político de los escritores en torno a los desmanes de las oligarquías criollas y al saqueo imperialista de América. **Literariamente, en cambio,**



**consistió en una confusión entre arte y artesanía, entre literatura y folklore, entre información y creación.** (1969<sup>a</sup>: 29) [El resaltado es mío]

El principal mérito de los autores latinoamericanos de esta etapa sería que dejaron de copiar a los autores europeos, pero “ahora, más ambiciosos, más ilusos, copian la realidad”. Aunque “se advierte en ellos una originalidad temática” y “un afán de crítica social”, sus obras terminan siendo “documentos, (...) alegatos contra el latifundio, el monopolio extranjero, el prejuicio racial, el atraso”. Reconoce que a estos novelistas les preocupó el estilo, pero no “como un valor en sí mismo” y, por eso, derivaron en “Estilos frondosos e impresionistas, "poemáticos" en el sentido peyorativo del término”. Esto, según Vargas Llosa, no les habría permitido a sus autores lograr lo que tanto anhelaban “plasmear en la ficción lo real”, sino “la artificialidad, la irrealidad”. (1969<sup>a</sup>: 29-30)

Tres siglos después que los conquistadores, han descubierto al indígena y a la naturaleza de América, y a su vez (ellos, con buenas intenciones) han comenzado a explotarlos. Ahora sí, el historiador y el sociólogo tienen un abundante material de trabajo: la novela se ha vuelto censo, dato geográfico, descripción de usos y costumbres, atestado etnológico, feria regional, muestrario folklórico. Se ha poblado de indios, cholos, negros y mulatos; de comuneros, gauchos, campesinos y pongos; de alpacas, llamas, vicuñas y caballos; de ponchos, ojotas, chiripás y boleadoras; de corridos, huaynos y vidalitas; de selvas como galimatías vegetales, sabanas sofocantes y páramos nevados. **Seres, objetos y paisajes desempeñan en estas ficciones una función parecida, casi indiferenciable: están allí no por lo que son sino por lo que representan.** ¿Y qué representan? Los valores "autóctonos" o "telúricos" de América". (...) Novela pintoresca y rural, **predomina en ella el campo sobre la ciudad, el paisaje sobre el personaje, y el contenido sobre la forma. La técnica es rudimentaria, pre-flaubertiana:** el autor se entromete y opina en medio de los personajes, **ignora la noción de objetividad en la ficción y atropella los puntos de vista; no pretende mostrar sino demostrar.** Cree, como un novelista romántico, que el interés de una novela reside en la originalidad de una historia y no en el tratamiento. (1969<sup>a</sup>: 29-30) [El resaltado es mío]

Acerca de la “novela de creación”, aclara que no es posterior a la novela primitiva, que “apareció discretamente cuando esta se hallaba en pleno apogeo, y desde entonces ambas coexisten, como los rascacielos y las tribus, la miseria y la opulencia, en América Latina”. (31) Rechaza que se inicie con Horacio Quiroga y Roberto Arlt, sino, más bien, con *El pozo* (1939), la primera novela de Juan Carlos Onetti. Aunque ignorado por la crítica de entonces, para Vargas Llosa el escritor uruguayo sería “el primer novelista de América Latina”, gracias a que en una serie de obras entre las que destacan *La vida breve* (1950), *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964) “crea un mundo riguroso y coherente, que importa por sí mismo y no por el material informativo que contiene, asequible a lectores de cualquier lugar y de cualquier lengua”. (31)

Este carácter universal que se logra con la autonomía de la ficción, gracias a “un lenguaje y una técnica funcionales” son méritos que Vargas Llosa reconoce en Onetti y que, en general, los escritores del llamado Boom enarbolarán.

(...) porque los asuntos que expresa [Onetti] han adquirido, en virtud de un lenguaje y una técnica funcionales, una dimensión universal. No se trata de un mundo artificial, pero sus raíces son humanas antes que americanas, y consiste, como toda creación novelesca durable, en la objetivación de una subjetividad (la novela primitiva era lo contrario: subjetivaba la realidad objetiva que quería transmitir). (1969<sup>a</sup>: 31)

Vargas Llosa enfatiza que la novela de creación sería una que dejó de ser “latinoamericana”, y liberada de esa dependencia “ya no sirve a la realidad, ahora se sirve de la realidad”. También destaca que a diferencia de los primitivos, “no hay un denominador común ni de asuntos ni de estilos ni de procedimientos entre los nuevos novelistas: su semejanza es su diversidad”. Estos ya no se

concentran en expresar "una" realidad, sino sus "visiones y obsesiones personales". (31)

Trazadas las coordenadas que dividen la novela latinoamericana en las dos categorías mencionadas, Vargas Llosa precisa quienes serían los iniciadores de esta segunda etapa, entre ellos menciona a Arguedas, pero destaca el papel de Juan Rulfo. En ambos reconoce los mismos temas de la novela primitiva, pero con otras formas.

(...) los mundos que crean sus ficciones, y que valen ante todo por sí solos, son, también, versiones, calas a diferentes niveles, representaciones (psicológicas, fantásticas o míticas) de América Latina. Algunos, incluso como el mexicano Juan Rulfo, el brasileño Joao Guimaraes Rosa o el peruano José María Arguedas en *Los ríos profundos* (1959), **utilizan los mismos tópicos de la novela primitiva: pero en ellos estos motivos ya no son fines sino medios literarios, experiencias que su imaginación renueva y objetiva a través de la palabra.** Con sólo dos breves libros impecables, una colección de cuentos, *El llano en llamas* (1953) y una novela, *Pedro Páramo* (1955), Rulfo ejecuta el indigenismo verboso y exterior. Su prosa ceñida, que no reproduce sino recrea (...) erige un pequeño universo sin tiempo, de violencia y poesía, de aventura y tragedia, de superstición y fantasmas, que es, al mismo tiempo que mito literario, una radiografía del alma mexicana. (1969<sup>a</sup>: 31) [El resaltado es mío]

Sostiene también que "si no se lee con cuidado", algunos de estos autores parecen costumbristas:

Aparentemente toda la novela primitiva está allí: color local, fauna regional, ambiente campesino. En realidad, todo ha cambiado: el paisaje de Comala, ciudad de los muertos o alegoría del infierno, no es un decorado sino un estado de ánimo, una clave en el diseño interior de los personajes, algo que emana de ellos y los define, una proyección de su espíritu. **En la novela primitiva, la naturaleza no sólo aniquilaba al hombre: también lo generaba. Ahora es al revés: el eje de la ficción ha rotado de la naturaleza al hombre,** y son los tormentos de éste, de cuando en cuando sus alegrías, lo que Rulfo encarna en sus bandoleros harapientos y sus mujeres pasivas e indoblegables. (1969<sup>a</sup>: 31) [El resaltado es mío]

Sin embargo, destacará “la ambigüedad” como un rasgo que los aleja de la novela primitiva.<sup>33</sup> Es aquí donde Vargas Llosa desarrolla más su visión de Arguedas. Nótese cómo ubica al autor de *Los ríos profundos* por su “técnica” como el más cercano a los narradores primitivos y por su estilo, básicamente su trabajo con el lenguaje, como un escritor capaz de conmover al lector, de revelarle algo “íntimamente” real.

La ambigüedad (nota distintiva de lo humano que la novela primitiva ignoró) caracteriza también a *Los ríos profundos*, que narra el drama de un niño desgarrado, como su autor, como el Perú, por una doble lealtad a dos mundos que guerrearán en él sin integrarse. Hijo de blancos, criado entre indios, vuelto al mundo de los blancos, el narrador de la novela es un testigo privilegiado para evocar la oposición de ese anverso y reverso de su ser. **Aunque el más apegado, entre los nuevos, a los patrones de la novela primitiva, Arguedas no incurre en sus defectos más obvios** porque no intenta fotografiar al mundo indio (que él conoce profundamente): quiere instalar al lector en su intimidad. **Los indios abstractos del indigenismo se convierten en Arguedas en seres reales, gracias a un estilo que reconstituye en español y dentro de perspectivas occidentales**, las intuiciones y devociones más entrañables del mundo quechua, sus raíces mágicas, su animismo colectivo, la filosofía entre resignada y heroica que le ha dado fuerzas para sobrevivir a siglos de injusticia. (1969<sup>a</sup>: 31) [El resaltado es mío].<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Quiero hacer notar las correspondencias entre los planteamientos de Vargas Llosa y de Fuentes sobre los precursores de lo que el primero llama “novela de creación” y el segundo “la nueva novela” en *La nueva novela hispanoamericana* (1969). Por ejemplo, acerca del valor de Rulfo y de la búsqueda de la “ambigüedad” en la ficción, Fuentes afirmará que en el contexto mexicano, la aparición de la revolución mexicana introduce un elemento particular “la ambigüedad”. Por primera vez los personajes ya no son buenos ni malos, tienen sombras. Esto no llega a superar las deficiencias técnicas de una escritura basada en el testimonio hasta la aparición de Juan Rulfo. Sobre este, Fuentes destaca que incorpora la temática de la revolución mexicana con un lenguaje universal que cierra el tratamiento “documental” de la temática de la revolución. *Pedro Páramo* sería, por lo tanto, el hilo conductor de la nueva novela hispanoamericana. Esta novela se opone con la fuerza de la imaginación a la novela del realismo burgués. Esto sería una vuelta a las raíces poéticas de la literatura, creando un lenguaje y una estructura, una segunda realidad o una realidad paralela a la realidad. (Fuentes 1969/1989: 18-19).

<sup>34</sup> Aquí también cabe el cotejo con lo expuesto por Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*. Para el novelista mexicano, junto a la realidad hay un espacio para lo real o verdadero, en él se puede reconocer, gracias al mito, la mitad oculta de la vida. Por ello, la

El escritor pasa luego a puntualizar algunas diferencias entre las dos novelísticas que ha propuesto.

Se ha dicho que el paso de la novela primitiva a la nueva novela es una, mudanza del campo a la ciudad: aquélla sería rural y ésta urbana. Esto no es exacto (...); sería más justo decir **que la mudanza fue de los elementos naturales al hombre**. Pero es verdad que entre los nuevos escritores hay apasionados descriptores (es decir, inventores, recreadores, intérpretes) de ciudades. La primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1948) es un mural, hirviente, populoso, de la ciudad de México, una tentativa para captar en una ficción todos los estratos de esa pirámide, desde la base indígena con sus ritos ceremoniales y su idolatría emboscada tras el culto católico, hasta la cúspide oligárquica, cosmopolita y snob, que calca sus apetitos, modas y disforzados de Nueva York y de París. Para trazar esa biografía de una ciudad, Fuentes recurre a todo el arsenal de técnicas de la novela contemporánea, desde el simultaneísmo a lo Dos Passos hasta el monólogo interior joyceano y el poema en prosa. (...)

Se ha dicho que otro rasgo distintivo de la nueva novela es la importancia que tienen en ella los temas fantásticos y que éstos incluso prevalecen sobre los realistas. La afirmación parece suponer que los llamados "temas fantásticos" no representan la realidad, que pertenecen a lo irreal. ¿Son menos reales, menos humanos, el sueño y la fantasía, que los actos y los seres verificables por la experiencia? Sería mejor decir que **en los nuevos autores la concepción de la realidad es más ancha que en la novela primitiva, pues abraza no sólo lo que los hombres hacen, sino también lo que sueñan o inventan. Todos los temas son reales si el novelista es capaz de dotarlos de vida.** (1969<sup>a</sup>: 32-34)

Nótese que en el pasaje anterior, Vargas Llosa añadió como rasgos de la novela de creación, además de la ambigüedad y la concentración en el hombre, la capacidad de captar en una ficción los distintos niveles de un mundo representado, gracias a un "arsenal de técnicas" modernas, y la capacidad de

---

novela que se precie de serlo debe ser mito, lenguaje y estructura y no simple fugacidad burguesa. (Fuentes 1969/1989: 19 y 20)

persuadir con mentiras (ficciones) al lector de las verdades que encierran estos textos, sean fantásticos o realistas.

Más adelante, repasa en su artículo la producción de Cortázar, Lezama Lima, Carpentier, García Márquez, a quienes llama “constructores de mundos”, cuyas novelas “revelan la fecundidad original y ambiciosa que delata un momento de apogeo en la narrativa latinoamericana”. Concluye destacando que este auge de novelistas de creación es especialmente relevante “En estos tiempos en que la novela europea y norteamericana agoniza entre herméticas acrobacias formalistas y una monótona conformidad con la tradición”. (1969<sup>a</sup>: 36)

Este artículo (con la división propuesta) será aludido por críticos de la época en los estudios y debates que se desarrollaron en los años siguientes en relación con el Boom latinoamericano. Ángel Rama, por ejemplo, vio en esta división una exclusión y discutió los criterios de la clasificación. Al respecto, dirá en “El Boom en perspectiva”, una ponencia de 1979.

(...) la excelencia de *Rayuela* no se debe a su pertenencia a un estilo nuevo sino a sus virtudes narrativas propias, y la pertenencia de *La Vorágine* a un estilo en desuso no resta nada a su brillo inventivo, porque no es la convencional aplicación de las reglas de un estilo pasado. Pero ese enfrentamiento, que se puede seguir en los escritos de Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, altera la verdad histórica y tiende a presentar como exclusiva invención de los años sesenta lo que venía desarrollándose en las letras latinoamericanas desde la generación vanguardista de los veinte y nos dotó de una serie de narraciones que muestran búsquedas en cuyo cauce se asienta la producción reciente. (Rama, 1979/1982: 282)

Sin embargo, más allá de las observaciones que algunos estudiosos latinoamericanos como Rama hicieron de la propuesta de Vargas Llosa, me interesa destacar que, en general, las polémicas de la época se centraron en los “nuevos” narradores, los que según Vargas Llosa practicaban la “novela de

creación”, aquella que desde mediados de los sesenta se venía llamando simplemente “nueva novela”.<sup>35</sup>

El lugar de quienes (como Arguedas y Rulfo) serían parte de la bisagra que dio paso a la nueva novela no interesa mucho en el marco hispanoamericano. La asociación de la universalidad del discurso con lo moderno que defendieron creadores como Vargas Llosa, Fuentes y Cortázar (como se apreció en la polémica con Arguedas) fue asumida casi sin discusión por los críticos de la época.

Ahora bien, esta polaridad entre lo regional y lo universal ya venía siendo planteada por escritores y críticos para diferenciar la obra de los “nuevos” escritores que aparecían a inicios del sesenta de los llamados regionalistas. Por ejemplo, el escritor y ensayista Luis Harss traza en *Los nuestros* (1966), libro de entrevistas, el retrato literario y psicológico de quienes consideraba los diez autores latinoamericanos más importantes del momento, en una especie de primer canon del Boom. En este libro, en la sección dedicada a Vargas Llosa, Harss compara al autor de *La ciudad y los perros* con Arguedas.

La novela [peruana] dio su primer fruto por los años treinta con la obra de José María Arguedas, un caso rarísimo, casi único, en nuestra literatura de un escritor que por su formación muy particular ha intimado con la vida indígena y su tradición oral. (...) Vargas Llosa es algo distinto, trasciende

---

<sup>35</sup> Sobre esta última denominación, ya el crítico uruguayo Emir Rodríguez-Monegal la emplea en su ensayo “La nueva novela latinoamericana”, leído durante el III Congreso de Internacional de Hispanistas celebrado en México del 26 al 31 de agosto de 1968: “Es indiscutible el auge de la **nueva novela latinoamericana**. Celebrado por lectores y editores; transformado en slogan publicitario en varios continentes; consagrado hasta por las publicaciones periódicas de mayor tiraje, este auge se apoya en una producción variada y numerosa que, si bien tiene centros de mayor concentración y calidad tales como México, Cuba, Brasil y Argentina, se manifiesta con similar empuje en casi todo el ámbito latinoamericano. Detrás de la alharaca publicitaria (que ha molestado a gente valiosa) hay una realidad muy sólida. Hoy, América Latina puede ofrecer la obra de por lo menos tres o cuatro generaciones de novelistas que continúan certificando la incesante renovación de un género. ¿De qué otra literatura se puede decir lo mismo?”. (1968/1970: 47)

las categorías. Sin dejar el marco de la vida peruana la universaliza. Carpentier diría que con él sus gentes y paisajes pasan a ser parte de la imaginación de todos. (Harss 1996/2012: 363-364)

Tiempo después, Ángel Rama revisará la obra de Arguedas en su ensayo “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, publicado en 1973, y aunque admite que parte de su obra califica como regionalista, advierte que lo sería de una forma nueva:

Si liberamos al regionalismo de una determinada formulación estética, recuperando la significación propia del término, tal como se la dieron los teóricos, lo volveremos a encontrar en obras plenamente logradas de la nueva narrativa: *Los ríos profundos*, *El llano en llamas*, *Sagarana*. Las operaciones creadoras que sostienen estas obras particulares no buscan cancelar la expresividad regional ni sustituir la estructura alcanzada por el sistema literario latinoamericano, sino regenerarlas en el ritmo del tiempo, habida cuenta de nuevas exigencias estéticas. (Rama 1973: 145)

Más adelante, en el mismo estudio, en la sección titulada “Los aculturadores narrativos”, Rama volverá a referirse a Arguedas y lo ubica dentro de un grupo de creadores que tuvieron que lidiar con el reto de “aculturarse sin negarse”. Entre estos escritores “hay diferencias de grado”, advierte. Aunque para el crítico, el proyecto más difícil lo enfrentaron quienes debían recrear “la ya vieja y esclerosada compartimentación entre las culturas indígenas y las culturas de dominación (...) [como en] la región andina”. Aquí se inserta, según Rama, “la obra admirable de José María Arguedas” desde *Agua* hasta su obra póstuma. (Rama 1973/1982: 206-207) Sobre la forma cómo el peruano va construyendo su obra sin “aculturarse” dirá también:

**Arguedas ha de intentar la construcción de una imagen del indio interna y no externa:** sustituir al autómatas de la explotación y del alegato con una criatura viva y cercana reconocible por el lector como un prójimo. **No siempre lo logrará,** en parte porque **se mueve dentro de él una**



**idealización nostálgica** o una protección de futuro que nos dará a Rendón Winka [sic]. Pero **cuando fracasa en la construcción de la imagen autónoma, la reemplaza por su subjetividad que asciende a la categoría de asunto narrativo**, en calidad del testimonio corroborante: de ahí el autobiografismo que recorre sus libros y explica la composición alterna de su última obra. (Rama 1973/1982: 208) [El resaltado es mío]

La primera parte de la cita que hemos reproducido nos recuerda uno de los primeros artículos de Vargas Llosa sobre Arguedas: “José María Arguedas descubre al indio auténtico” (1964). En él, el primero sostiene que la originalidad del segundo radica en que su recreación del indio supera las tendencias existentes hasta ese momento: el Modernismo y el Indigenismo; también, en su capacidad para dar cuenta en español de la sensibilidad, la psicología y el pensamiento mítico del indio:

Arguedas ha conseguido llevar a los lectores de habla española el mundo íntimo del indio. Y de este modo pudo, a la vez, recrear en español el mundo íntimo del indio, su sensibilidad, su psicología, su mítica: ya sabemos que todas las características emocionales y espirituales de un pueblo se hallan representadas en su lengua. (Vargas Llosa 1964: 5)

Como vemos hasta este punto, en el año de aparición de *El zorro* y en los siguientes de la década del 70, salvo por la introducción de algunos matices en la valoración de la obra de Arguedas, la percepción de este como un escritor “puente” entre la novela “primitiva” y la “de creación” se generaliza por América Latina. No solo eso, sino también la visión de este como un escritor idealista que fue capaz de ofrecer una “imagen íntima” del indio, pero que fracasa. La recurrencia al biografismo en su última obra sería casi una medida desesperada ante la constatación de que no era posible la utopía propuesta. Los trabajos de Cornejo, Escobar y Lienhard entre el setenta y ochenta no consiguen articular la obra de Arguedas con la nueva novela latinoamericana. En este contexto, la

aparición de El zorro de arriba y el zorro de abajo pasa, en general, desapercibida (salvo por la tesis de Lienhard) o es vista como un acto desesperado ante la frustración de un supuesto ideal perseguido por Arguedas.

Ahora bien, con la publicación de *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), Vargas Llosa ahondará más en estas ideas y terminará de formular su tesis sobre el proyecto narrativo de Arguedas, un proyecto que reflejaría una visión utopista que creía en la supervivencia de los valores de una sociedad arcaica (la andina) en el Perú moderno. Asimismo, intentará desmontar las “ficciones” heredadas del indigenismo.

En lo que respecta al indio, Arguedas fue un conservador, un ecólogo cultural. Esto se expresaba en él más por instinto y pálpito que mediante una elaboración consciente. Desde luego que lo exasperaban la explotación y los abusos de que era víctima el indio, y quería ardientemente que esa situación se corrigiera. En eso coincidía con los sectores llamados progresistas. Pero había otro aspecto de la realidad india, que él conoció comprendió mejor que ningún otro escritor peruano, que lo fascinaba y hubiera querido *conservar*. Y en eso entraba en una contradicción insalvable con la ideología de esos sectores. Este aspecto es el de la cultura india, (...). Es decir el sistema de supervivencia que ha permitido al indio de los Andes, pese a su desamparo y a las circunstancias adversas, de un lado, mantener, en el dominio de la lengua de las costumbres, de los ritos, una cierta continuidad con el pasado, y, de otro, transformar las instituciones, creencias y aun la lengua que le fueron impuestas por la cultura occidental o hispana en algo sustancialmente distinto. (1996: 29)

Un aspecto positivo de la lectura de Vargas Llosa es que trata de despolitizar la obra de Arguedas:

La teoría de la lucha de clases nunca le pareció suficiente para entender de manera totalizadora la condición del indio. (...) El socialismo no mató en él lo mágico, pero en sus mejores creaciones lo mágico mató al socialismo (es decir, a la ideología). Él hubiera querido abolir las injusticias sin privar al indio de esa cultura hecha de conservación de lo tradicional y transformación de lo foráneo, en la que veía la mejor prueba

de su fuerza creativa y de su voluntad de resistencia. Era en suma el carácter 'arcaico', 'bárbaro' de la realidad india —lo tradicional y lo metabolizado de la cultura de Occidente— lo que Arguedas amaba y con lo que se sentía profundamente solidario (...). Que, en nombre del progreso, se destruyera la realidad cultural india era inaceptable para Arguedas. (1996: 30-31)

Sin embargo, a nivel literario el balance de Vargas Llosa que busca concentrarse en los aspectos técnicos de la escritura de Arguedas es bastante irregular. Por un lado, afirma que “Lo mejor de su obra son los relatos en que —como *Yawar Fiesta*, *La agonía de Rasu-Ñiti*, *Los ríos profundos*— describe (mejor dicho inventa) con palabra lírica y maravillada este 'arcaísmo' y quizás ello explica la importancia que tienen en sus ficciones la ceremonia, las fiestas y la música. En ellas intuía Arguedas una expresión privilegiada de la creatividad del pueblo indio, una manifestación de su identidad” (31).

Considero que estas observaciones se concentran en extremo en el manejo del lenguaje y en menor medida en la estructura y el diseño de los personajes. Es más, se percibe a lo largo del libro un permanente uso de la obra de Arguedas para probar sus propias ideas sobre la ficción, la novela y el novelista.

Sobre la primera novela, Vargas Llosa repara en que el lenguaje no es el mismo de los cuentos; es más, parece “fabricado” como el de Ventura García Calderón, pero no da la impresión de ser “hechizo”, por “la mejor destreza literaria de Arguedas para ‘desordenar’ el español” (134), pero también porque “*Yawar Fiesta* no es, como lo fueron las novelas costumbristas, una superficial y complaciente apología de una fiesta local. En verdad, la anima un propósito desmesurado: congelar el tiempo, detener la historia. La novela es un alegato contra la modernización del pueblo andino, una defensa sutil y vigorosa de lo

que hoy se llama multiculturalismo” (135). En ese sentido, según el autor de *La ciudad y los perros*, la novela no sucumbe a la tentación de servir a ninguna tesis política pues como los cholos lucaninos de la novela que, influidos por las ideas de Mariátegui, quieren prohibir la fiesta india por ser una manifestación de atraso, al ver al Misitu terminan uniéndose a los comuneros, Arguedas también apartaría sus convicciones intelectuales frente a sus “emociones y pulsiones atávicas”. (144) Esto se habría producido porque “al ponerse a escribir la novela, siguiendo su inclinación natural, los dictados de su espíritu, **sus demonios fueron más fuertes que sus simpatías ideológicas**”. Su lucha no es “contra los despojos económicos y los abusos políticos que padecen los indios”, sino “por la preservación del ser andino, de sus ritos, creencias y costumbres, que, precisamente por ser antiguos y apegados a la tradición, garantizan la perennidad de lo indio”. De esta forma, “Arguedas opta, entre las distintas versiones del indigenismo que rivalizaban en el Perú en la década del treinta, por la más excluyente, la de Luis E. Valcárcel: la racial y cultural” (145).

Sobre *Los ríos profundos* dirá que fue es la “mejor novela” de Arguedas, que “seduce por la elegancia de su estilo, su delicada sensibilidad y la gama de emociones con que recrea el mundo de los Andes”. También dirá de ella que es “Una historia cuya diestra reelaboración ha despersonalizado los recuerdos del autor, confiriendo al mundo narrado la apariencia de soberanía que alcanzan las ficciones logradas”. (176) En resumen, esta novela lo conquista por su lirismo y por su eficiente recreación de un mundo personal y que solo volverá a lograr en el relato *La agonía de Rasu-Ñiti* (1962), “ejemplo de la buena factura artística que lograba cuando escribía con espontaneidad, sobre lo que íntimamente lo motivaba, sin imponerse temas y tesis por razones morales o ideológicas” (234).

Esto es lo que le habría ocurrido a Arguedas, según Vargas Llosa, en su obra “más ambiciosa”, *Todas las sangres*, de la dirá que “es un gran fracaso literario: por querer ser extremadamente fiel a la realidad, el libro se desvanece en la irrealidad” (31).

Que la visión de Arguedas de la cultura india sea literariamente persuasiva no significa que sea exacta, y, de acuerdo con patrones científicos, no hay duda de que si alguna vez lo fue ya no lo es. A partir de una experiencia profunda de la realidad india, y de sus propias inhibiciones, deseos y nostalgias, Arguedas construyó un mundo original, y, como espero mostrar en este libro, eso es lo que da a su obra riqueza literaria y accesibilidad universal. A partir de esta visión suya de lo indio, Arguedas forjó una utopía arcaica, fundamento del dilema político que fue una herida constante en su vida y, quizá, la clave de lo mejor (y también de lo peor) que escribió. (Vargas Llosa 1996: 30)

Esto para el narrador arequipeño es gravísimo. Según él, esta novela “fracasa como ficción”, porque en ella la descripción de la sociedad peruana es percibida “profundamente falsa” no por su desadecuación con la realidad como le criticaron en la mesa redonda del 65, sino por su falta de “verosimilitud”.

Vargas Llosa, que ya había teorizado abundantemente sobre la ficción y función de la novela, aprecia a los autores donde lo inconsciente (“los demonios interiores”) se impone a cualquier otra demanda y logran sumergir al lector en ese mundo alterno que es la novela; para ello se requiere de un organización al servicio de la “mentira verdadera” que encierra una ficción. Cuando esta se rompe, la novela no cumple su función.

Yo creo que la novela es por eso el género supremo —dice—, porque es el género que traslada al lector al corazón de la realidad evocada por el libro. La obligación del autor es mantenerlo allí. Los novelistas que yo admiro y releo no son nunca los que me exigen ser admirador a la distancia. Son los que me arrastran, me arrebatan y me instalan en su mundo nuevo, el que en última instancia me permitirá descubrir mi propio mundo. La realidad es caótica. No tiene ningún orden. En cambio cuando pasa la novela sí tiene un orden. Y cuanto más rigurosa sea la construcción de la novela, mejor será la

comprensión que da del mundo que evoca. (Harss 1966/2012: 379)

Para Vargas Llosa, Arguedas terminó sucumbiendo a la ideología en *Todas las Sangres* y desde allí su proyecto narrativo pierde el norte, se desordena y lo aleja de sus búsquedas artísticas. Desde esa visión evalúa la última novela que pese a “sus deficiencias”, “se lee con la intranquilidad de las ficciones logradas” (1996: 296).

“La verdad y la mentira de una ficción están fundamentalmente determinadas por su poder de persuasión interno, su capacidad para convencer al lector de lo que cuenta”, sentencia Vargas Llosa para advertir después que Arguedas perdió “el control” de esta novela [*Todas las sangres*] por tratar de sostener dos órdenes, uno ideológico y otro metafísico o religioso. “Estos dos órdenes no están integrados, se rechazan y la vacilación del narrador frente a esta disyuntiva despierta las dudas y la incredulidad del lector (Vargas Llosa 1996: 263-264).

Comienza su análisis, señalando “las imperfecciones” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Por ejemplo, anota que los zorros debían haber sido los narradores de la historia, pero ello quedó apenas esbozado. Estos personajes “representan una de las mitades del Perú: (...) un pasado mítico que entró en agonía debido al cambio de norte del país”. Frente a la extinción de ese pasado quechua, “Arguedas nunca se resignó”, más aún cuando intuyó que esa situación era utópica, se agudizó la angustia que lo había cercado toda su vida. Esta se manifestaría especialmente en la novela y desencadenaría su suicidio. (1996: 298). Asimismo señala que, por ser esta la “novela de un suicida”, no se puede prescindir del autor en su valoración ni del “chantaje al lector” que esta plantea.

En este caso, la vida y, sobre todo, la muerte del que escribe son esenciales para apreciar cabalmente la novela. Sin el disparo que hizo volar la cabeza de Arguedas —al lado del manuscrito recién acabado—, el libro sería algo distinto, pues esa muerte por mano propia dio seriedad y dramatismo a lo que dicen (a lo que inventan) sus capítulos y diarios. (Vargas Llosa 1996: 300)

A nivel estructural, anota también algunas fallas: “lo que iba a ser una novela sobre Chimbote y la harina de pescado resultó siendo (...) una novela sobre el autor de esta ficción y los tormentos que padecía mientras iba escribiéndola”. Estas dos historias no se conectan, reclama, solo se “condicionan” y a medida que “el nerviosismo” del escritor se acentúa, la historia “alcanza mayor atolondramiento” (1996: 301-302).

Sobre el lenguaje afirma que si bien antes dio “soluciones más eficaces que otros escritores indigenistas” a la composición de las voces de sus personajes, en este caso no ocurre lo mismo. En *El zorro*, la jerga empleada por ellos, pues “a duras penas puede hablarse de lengua”, fracasa.

Arguedas no fue un novelista preocupado por la técnica de la novela, que experimenta modos nuevos de relatar. En toda su vida de escritor el único problema *teórico* que se planteó fue el de cómo hacer hablar, en las narraciones que escribía en castellano, a los personajes indios que, en la vida real, hablaban y pensaban en quechua. (...) fuera de este problema, en los otros que debe encarar un novelista, Arguedas fue un intuitivo. (Vargas Llosa 1996: 301)

Finalmente, Vargas Llosa sostiene que en toda la obra de Arguedas se postula que “la naturaleza es buena y bella, el hombre malvado y feo; la naturaleza es pura y el hombre la corrompe”. En el caso de *El zorro* esto es más notorio porque en ella, la humanidad aparece como una “masa envilecida por la explotación” (313). Este mundo aparece representado de modo “grotesco,

esperpéntico” (320). En ese sentido, se aleja del realismo y se acercan más bien al verismo, lo que da la sensación de estar frente a algo “postizo, artificial” (323).

También hace ver que esto último se potencia con “una vena, no muy disimulada, continua, de personajes y situaciones extravagantes, seres y gestos que rompen la normalidad y son como una versión farsesca, caricatural del mundo” (320), que se puede apreciar en esta novela y en toda la obra de Arguedas. Estos personajes suelen rozar la locura y tener la necesidad de expresarse mediante el baile. Esta recreación respondería a una especie de visión “infernial” del Perú de fines de los sesenta.

Vargas Llosa termina su balance haciendo suyos, en parte, los planteamientos del crítico francés Roland Forgues sobre esta novela,<sup>36</sup> en relación con que “el babelismo” de la misma reflejaría, por un lado, a la sociedad peruana y, por otro, “la desesperación de Arguedas al ver contradicho por la realidad su sueño —su utopía— de un mestizaje creador y equitativo entre ‘todas las sangres’” (325).

Ya en su reconocido estudio *José María Arguedas. Del Pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía* (publicado en castellano en 1989, pero que había aparecido siete años antes), Forgues había postulado:

La novela póstuma de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, pone en evidencia una dolorosa y trágica puesta en tela de juicio de lo que constituía los

---

<sup>36</sup> En esta parte final, Vargas Llosa se apoya en afirmaciones de Roland Forgues expuestas en su libro *José María Arguedas. Del Pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía* (1989), texto que apareció originalmente en francés en 1982, y en su ensayo “Por qué bailan los zorros”, parte del dossier de la coedición Archivos coordinado por Eve-Marie Fell en (1990). En este último trabajo, Forgues sostiene: “Lo que caracteriza la escritura arguediana es la tentativa que expresa de conciliar el mundo indio y el mundo blanco; dos mundos opuestos que no sólo representan dos culturas distintas sino que también, por razones históricas, han venido confundándose con dos clases sociales antagónicas. Si la creencia en el éxito de esa tentativa aparece nítidamente en la obra narrativa arguediana hasta *Todas las sangres*, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en cambio, se ve proyectada a un lejano y quimérico futuro, como si el escritor ya no tuviera fe en la posibilidad histórica de transformar la realidad concreta”. (Forgues 1990: 307)



fundamentos mismos de la novela anterior y también, de cierta forma, de los trabajos posteriores de *Agua*. Una puesta en tela de juicio del mestizaje, como dato esencial del universo narrativo arguediano, que se traduce —ya lo hemos visto— en el plano formal por un cambio total del lenguaje novelesco, y una puesta en tela de juicio del mensaje ideológico de la obra, es decir de la revolución, social y popular, no-violenta y humanista. Es la revancha de la utopía. (Forgues 1989: 424)

En resumen, para Vargas Llosa, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas habría emprendido, citando a Forgues, “el viaje de retorno del ideal a la realidad” al darse cuenta de que en lugar del “mestizaje integrador”, el Perú experimentaba “un irremediable proceso de degradación y alienación” (325). Aunque aclara que la utopía que él cree ver en Arguedas no es la del mestizaje, sino la de “una sociedad andina tradicional, comunitaria, mágico religiosa, quechuahablante, conservadora de los valores colectivistas y las costumbres atávicas”, que ya no existe y que, en realidad, nunca existió salvo en las obras de Arguedas.

Esta discrepancia no empobrece esas obras, desde luego. Por el contrario, les confiere una naturaleza literaria, realza lo que hay en ellas de invención, las consagra como ficciones que gracias a la destreza de quien las fraguó, confundiendo en ellas las experiencias de su vida, los avatares de la sociedad en que vivió y los generosos o violentos anhelos que lo inspiraban, parecieron retratar el Perú real, cuando en verdad, edificaban un sueño. (Vargas Llosa 1996: 336)

Como se aprecia, paradójicamente, nuestro mayor representante dentro de la llamada “nueva novela”, que además es declarado admirador de la obra de Arguedas, no intentó nunca articular la última obra de Arguedas más allá del contexto peruano. Para Vargas Llosa, *El zorro* es un “libro sin acabar, confuso y deshilvanado”, “el desesperado intento final de ser ‘moderno’”, que evidencia el

fracaso de una “utopía arcaica”, ni siquiera de una utopía mestiza, como sostiene Forgues.

Quiero cerrar el repaso de las ideas de Vargas Llosa sobre Arguedas, revisando algunos pasajes de su prólogo a *La utopía arcaica*.

Aunque he dedicado al Perú buena parte de lo que he escrito, hasta donde puedo juzgar la literatura peruana ha tenido escasa influencia en mi vocación. Entre mis escritores favoritos, esos que uno lee y relee y llegan a constituir su familia espiritual casi no figuran peruanos, ni siquiera los más grandes, como el Inca Garcilaso de la Vega o el poeta César Vallejo. Con una excepción José María Arguedas. (...) Mi interés por Arguedas no se debe sólo a sus libros; también a su caso, privilegiado y patético. Privilegiado porque en un país escindido en dos mundos, dos lenguas, dos culturas, dos tradiciones históricas, a él le fue dado conocer ambas realidades íntimamente, en sus miserias y grandezas, y, por lo tanto, tuvo una perspectiva mucho más amplia que la mía y que la de la mayor parte de escritores peruanos sobre nuestro país. Patético porque el arraigo en esos mundos antagónicos hizo de él un desarraigado. (...)

*La utopía arcaica* corona un interés por Arguedas que comenzó en los años cincuenta, cuando José María era ya un escritor consagrado y yo un estudiante lleno de sueños literarios”. (Vargas Llosa 1996: 9-10)

En este testimonio de admiración hacia Arguedas, se puede advertir por lo menos una inconsistencia: Vargas Llosa parece esforzarse demasiado, desde sus primeros artículos dedicados al nacimiento de la novela moderna en Latinoamérica, en probar que su narrativa no se emparenta con la de nadie en el ámbito local, es “su creación”; sin embargo, su obra y muchas de sus reflexiones sobre la novela parecen hacerse en contrapunto (por identificación u oposición) con la obra de ese gran escritor peruano, al que siempre admiró y al que leyó con “interés” y “turbación” durante la época en que se fue delineando como el escritor que quería ser, uno atento a las innovaciones, universal, que respondiera a sus “demonios interiores” antes que a cualquier otra solicitud,

más aún si esta era política. Su divergencia del proyecto pasadista y utópico que cree representa Arguedas, nos parece que es una expresión más del eterno “parricidio” que muchos artistas antes que él han ejercido sobre los que los antecedieron, solo que en este caso, hubo más de un momento en que sus búsquedas se superpusieron.

\*\*\*

Ahora bien, a poco más de cuarenta años de publicado el libro, las opiniones sobre él siguen divididas, aunque han aparecido algunos estudios interesantes que intentan reivindicar el carácter experimental de la narrativa de Arguedas, como el estudio de José Alberto Portugal, *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado* (PUCP 2007), que evidencia las tensiones y cambios que marcaron lo que él llama la “empresa artística e intelectual de Arguedas” o el trabajo de Graciela Morales Ortiz, *José María Arguedas. El reto de la dualidad cultural* (Renacimiento 2011).

En este último libro, la profesora española indaga en las búsquedas literarias de Arguedas, proceso en el que habría tenido más de un punto de contacto con los escritores del Boom, pero que no han merecido aún el mismo tratamiento de la crítica. Así, advierte, por ejemplo, que cuando en su “afán iconoclasta” Cortázar rompe con la tradicional estructura libresca en *Rayuela*, esto es saludado como “una pulsión lúdica”; sin embargo, cuando Arguedas “inventa un lenguaje narrativo conectado con la poesía oral, con la sensibilidad mágica o con la sintaxis del quechua, tal construcción apela a motivaciones ideológicas”. Coincido con ella en que ambos autores utilizaron “herramientas diferentes para una misma tarea: el encuentro con un estilo narrativo nuevo, que

permitiera ‘representar’ un continente nuevo, una sociedad nueva, un hombre nuevo” (Morales 2011: 76).

### **1.5. Conclusión del capítulo**

Si bien el conjunto de la obra de Arguedas mereció la constante atención de la crítica nacional, esta relación estuvo marcada por las discrepancias y los desencuentros. Esta tensión entre el autor y los académicos se agudizó tras la aparición de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, novela que generó tal desconcierto entre creadores y estudiosos que hubo quienes señalaron que su único mérito era el de ser testimonio dramático de los últimos días del escritor y quienes simplemente la catalogaron como una obra menor.

Debieron pasar algunos años para que algunos críticos, hicieran notar las contradicciones que encerraban las posturas de los intelectuales que enjuiciaban negativamente la novela. Surgiría entonces una tríada de estudiosos (Cornejo Polar, Escajadillo y Lienhard) que intentarían situar esta obra en el proyecto narrativo de Arguedas. Para la mayoría de estos, *El zorro* formaría parte de un proceso de ampliaciones sucesivas motivada fundamentalmente por los cambios ideológicos del autor más que por un cambio en la concepción de la novela. Dentro de esta línea de interpretación, se llegará a sostener que esta representaría “la lucha literaria total contra el invasor” (Lienhard 1981) en un afán de emancipar la cultural nacional.

Aunque la tesis sostenida por el crítico suizo sobre *El zorro* contribuyó, como ninguna otra hasta ese momento, a generar un discurso reivindicador en torno de la última novela de Arguedas, en ella se abusa de la interpretación ideológica y se le atribuye a esta creación un intento subversivo contra las estructuras novelescas occidentales que es difícil de sustentar, si pensamos que

no es la única novela de la época que incorpora el discurso mítico en una narración aparentemente realista o “verista”, como cree Vargas Llosa, e inserta una polifonía de voces que provienen de diversas clases sociales, culturales y hasta de diferentes tiempos, como sucede, por ejemplo, en *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, publicada en 1958.

Por otro parte, en todas las valoraciones sobre esta novela se ha suprimido el contexto de lo que sucedía con la novela en América Latina en aquellos años y de cómo aquello debió repercutir en la forma en que Arguedas —que en los últimos años conoció y confraternizó, poco o mucho, con los editores, críticos y novelistas americanos— iba resolviendo los retos que le demandaba cada proyecto de creación que emprendía.

En nuestra opinión, más allá de los enfrentamientos con la crítica de su tiempo, lo que pone en evidencia esta permanente tensión entre el autor y sus lectores especializados es que Arguedas no resignó nunca su independencia artística, y que su afán por superar la propia obra, por encontrar nuevas formas expresivas para dar cuenta de la realidad del país por entonces, lo llevará, como pretendo probar en los siguientes capítulos, a darle la vuelta completamente al proyecto artístico que había venido andando desde *Agua* y no, como sostiene la mayor parte de la crítica, a continuar el camino trazado.

Esta “vuelta de tuerca” estaría motivada no por factores ideológicos (la necesidad de evidenciar el avance del Imperialismo, la asunción de postulados marxistas o la asimilación de las ideas de José Carlos Mariátegui), sino por un cambio en sus concepciones artísticas y sociales. De allí también la importancia de algunos acontecimientos paralelos a la gestación de esta obra como la famosa polémica con Julio Cortázar y del surgimiento de la llamada nueva novela

latinoamericana. Para nosotros, la última obra de Arguedas es una reafirmación dramática de la novela como un espacio de libertad creativa, lograda en condiciones extremas, en un contexto de grandes cambios.

## CAPÍTULO 2

### INTRAHISTORIA DE LA NOVELA

Esta sección revisa, en primer lugar, el proceso de creación de la última novela de Arguedas, proyecto ambientado inicialmente en el puerto de Supe, pero trasladado, luego, a Chimbote. En este lugar el narrador cree encontrar una metáfora del Perú; sin embargo, el nuevo desafío resulta muy complejo y no puede acometerlo de la misma manera que las obras anteriores. Es allí donde cobran importancia los abundantes trabajos etnográficos que desarrolló en aquellos años, especialmente la traducción del *Manuscrito de Huarochirí*, que revisaré en la segunda parte de este capítulo, y que lo llevarán a explorar otros caminos para afrontar la ficción. Este trabajo, junto con el interés cada vez más creciente de Arguedas por lo que se está escribiendo en América, la llamada Nueva Novela, y su cada vez mayor contacto con escritores y editores extranjeros, parecen abrirle los ojos respecto de las posibilidades del género novelesco. De allí la importancia de determinar cómo estas circunstancias determinaron la asunción de una idea de novela muy distante de la que había practicado hasta ese momento.

## 2.1. Génesis de una novela

Luego de la publicación de *Todas las sangres* (1964), fundamentalmente después de la dura polémica que suscitó su aparición entre los intelectuales de la época y que se expresó en la famosa mesa redonda del 65, Arguedas emprendió la que sería su última novela, que a diferencia del grueso de su obra se ubica en la costa del Perú. Este proyecto tuvo distintas etapas y en un inicio fue un trabajo de investigación sobre la pervivencia de los mitos andinos en los migrantes que llegaban a la costa del norte de Lima.

La elección del tema inicial tuvo que ver, como siempre en el caso de Arguedas, con cuestiones sentimentales. Entre las décadas del 40 y 60, el escritor pasó 18 veranos en el pequeño puerto de Supe.<sup>37</sup> Esta experiencia lo motivó a querer contar la vida de los pescadores de este pueblo costero, a los que conoció muy bien. Dos episodios de esta novela, a la que llamó provisionalmente “Harina mundo”, por sugerencia de Ángel Rama, fueron publicados en vida del escritor bajo los títulos de “Mar de Harina” y “El Pelón”<sup>38</sup>. En marzo de 1965, a raíz de la publicación de *Todas las sangres*, le contó al periodista Raúl Vargas, detalles de este proyecto:

Inicié la redacción de una novela, *Harina Mundo*, sobre la transformación del puerto de Supe, donde pasé mis vacaciones durante 22 años. Cuando llegué a Supe no existían allí sino botes a vela; el alquiler de una casa costaba

---

<sup>37</sup> Así lo declara a Horacio Achával, del Centro Editor de América Latina, en carta del 31 de enero de 1967, citada por Sybila Arredondo en “*El zorro... en la correspondencia de Arguedas*”, en el dossier coordinado por Eve-Marie Fell. *Op. cit.* Al editor argentino también le cuenta que está recogiendo materiales para “una novela que intentará revelar el insuperablemente original, poderoso y cruel mundo de los puertos”. (1996: 278)

<sup>38</sup> Con este título se publicó un avance en *Marcha*, N° 1.321, en 1966. Se le presentó entonces como el II capítulo de la novela del mismo nombre. Tres años después, aparece otro episodio en *Cuadernos Semestrales del Cuento*: “Tres del puerto”, bajo el título de “El Pelón”. (Arredondo 1996: 278)



entre 10 y 20 soles mensuales; de pronto se convirtió en un puerto industrial con una población cosmopolita. El paraíso de la paz se convierte en el “paraíso” de la industria. Una habitación de quincha, sin luz y sin agua, llegó a costar hacia 1960, quinientos soles. Desaparecieron o fueron semiborrados nuestros venerables amigos del puerto. Conocía a cada vecino, y entre ellos encontré personajes maravillosos, plenos de misterio y de testimonios sobre nuestra sociedad de la costa. Ahora Supe es un hervidero pestilente y poderoso. (...) Luego vino la crisis industrial y los pescadores “millonarios” malbaratearon las caras cosas que habían adquirido de adorno... (1965: 12)

En los dos adelantos de la novela sobre Puerto Supe, Arguedas fue bastante fiel a los personajes que encontró en el lugar y el tono de las narraciones es evidentemente nostálgico. Las correspondencias entre el mundo de la novela y el de la realidad han sido anotados en el artículo “Supe: la novela trunca de Arguedas” (2011) por el escritor y músico Juan Luis Dammert, quien vivió en Supe entre 1947 y 1964. En ese texto se lee, por ejemplo: “El Pelón tenía efectivamente su tienda en la esquina donde Arguedas la ubica, antiguo límite del puerto con el arenal”. Y más adelante, “Sus clientes eran los más pobres del puerto, entre ellos la banda de borrachitos que yo veía cuando niño, y que andaban juntos por todas partes, ebrios y astrosos, como náufragos de la industria costera” (2011: 122).

No obstante, la marea de personas que baja del campo en busca de trabajo y los cambios que observa en el microcosmos, además de otras tensiones, lo hacen dudar de su capacidad para abordar la novela de Supe, por lo menos de la misma forma en que había encarado las ficciones anteriores. Al respecto, intercambiará varias cartas con amigos, editores y parientes. Estas comunicaciones revelan, por un lado, los vaivenes de la composición de *Harina Mundo*, y, por otro, la lucha del autor por sobreponerse a una “neurosis

consuntiva” (Arredondo 1996: 276). Sobre el primer asunto, en carta del 26 de julio de 1966 al editor español Carlos Barral, se lee:

El mecanismo o los métodos inventados para que esta gente informe que constituyen los pescadores permanezca siempre pobre a pesar de los increíbles ingresos que obtienen con la pesca es algo superior a las posibilidades de la ficción del novelista. Pero en este horno están gentes de las costumbres más diversas: **es otra imagen del Perú, en algo semejante a la que he intentado mostrar en *Todas las sangres*, pero más compleja aún, acaso más difícil de narrar.** (Arguedas 1996: 276) [El énfasis es mío]

Dos meses antes, agobiado por recortes de presupuesto que lo obligaron a despedir empleados del Museo Nacional de Historia, del que era Director desde setiembre del 1964, Arguedas había intentado por primera vez suicidarse<sup>39</sup>. Meses después, con la salud aún resquebrajada, participa de un convenio de recopilación de literatura oral del Ministerio de Educación y la Universidad Nacional Agraria; sin embargo, el Ministerio retira el apoyo económico al proyecto y el escritor, que se había incorporado a la universidad inicialmente como investigador y no para dictar clases, debe reorientar su trabajo.

Por esos días, el 4 de abril de 1966, había escrito a Alejandro Ortiz Rescaniere sus impresiones sobre la indiferencia del gobierno por la cultura.

---

<sup>39</sup> El intento de suicidio se produjo el 11 de abril de 1966. En esa ocasión Arguedas escribió cartas de despedida a Evaristo Chumpitaz, amigo y empleado del Museo de Cultura, y a un diario local. En la primera se lee: “Esta decisión la tomé hace algunas semanas. Se precipitó por el viraje del gobierno que no ha de permitirnos trabajar. Yo estoy muy agotado, sin fuerzas para nada” [En *Arguedas en familia*. Carmen María Pinilla (editora), PUCP, Lima, 1999: 270]. Sin embargo, otras cartas evidencian también que lo que él llama “agotamiento psíquico”, era una crisis de la infancia que reapareció en México en 1964. Allá viajó, en representación del Ministerio de Educación. Desde su regreso, fue “sacudido por emociones muy intensas” y, desde entonces, lo aquejaban “el dolor en la nuca, los sueños casi repugnantes, una ansiedad o angustia que se intensificaba y un alarmante desgano por vivir”. [En *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Carmen María Pinilla (editora), PUCP, Lima, 2007: 339]. Esto lo llevó a buscar ayuda profesional en la psiquiatra chilena Lola Hoffmann, a quien visitará con frecuencia en Santiago de Chile desde entonces.

Creo que las siguientes líneas reflejan la gran decepción de Arguedas de los políticos, pero también de sus propias posibilidades como servidor público.

Creo que nunca hemos estado peor los dos. Un plan para aplastar los medios de difusión de la cultura está aplicándose con brutalidad antes nunca conocida, mediante una combinación, también sin precedentes, entre los supuestos opositores del gobierno y el gobierno mismo. Unos datos (...):[.] La OSN [Orquesta Sinfónica Nacional] va a cerrar en Mayo, (...) desaparecerá también el Coro del Estado; el Teatro Nacional ha sido despojado del íntegro de su presupuesto, no le han dejado ni un cobre; la Biblioteca Nacional no cuenta sino con mil soles mensuales para la adquisición de libros, revistas y periódicos; el Museo del Virreinato ha sido clausurado; se han despedido 22 empleados de los museos porque no hay dinero con qué pagarles; se han hecho recortes del 32.8% de los presupuestos de los museos; a mí me han encargado del Museo de la Cultura porque no hay dinero con qué pagar al Director. (Arguedas 1999: 268-269)

Más adelante, Arguedas aclara que se atreve a decir todo eso porque quiere animar a su amigo a que se siga preparando, porque “sólo quienes han recibido perfeccionamiento serio en el extranjero son capaces de enseñar aquí, de conducir las instituciones de estudio”, mientras que otros, como él, asumen algunas tareas “sólo porque no hay otros mejores todavía” (1999: 269).

Las difíciles condiciones personales y profesionales que determinaron el paso de un proyecto a otro son recordadas por Luis Alberto Ratto, amigo y compañero de trabajo de Arguedas, en una entrevista realizada por Eduardo Urdanivia, publicada en la revista *Páginas*, en 1989.

Acababa de producirse su intento de suicidio cuando era Director del Museo Nacional de Historia, frustrado gracias a la oportuna intervención de Alberto Escobar. Al parecer las causas que agudizaron la depresión que desde hacía tiempo padecía cíclicamente, fueron las exigencias de carácter burocrático para que prescindiera de parte del Museo, en razón de perentorias e inhumanas economías presupuestales planteadas por el Gobierno de entonces. Aceptada su renuncia al cargo, el Decano de la Facultad de Economía y Ciencias Sociales de la Universidad Agraria, Ing. Jorge

González Velasco, le propuso incorporarse como docente de tiempo completo. Como el dictado de sólo un curso de Quechua no justificaba la presencia de un profesor a tiempo completo, se le añadió a la labor académica (...) el desarrollo de un trabajo de investigación antropológica. El plan de trabajo fue propuesto por el propio José María y buscaba estudiar la pervivencia de los mitos andinos entre los migrantes serranos bajados a la Costa como consecuencia del entonces reciente Boom pesquero. Se escogió inicialmente el puerto de Supe (...). Tiempo después José María percibió que más interés ofrecía Chimbote por el volumen que había adquirido no sólo la explotación pesquera, sino también la inmigración andina, procedente de los más diversos lugares de la sierra del Perú y no sólo del Callejón de Huaylas. (1989: 68-69)

Decidido a investigar el folklore de la inmensa colonia ancashina en Chimbote, viaja al norte varias veces, pero queda tan maravillado con lo que encuentra allá que decide retomar la novela desde otro escenario y otra concepción, descartando los materiales de “Harina mundo”<sup>40</sup>. En su primer informe sobre los avances de su investigación de Chimbote (fechado el 26 de mayo de 67 y dirigido a Luis Alberto Ratto, jefe del Departamento de Humanidades, y Jorge Bravo Bressani, Decano de la Facultad de Ciencias Sociales), Arguedas revela por qué decidió explorar en la ciudad costera la persistencia de un mito quechua.

Mi viaje a Chimbote fue planeado con el objeto de recoger material folklórico, especialmente sobre la difusión del mito quechua post-hispánico que hemos denominado ADENEVA sobre la creación del hombre y el origen de las diferencias sociales que se implantaron en la región como consecuencia de la conquista española. Me vi precisado a elegir la ciudad de Chimbote en razón de que, por estar recién operado de la vesícula, no podía trabajar en una aldea andina, como habría

---

<sup>40</sup> Biógrafos e investigadores han ahondado en los problemas económicos por los que atraviesa en esta etapa Arguedas. Aunque recibe el apoyo del Decano de la Facultad de Ciencias Sociales, Jorge Bravo Bressani, y del Jefe de Departamento de Humanidades, Luis Alberto Ratto, quienes autorizan a Arguedas a abandonar el proyecto etnológico y a continuar con la novela, los pagos se retrasan. Así mismo los problemas de salud y la voluntad de sacar adelante la novela lo llevarán en setiembre de 1968 a pedir licencias sin sueldo por 10 meses.

sido más conveniente para los fines de mi cargo en la Facultad. (1996: 385)

Más adelante, en el mismo texto, Arguedas da cuenta de su sorpresa ante lo que encontró en esa ciudad.

Chimbote es una especie de gran remolino social en el que grupos de emigrados de diferentes zonas de la costa y sierra han entablado un estado de relaciones especialísimas, determinadas, al parecer, fundamentalmente, por sus diferentes formaciones culturales. **Los tipos singulares de agresividad y cooperación entre costeños y serranos sobresalían a la simple observación**, en tanto que **una recopilación folklórica resultaba muy difícil** por las mismas circunstancias ya señaladas cuanto porque el emigrante de habla quechua padece en Chimbote, aunque probablemente no tanto como en Lima, de una fuerte presión social que lo induce a negar que domina tal idioma. (1996: 385) [El resaltado es mío]

Arguedas estaba realmente entusiasmado con lo que él llama, en su correspondencia con John Murra, el “Mito de Chimbote” (1996: 279), pero también algo inseguro de sus recursos para asumir el reto que su escritura le representaba. De allí que empieza a ensayar otras formas de aprehender la realidad.

Vine [a Chimbote] con el objeto de explorar en la inmensa colonia ancashina la difusión del mito de Adaneva y tratar de encontrar otros materiales semejantes. Pero quedé fascinado por la ciudad. Es una Lima de laboratorio. Grabé algunas entrevistas y me desvié por entero de la etnología. (1996: 280)

Considero que uno de los factores que incide en esta actitud vacilante ante el paso de un proyecto a otro, entre una idea de novela y otra, es que la ambientada en Supe surge, como toda su narrativa anterior, de su experiencia vital; en este caso, de su vida en la costa del Perú. Con ella, pretendía dar cuenta de la transformación de una caleta en algo que lo indignaba.

Por los fragmentos que se conocen de “Mar de harina” y “El Pelón”, se puede observar que la novela sobre Supe recrea personajes conocidos por el escritor durante varios años, a los que convierte en símbolos de los nuevos hombres que se pueden encontrar por aquellos lares. Son, de alguna forma, “fantasmas del pasado”<sup>41</sup>, de su pasado en ese puerto, de unos años muy importantes de su vida.

La novela sobre Chimbote le plantea un reto mayor: atrapar un mundo en “ebullición” con el que no tiene lazos afectivos ni una historia compartida. De allí la necesidad de emplear nuevas estrategias narrativas, pero también de replantearse su propia idea de novela, como instrumento de representación.

De alguna forma, hasta *Todas las sangres*, las técnicas que había empleado fueron tomadas con originales variaciones de la novela del XIX. Para esta nueva aventura hay que explorar otros caminos.

En esta etapa, la novela se llama “Pez grande” y para su desarrollo, Arguedas sigue un proceso distinto al de las obras anteriores: por primera vez se documenta. Para organizar el recojo de información, recurrió a distintas personas. La primera de ellas fue su sobrina, Vilma Arguedas, que vivía en esa ciudad. A ella le pidió que le proporcionara información sobre los pescadores y le ayudará a pactar entrevistas. En carta del 16 de junio de 1966, Vilma le escribe a su tío sobre sus avances en la recolección de informes sobre la vida de algunos pescadores. A Arguedas le llama la atención especialmente la procedencia y las características de los personajes que poblaban el puerto. “Es otra imagen del Perú”, le comenta a Carlos Barral, en una carta del 26 de julio de 1966.

---

<sup>41</sup> Así los llama Juan Luis Dammert en su artículo “Supe: la novela trunca de Arguedas”. *Anthropologica* [on line] 2011, v. 29, n. 29, pp. 111-128.

En sus primeras visitas, Arguedas conoce a otras personas que lo ayudarán a adentrarse en ese mundo que le resulta en varios sentidos nuevo. Entre ellas, destaca el sacerdote norteamericano Ángel Enrique Camacho, quien será, en alguna medida, incorporado en la novela como el cura Cardozo. Creemos que su encuentro con él y otros sacerdotes, como los padres Guillermo Cassidy y Gustavo Gutiérrez, que compartían por entonces una visión distinta del rol que debía cumplir la Iglesia en lugares de tanto contraste económico y social, abandonados por el Estado, influyó también en el diseño de la novela.

Al respecto, el padre dominico Camacho, quien por entonces había sido destacado a Chiclayo para desarrollar un proyecto piloto de la Comisión Episcopal de Acción Social en tres campos, uno de los cuales implicaba el trabajo con los sindicatos de Chimbote, en su libro *Misión en Chimbote y mi encuentro con Arguedas. Los caminos de "Cardozo"* (2011), evoca su primer contacto con el puerto: "Al llegar a Chimbote, en agosto de 1965, quedé espantado por la pobreza y suciedad de la ciudad, sobre todo por el penetrante olor a pescado quemado" (2011: 54). Por entonces, funcionaban en la ciudad más de 40 fábricas de harina y aceite de pescado.

Superado el primer choque con la pobreza del lugar, el sacerdote comenzó su trabajo con los pescadores de la zona. En su libro, reconoce que "en ese entonces, estaba muy convencido de la necesidad de un cambio radical, o sea una revolución en el Perú, pero no sabía bien de qué tipo". (2011: 59). Al inicio los trabajadores desconfiaban de su presencia, lo creían agente de la CIA, pero luego logró acercarse al Sindicato Único de Pescadores del Perú, que reunía a 5000 estibadores, la mayoría de raíces campesinas, provenientes de la sierra de Áncash y La Libertad. Con ellos trabajaría, especialmente con su

secretario general, Máximo Gonzales, con quien hizo una gran amistad y con el que comulgaba ideológicamente. Este personaje también conoció a Arguedas y, según Camacho, es evocado en la novela como “Maxe”.

Sobre su primer encuentro con Arguedas, el padre Camacho cuenta que conversaron mucho sobre un personaje conocido en Chimbote, el “Loco Moncada”, amigo suyo, que vivía en el barrio “El Acero”, cerca de su parroquia. “Era antiaprista, y cuasi profeta, eso me gustó de él”, recordaba Camacho. “¡Es profeta más que loco!”, retrucó Arguedas (2011: 83). Luego, se reunirían en otras ocasiones para visitar varias fábricas de pescado. Finalmente, en uno de sus últimos encuentros, luego de preguntarle a Arguedas sobre su fe en Dios, El sacerdote le entregó algunos textos del Antiguo Testamento, de las *Confesiones* de San Agustín y unos escritos de Gustavo Gutiérrez. Algunos de estos pasajes serían integrados a la novela.

Entre enero y febrero de 1967, le escribe reiteradamente al antropólogo norteamericano John Murra. En esas cartas, recoge lo que un pescador criollo piensa de las diferencias entre los pescadores costeños y serranos:

(...) el serrano es mejor que el costeño para el trabajo; demora en aprender lo que hay que hacer en la mar, pero cuando aprende le toma el gusto al trabajo; trabaja porque le gusta; es obediente; va para adelante; el costeño, en cambio es bien tramposo para el trabajo; (...) Pero (...) Cuando un serrano llega a ser patrón de lancha toma para el trabajo solamente a sus compadres, a sus parientes, a sus paisanos; nada para el costeños; estamos en partes separadas. (Arguedas 1996: 278).

Al parecer, como anota después Arguedas, a pesar del activo intercambio social y comercial, ambos grupos “permanecen todavía como estratos diferenciados; los serranos tienden a acriollarse y lo hacen sin las grandes dificultades que en Lima porque el medio social es mucho más accesible” (279).



En carta del primero de febrero del mismo año a Murra, el novelista señala las semejanzas que encuentra entre Chimbote y Lima. De paso, también da cuenta de su irregular estado de ánimo.

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 costeña, se acerca a ella por canales menos dolorosos de transitar que en Lima. He trabajado afiebradamente durante esos 15 días, creyendo siempre que la muerte andaba a mis espaldas; pero, salvo en Huancayo, nunca sentí tan poderosamente el torrente de vida. ¡Qué ciencia es la etnología! Soy un intuitivo, pero aprehendo bien de lo que he oído a gentes como tú y huelo los problemas, y antes de analizarlos, los vivo. (Arguedas 1996: 278-279)

También precisa que ha conseguido información sobre 3645 pescadores y 3840 obreros. Ha realizado 5 entrevistas a hombres de procedencia andina. Uno de ellos, don Hilario Mamani, lo ha impresionado mucho: fue analfabeto hasta los treinta años, pero logró convertirse en líder y se casó dos veces con mujeres costeñas.

El 21 de diciembre de 1967, le escribe al editor Gonzalo Losada y le comenta que ha decidido ampliar el proyecto de novela y ha reconstruido el plan de la obra. “Me ha costado más de un año armar y desarmar incontables veces”. Le pido apoyo para poder viajar a Montevideo y verse con un especialista de allí durante un par de meses, a cambio le ofrece “un proyecto bueno pero no seguro”. Le cuenta también que la traducción de los mitos recogidos por el Padre Ávila a fines del siglo XVI lo “dejaron casi sin fuerzas y determinaron en parte” su “malhadado accidente”. Reconoce, por otra parte, que en “la entraña de esos mitos” ha encontrado la clave de su nuevo relato y le anuncia que tratará de encontrar el modo de “mostrar un universo que ha cambiado, no tanto como

aparentemente parece, desde esa edad del mito hasta ésta en que, aparentemente, lo más temido es al mismo tiempo la mayor riqueza que posee el ser humano”. Concluye con esta confesión y anuncio:

Yo, en cincuenta y seis años, he cambiado, don Gonzalo, desde el puro mito, desde lo mágico casi total, hasta lo que ya parece ser el siglo XXI. No es fácil sobrevivir a un cambio, a un proceso de cambio tan feroz. No he sobrevivido aún del todo. Por eso necesito ir a Montevideo. Pero si alcanzo a recuperar las fuerzas, como parece que lo consigo pero sólo a instantes, puede contar un buen cuento, como para entretener e inquietar a la gente, **al modo de los *Cien años de soledad* pero con otros elementos**. (Arguedas 1996: 390) [El destacado es mío]

Losada le procurará la ayuda requerida. Arguedas recobrará fuerzas, pero no por mucho tiempo. A partir de esas fechas, se alternan periodos de entusiasmo con los de abatimiento. Así, el 11 de enero del 68, en carta neuropsiquiatra uruguayo Marcelo Viñar, dice que tiene la esperanza de que si se recupera, gracias a él, pueda escribir “un buen libro”. Pero lo más interesante de la carta es la siguiente declaración: “He pasado, realmente, increíblemente, de la edad del mito y de feudalidad sincretizada con el mito a la luz feroz del siglo XXI” (Arguedas 1996: 283).

El 10 de mayo del 68 aparece la carta abierta de Cortázar, dirigida al poeta cubano Roberto Fernández Retamar, a la que nos hemos referido en el capítulo anterior y que desencadenó la famosa polémica con Arguedas. Aunque el texto pretendía dar cuenta del carácter voluntario del exilio del escritor argentino en París y destacar cuáles eran para él las raíces de lo latinoamericano, sus apreciaciones sobre la literatura “telúrica”, el valor de “lo autóctono” y la “visión supranacional” provocaron la respuesta de Arguedas en el “Diario del 15 de

mayo”, capítulo que se publica como adelanto de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en el número 6 de la revista *Amaru*, en agosto de 1968.

Aunque el texto publicado como adelanto nuevamente desconcierta a la crítica, algunos creadores como Antonio Cisneros celebraron que Arguedas hubiera vuelto a escribir:

Leí tu capítulo-crónica-ensayo en *Amaru* 6, y una emoción más fuerte que mis oxidados hábitos me ha puesto sobre esta máquina de escribir. (...) Hace tiempo que nadie escribía con tanta verdad y fuerza. José, eres poderoso una vez más (...). Tengo gran necesidad por leer el plan general de la novela. A través del capítulo es imposible atisbarlo. Se manifiesta autónomo, redondo, cerrado en sí mismo (...). El Ave Fénix sacude sus alas otra vez. (Arguedas 1996: 283)

En agosto, le escribe al antropólogo Alejandro Ortiz Rescaniere, con quien compartía su preocupación por la recuperación del folklore andino y una larga amistad, pues su padre, José Ortiz Reyes, era abogado de Arguedas. La comunicación revela cómo estaba procesando las impresiones que produjo el adelanto de su novela en *Amaru*.

He estado muy mal. Vine de Chile muy alentado. Pude escribir allá dos capítulos de mi nuevo libro. Pero en Lima, en mi casa otra vez, y con la Universidad encima, otra vez se acrecentó la depresión en forma peligrosísima. Estaba seguro que no habría otra salida que un buen balazo. Emilio Adolfo [Westphalen] me dijo hace dos días que el segundo capítulo es muy bueno. Así me pareció cuando lo escribí, pero quedé como aterrado hace unos días al leerlo. Me pareció artificioso el lenguaje, incapaz de transmitir el contenido tan denso, diría que terrible y hermoso a la vez. ¡Chimbote, el universo más espantoso y fuerte al mismo tiempo! Serás bárbaramente feliz cuando lo conozcas.

Yo me voy a fin de mes a Chimbote, hoy es creo que 27 de Agosto. Espero aguantar allí unos quince días, irme a Cajamarca por otros quince días y luego irme a Chile hasta terminar la obra. (...) Con Sybila no marchará jamás o no se realizará la integración tan anhelada. (...) Pero debo vivir. A veces creo que ya hice cuanto se podía esperar de un individuo que se abrió camino a codazos y cumplió bastante

bien. Pero creo que todavía puedo escribir. (Rescaniere 1996: 268-269)

Un mes después, le conceden una licencia sin sueldo por 10 meses, que se prolonga un poco más. Al parecer, a pesar del ritmo que le pretende imprimir a la novela, el gran despliegue de documentación que había realizado Arguedas hasta ese momento exige su propio tiempo para ser procesada. Así, el 3 de octubre, desde Chimbote, le escribe a su esposa: “[Lo que está sucediendo en Chimbote] Es demasiado grande y yo lo que he hecho es horadarle algunos huecos y olerle el cuajo. O escribo o no escribo con lo que tengo de la ciudad” (283).

El 29 de octubre, desde Chile, a donde acude para recibir el apoyo psiquiátrico de la Dra. Lola Hoffmann, manifiesta: “Mi hipótesis de que no puedo escribir porque estoy demasiado colmado acaso no sea tan disparatada. Hay que reacomodarse a la vida verdaderamente nueva; esos capítulos [de] los *Zorros* son acaso la expresión del esfuerzo del reacomodamiento” (Arguedas 1996: 284).

En enero del 69, aparece en Santiago de Chile la respuesta de Arguedas a un cuestionario de Alfonso Calderón. De él nos parece interesante rescatar algunos pasajes que evidencian un discurso a favor del cambio la innovación.

*–Cómo empezó su relación con la literatura? ¿Qué hechos definieron su vocación?*

–Creo que al escuchar los cuentos quechuas que eran narrados por mujeres y hombres muy queridos en los pueblos de San Juan de Lucanas y Puquio, por la gracia con que cultivaban a los oyentes. Creo que influyó mucho la belleza de la letra de las canciones quechuas que aprendí durante la niñez. (...)

*–¿Cuál es su historia personal? ¿La infancia, la adolescencia, los problemas sociales, la formación?*

[Luego de resumir su infancia junto a comuneros quechuas y su paso por la universidad] (...) Fui así desprovincializado,

habiendo conservado de mi provincia, que es la más “vernácula”, la médula que **he tratado de revelar intentando asimilar, hasta donde es posible, la experiencia del mayor número de creadores de los países muy “adelantados” y de los nuestros.** A través de ese intento creo haber logrado mantenerme más o menos desfosilizado, en condiciones de seguir alentando un diálogo verdadero con los jóvenes. (...) –¿De qué deberes no puede prescindir el escritor actual? –De mantenerse en condiciones de comprender el vuelo de todas las rebeldías, especialmente el de la juventud; de mantenerse en condiciones de no ser nunca vulnerable al escepticismo y a la amargura. (...) **De no asustarse, sino de recibir con júbilo la prodigiosa marca de las invenciones de la técnica moderna.** De considerar, de sentir que la rebeldía y la técnica harán posible que la humanidad no sea dominada finalmente por los vanidosos y los egoístas. (Arguedas 1996: 405-406) [El énfasis es mío]

En carta a John Murra, de febrero de 1969, se refiere a Chimbote como “mundo Perú–chimbote-occidente”. Evidentemente, la ciudad-puerto va convirtiéndose en la representación de un espacio cada vez más complejo.

Estoy tan, felizmente, encarnado en el hálito de la novela, del mundo Perú–chimbote-occidente a través de un argumento que va surgiendo muy entabado, muy real y misterioso, que cualquier actividad importante me rompería el hilo (...) el tremendo dolor a la nuca no me impide animar la personalidad de Don Esteban de la Cruz con una energía y agonía tan intensa como la mía y la de mi país. (285)

Como se aprecia, también Arguedas peleaba para dar vida a sus personajes. En los meses siguientes, se produce una constatación muy interesante: reconoce que ha encontrado de alguna forma el tono de su relato y que este le recuerda el proceso de su primer libro:

Estoy escribiendo, creo, como en los tiempos de *Agua*, pero con un cierto dejo trágico”. Allí mismo confiesa que cree que la novela tendrá 14 capítulos. Finalmente, agrega: “Creo que tengo que defender mis fuerzas hasta terminar esta novela que es tan completamente distinta y real culminación de un ciclo que empieza en *Agua*. (286)

El 29 de mayo del 69, nuevamente desde Santiago, en carta a Horst Baader, de la Freie Universität, de Berlín, escribe:

En tres meses acaso podríamos desentrañar hasta dónde es posible este complejísimo y fascinante universo que es la cultura hispano-india labrada hasta haber alcanzado una especie de increíble estabilidad de contraste en el período colonial y que en estos últimos treinta años se está desintegrando de la manera verdaderamente más dramática e interesante. La novela que actualmente escribo trata de este último tema. (287)

Para julio, nuevamente las fuerzas parecen abandonarle y le cuenta a su esposa:

A como dé lugar, mediocre o aceptable, aquí o allá yo termino el libro". En otra carta: "(...) ya no sé por dónde andan los "zorritos" (...) **la vinculación anticuadamente romántica que nutre mi trabajo de creación ha quedado atrás**; en cuanto alcance a pillar a los "zorritos" que han quedado medio enterrados entre los escombros de la sinusitis, la bronquitis y la ausentitis, empezarán a marchar con un tipo de combustible más autónomo. (290) [El subrayado es mío]

Como se aprecia, el escritor parece estar convencido de haber conseguido apartarse de un modelo de escritura que considera anticuado y romántico. Con ello, Arguedas estaría aceptando, de alguna forma, las críticas de quienes, como Vargas Llosa, veían en su obra una literatura no moderna. Por ello, considero que la lucha de este tiempo es a todas luces con la forma de la novela, con una forma que supere lo que había hecho hasta ese momento. En ese mismo sentido, en otra carta del mismo mes agrega:

Debo vivir sustentándome de algunos valores o apoyos autónomos. **Quizá no sea tarde para alguien que ha vivido apto para entender la marcha de su tiempo**. Yo vengo desde el fondo mismo de la edad media, pero he escrito ese trozo en quechua a Vietnam. (291) [El subrayado es mío]

Y un mes después le dice a su esposa, en un pasaje que evidencia la conciencia crítica que Arguedas tenía de su propia escritura y de las constantes que lo regían:

Tú decisión de no venir ha hecho cambiar mi método y aún el sustento de mi trabajo, aunque el nuevo método no esté aún en condiciones de funcionar ni sepamos cuándo va a funcionar. Tengo que trabajar sin musa ni dulcinea. Y eso es bueno. La cosa está en conseguirlo. Mi método antiguo era éste: un pie apoyado sobre mi pueblo y el otro en una imagen femenina abstracta (...). Tengo que apoyar los dos pies en el pueblo. (291-292)

Entre tanto, por este tiempo, cuando parecía que se había superado el incidente con Cortázar, un año después, este retoma la discusión desde la revista *Life* y Arguedas responde con un artículo publicado en *El Comercio* el 1 de junio de 1969 y en el tercer diario de su novela.

Regresa al Perú en setiembre, pues ya no tiene los recursos para mantenerse en Chile; además no ha recibido respuesta a sus solicitudes de licencia en San Marcos y en la Agraria. Le escribe entonces a Luis Alberto Ratto y dice que le falta a lo más un cuarto de la novela. Desesperanzado, señala que quizá la novela ya no tenga tanto valor como arte, pero sí como documento.

El 9 de octubre, de regreso a Chile, escribe:

Es posible, Sybi, que la novela grande se haya perdido, pero es posible que se puedan hacer otras cosas tan compensatorias que nos curen de ésa, casi casi necesaria frustración. "Los zorros" felizmente caminaron bastante lejos y creo que ya no hay tiempo para seguir abriéndole más camino. **Creo que el lector sentirá que se quedaron allí no de cansados sino de abortos** o algo así. (Arguedas 1996: 294)

Desde Valparaíso, el domingo 20, escribe otra vez a su esposa: “Con más mundo, yo habría llevado las cosas de modo que yo no habría necesitado que tú vinieras en agosto o julio para que yo terminara la novela”. (Arguedas 1996: 294)

En octubre de 1969 se reincorpora a la universidad, pero el 28 de noviembre se suicida. Fallece el 2 de diciembre.

En carta a Gonzalo Losada (fecha el 29 de agosto de 1969, pero corregida el 5 de noviembre) deja indicaciones sobre la publicación de su novela. Le anuncia que recibirá el “¿Último diario?”, documento con el que pretende cerrar la novela, y pide que se inserte a manera de prólogo el breve discurso que pronunció cuando recibió el premio Inca Garcilaso de la Vega (octubre de 1968). También recomienda que su esposa Sybila Arredondo y el poeta Emilio Adolfo Westphalen “se encarguen de revisar las pruebas y le aconsejen respecto de la edición” (Arguedas 1996: 251). A pesar de que le hubiera deseado desarrollar una novela más compleja, afirma que deja “una novela algo inconexa que contiene el germen de otra más vasta”. Más adelante, se reafirmará: “La novela ha quedado, pues, lo repito, no creo que absolutamente trunca sino contenida” (Arguedas 1996: 249).

## **2.2. Confluencia de los estudios sociales y la práctica artística**

A fines de los 50, por sugerencia de John Murra, antropólogo y peruano estadounidense, Arguedas se decidió a traducir al castellano un famoso manuscrito en quechua atribuido al extirpador de idolatrías cusqueño Francisco



de Ávila.<sup>42</sup> El documento, del que se tiene noticias recién en el siglo XIX,<sup>43</sup> se encontró en la Biblioteca Nacional de Madrid y fue parcialmente dado a conocer por el alemán Hermann Trimborn en los años cuarenta.

Llamado también “Manuscrito de Huarochirí”, se trata de una compilación de mitos y relatos sobre la vida y costumbres de los hombres de esa región. Estos habrían sido recogidos por ayudantes andinos de Ávila, doctrinero de San Damián de Huarochirí, a fines del siglo XVI y principios del XVII, con la finalidad de conocer las prácticas no cristianas de la zona.

A partir de la transcripción paleográfica de Karen Spalding, Arguedas preparó, durante cinco años, la primera traducción completa al español<sup>44</sup> del manuscrito, que publicaron finalmente en 1966 el Museo Nacional de Historia y el Instituto de Estudios Peruanos, bajo el título de *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila ¿1598?* y que contó con un estudio biobibliográfico sobre Francisco de Ávila, del historiador francés Pierre Duviols.

Por la complejidad del manuscrito quechua, que presenta influencia de otras lenguas andinas, (cincuenta folios organizados en 31 capítulos y 2 suplementos), Arguedas dudó en aceptar la propuesta de Murra: “La traducción del texto quechua nos pareció una tarea superior a nuestras posibilidades” (Arguedas 1966/2007: I); pero el trabajo de recopilación de la tradición oral lo

---

<sup>42</sup> “Su sugerencia respecto de Ávila también me parece muy acertada. Voy a intentarlo, además, como un homenaje a Ud. Trataremos de publicar un capítulo, y le haremos un comentario, exaltando la obra, especialmente su valor para el estudio del folklore y de la historia”. Carta de Arguedas a John Murra, del 16 de noviembre de 1959. (Murra 1996: 31)

<sup>43</sup> Clements R. Markham, en 1875, menciona la existencia del documento en *Narratives of the Rites and Laws of the Yncas. Works Issued by the Hakluyt Society*. First Series, n. 48. London, Hakluyt Society, 1873. pp. 123-146.

<sup>44</sup> El manuscrito ha sido traducido al alemán por Hermann Trimborn [1939 (versión parcial), 1967]; al español, por Jorge Urioste (1983), bajo el título *Hijos de Pariya Qaqa*, y por Gerald Taylor (1987, 1999 y 2008); al francés, también por Taylor (1980); al inglés, por Frank Salomon y Jorge Urioste (1991), entre otros.

había entusiasmado desde siempre: su primera publicación dentro de este género, *Canto Quechua*, apareció en 1938, solo tres años después de su primer libro de relatos.

Durante cinco años preparó la traducción con apoyo de Pierre Duviols. Inicialmente, el texto de Arguedas debía aparecer acompañado de tres estudios, según sugerencia de Murra: uno antropológico, a cargo del propio Murra; otro lingüístico, de Alfredo Torero, y un tercero, de carácter histórico, a cargo de Duviols. Sin embargo, según este último, por la complejidad del manuscrito (la antigüedad del texto quechua y las deficiencias de la transcripción), Murra y Torero terminaron abandonando el proyecto.<sup>45</sup> Años después, Murra preparó una nueva edición con la traducción de Jorge Urioste. Torero, por su parte, llegó a revisar la traducción de Arguedas y le sugirió varias correcciones.

Se sabe que Arguedas no estaba muy conforme con su trabajo, pero al mismo tiempo se animaba pensando que su esfuerzo podía contribuir a hacer conocido un texto que él equiparaba, por su importancia, al *Popol Vuh*. Así, en la introducción de la primera edición dice: “Creemos que este libro (...) es la obra quechua más importante de cuantas existen, un documento excepcional (...)[,] el único que ofrece un cuadro completo, coherente, de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo” (Arguedas 1966/2007: 51).

Aunque fue indudable la importancia de la publicación de *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966) para los estudios históricos y antropológicos de la época, Arguedas debió procesar nuevos reclamos de “fidelidad” por parte de los científicos sociales. Las primeras críticas apuntaron a la poca “calidad científica”

---

<sup>45</sup> Ver: Arguedas, *Itinerarios epistolares. La amistad de José María Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas* (2011), libro editado por Carmen María Pinilla.

de la traducción. Distintos intelectuales han señalado desde entonces que la versión de Arguedas es “literaria” y “poética”, pero poco rigurosa. Es más, se tiende a considerar la traducción de Gerald Taylor de 1987 como la más precisa de las que se han realizado hasta ahora.

Por ejemplo, María Rostworowski, en la “Presentación” de la segunda traducción al castellano del manuscrito, escribió: “Si bien la primera edición castellana del texto de Ávila abre grandes posibilidades a la investigación, carece de una rigurosa y exacta traducción. La de José María Arguedas es poética”. Sin embargo, reconoce que “él ha sabido, como nadie, expresar la sensibilidad del alma andina en toda su frescura y encanto, ha mantenido la ingenuidad de los cuentistas”. Por eso, reclama “una nueva versión del texto de Ávila en castellano” (Rostworowski 1987: 10).<sup>46</sup>

A pesar de las críticas, Arguedas no se arrepintió del trabajo realizado y, en carta a Murra de octubre de 1966, dice por ejemplo:

Me llega tu carta luego de dos días de trabajo y de preocupación extremados a consecuencia de los errores de traducción que cometí en los dos suplementos. Trabajé todo un día con [Alfredo] Torero y vamos a concluir la revisión mañana. La traducción, desgraciadamente, tiene defectos. Debí haberse hecho en equipo, calmadamente, los tres: tú, Torero y yo. Torero domina el quechua antiguo mejor que el actual. He consultado con él también las objeciones que haces. Es algo desagradable recordar que cuando trabajaba en la traducción yo había renunciado ya a seguir viviendo y trabajé bajo la presión de la angustia y del apresuramiento (...). Pero me dejé cautivar por la parte mítica y mágica, y ahora que analizo la traducción sobre frío y con algo más de información especial sobre su importancia, me causa algo de terror y de admiración al mismo tiempo por la obra que hice.

---

<sup>46</sup> Antes el propio John Murra [En “Francisco de Ávila (Hermann Trimborn und Antje Kelm), *Dioses y Hombres de Huarochirí* (José María Arguedas)”, *American Anthropologist*, 72: 2, 1970] y Luis Millones [En “Francisco Ávila. Dioses y hombres de Huarochirí”. *Runa* 6. Noviembre-diciembre 1977] señalaron las limitaciones de la traducción de Arguedas. Años después, la valoración de Millones cambiaría.

Fue una audacia que felizmente cometí. (Arguedas 1998: 133-136)

A la problematización del dominio del quechua y de sus habilidades como traductor, se sumaron las observaciones a la fecha y la autoría del manuscrito. De allí las diferencias entre las distintas ediciones del manuscrito sobre estos datos. En esta parte creo que conviene recordar lo que han explicado Luis Millones e Hiroyasu Tomoeda en el estudio preliminar a la reedición del 2007 de *Dioses y hombres de Huarochirí*:

Como ya han dicho varios críticos de la obra de Arguedas, su aproximación al mundo andino tiene el reclamo constante de hacerse desde una perspectiva “interior” (...). Este es el mismo criterio que guía la traducción de los relatos compilados por Ávila, y podrá coincidir o no con los estudios de Trimborn, Taylor o Urioste, pero lo que la hace diferente es la búsqueda de resonancias internas sugeridas o emanadas del manuscrito quechua. De la misma forma como los recuerdos de su niñez provocan su obra literaria, también dieron temas o sesgo interpretativo a sus estudios antropológicos. (Millones/Tomoeda 2009: xvii)

Para graficar su apreciación, Millones y Tomoeda comparan las traducciones de Taylor y Arguedas de un mismo pasaje sobre el inca Túpac Yupanqui<sup>47</sup> y concluyen que, si bien el primero traduce “ajustándose a la versión generada por el manuscrito de Ávila”, la versión de Arguedas “se desprende de los rituales andinos”, con lo que estaría más cerca de la recopilación etnográfica contemporánea. En resumen, para estos especialistas:

---

<sup>47</sup> El pasaje corresponde al capítulo 23, párrafo 7. La traducción de Taylor dice así: “Entonces, un día pensó: “¿Para qué sirvo a estos huacas con mi oro, mi plata, mi comida y todo lo que poseo? A ver, voy a mandar llamar a todos ellos para que le ayuden contra los enemigos”. Así, mandó convocar [a los huacas] de todas las comunidades que recibían oro y plata para que viniesen [a Cusco]”. (TAYLOR, Gerald (ed.) *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Lima. IEP e IFEA. 1987. p. 339). La de Arguedas: “Un día se le avivó el entendimiento y habló: “¿Para qué sirvo a tantos huacas ofreciéndoles oro y plata, con mis trajes y mis alimentos, con todo cuanto tengo? ¡Mah! Los haré llamar, que me ayuden contra mis enemigos”. Y ordenó: “De los pueblos de todas partes, todo los que reciben oro y plata, que vengan” (José María Arguedas 2007, p.123).

Arguedas, al leer a Ávila, lo contextualiza como parte de un ritual que le era conocido. Para nuestro escritor, el Túpac Yupanqui de Ávila debió dirigirse a las huacas de la misma forma que un conjurante o *pongo* de hoy en día les reclama su ayuda. Solo así el texto rescataba la oralidad perdida en el siglo XVII, y el lector podía enamorarse de nuestro pasado. (Millones/Tomoeda 2009: xviii)

Más allá de los méritos de la traducción de Arguedas, queremos destacar ahora la importancia que cobró esta experiencia en el proceso de creación de su última novela.

En ese sentido, es interesante recordar las reflexiones que compartió, en diciembre de 1967, con Gonzalo Losada: “La traducción de los maravillosos mitos quechuas recogidos por el padre Ávila (...) me dejaron casi sin fuerzas y determinaron en gran parte que se desencadenaran las circunstancias que me llevaron a ese malhadado accidente” (Arguedas 1996: 390). Se refiere al primer intento de suicidio. Inmediatamente agrega:

En la entraña de esos mitos he encontrado la clave que resolvió la maraña en que se había convertido el plan de mi nuevo relato. Trataremos de encontrar un modo activo, real, agudo y cargado de sustancias de mostrar un universo que ha cambiado, no tanto como aparentemente parece, desde esa edad del mito hasta ésta en que, aparentemente, lo más temido es al mismo tiempo la mayor riqueza que posee el ser humano. **Yo, en cincuenta y seis años, he cambiado**, don Gonzalo, **desde el puro mito, desde lo mágico casi total, hasta lo que ya parece ser el siglo XXI**. No es fácil sobrevivir a un cambio, a un proceso de cambio tan feroz. No he sobrevivido aún del todo. (Arguedas 1996: 389-390) [El destacado es mío]

Los pasajes citados evidencian la influencia que tuvo *Dioses y hombres de Huarochirí* en la vida y la literatura del escritor. Creemos que las demandas particulares de esta traducción, donde confluyen tiempos, historias, cosmovisiones y lenguajes, llevan a Arguedas a replantearse los mecanismos que hasta entonces había venido usando para hacer dialogar sus

representaciones con los lectores, su escritura con la realidad y a sus ficciones con su propia vida.

Son varias las “formas” que Arguedas replanteará en *El zorro* y que pueden tener eco en esta traducción. Por ahora, nos limitaremos a mencionarlas. En primer lugar, el **lenguaje** eminentemente oral que lo lleva a decir en la introducción:

(...) el torrente del lenguaje del manuscrito es oral. Este torrente cautiva; a pesar de los obstáculos señalados, [pues] la materia de la lengua oral transmite un mundo de hombres, dioses, animales, abismos, caminos y acontecimientos como únicamente los sentimos en los cuentos quechuas oídos en nuestra infancia a los famosos narradores indígenas. (Arguedas 1966/2007: 2)

No obstante, también reconoce que esta visión entra en contradicción con algunas partes y pasajes del manuscrito donde “el lenguaje es escrito, como en el caso del Prefacio”.

En segundo lugar, **las múltiples perspectivas**. La perspectiva del conjunto de textos es contradictoria. Hay documentos de Ávila, pero también de diversos informantes y transcriptores.

La narración fue dictada quizás por más de un informante según se hable de la historia de uno u otro pueblo; o fue escrita por alguien que conocía, no como observador sino como participante, la materia que se trata de perennizar. (Arguedas 1966/2007: 2)

Por ello, es discutible la intención final de la compilación. Aparentemente la narración persigue extirpar idolatrías, pero termina ofreciendo múltiples relatos que ayudan más a recomponer una tradición que a destruirla. Por momentos el autor parece ser un sacerdote; pero en muchos, no.

Además de esto, también parece haber una conexión entre *El zorro* y *Dioses y hombres de Huarochirí* por **la mezcla de tiempos**. La compilación

termina integrando tres: uno mítico, otro antiguo (el de los incas, que constituiría el pasado) y el de una etapa de la Colonia, que sería el presente.

Finalmente, se puede mencionar **el modo del relato**. La actualización del mito a través del relato en modo presente en primera persona contribuye a darle “vivacidad” a las historias. El uso de esta modalidad parece despertar en los informantes cierta necesidad expresiva que los hace olvidar sus temores (recordemos los fines iniciales de la recopilación) y los impulsa a contar sus historias (inconscientes de que juntas construyen a su vez la historia del país). Por ello, Arguedas afirma:

No es Ávila quien cuenta, es el practicante de la antigua religión, el creyente en los antiguos dioses y héroes. Aunque las declaraciones se sientan, en algunos pasajes, como teñidas de reproche o de cierto temblor [...] el narrador cuenta lo suyo y no lo ajeno y muy frecuentemente maravillado y con regocijo. [...] es ése el valor del documento que publicamos y el legado invaluable que el padre Francisco de Ávila dejó a la posteridad. (Arguedas 1966/2007: 6)

### **2.3. La inclusión de los zorros**

Los animales a los que se alude en el título de la obra son personajes mitológicos tomados por Arguedas del manuscrito de Ávila, en realidad básicamente del quinto capítulo (Arguedas 1966/2007: 27-38). En este se narra la historia de Huatyacuri, hijo del dios Pariacaca.

Según la leyenda, en tiempos remotos existía un hombre llamado despectivamente Huatyacuri porque era tan humilde que se alimentaba solo de papas asadas en hoyos de tierra (*huatia*). En realidad, este personaje, que simulará ser un pordiosero hasta que llegue el momento justo de revelar su poder (como el personaje de Cuniraya Huiracocha de los primeros capítulos), era hijo del poderoso Pariacaca (dios-montaña cuyo nacimiento presenciara el propio

Huaytacuri). Un día, luego de subir de Uracocha hacia Sienequilla, decidió echarse a descansar en el cerro Latauzaco, en Huarochirí. Allí dos zorros, uno que iba hacia los llanos y otro que subía, lo encontraron dormido. Mientras lo veían descansar, el que venía de abajo le preguntó al otro: “¿Cómo están los de arriba?”. El zorro de las alturas le contará entonces la historia de Tamtañamca, un hombre poderoso, que simulaba ser un dios hasta que cayó enfermo. Ninguno de sus sabios había podido determinar el origen de su mal, que el zorro sí conocía: su mujer le era infiel. El zorro de abajo le hablará entonces de una mujer que moría por tener contacto con un hombre (los detalles de este relato no serán revelados por quien escribe el manuscrito, quien prefiere concentrarse en la primera historia). Entre tanto, Huatyacuri, que estuvo escuchando la conversación, decidió bajar hasta donde vivía el poderoso jefe y, luego de conseguir su promesa de que si lograba curarlo, le cedería a una de sus hijas y adoraría a su padre Pariacaca, quien “ha de llegar pasado mañana”, consiguió sanarlo. Sin embargo, su hazaña despertó la envidia del esposo de la otra hija de Tamtañamca. Este se negaba a emparentar con un miserable y decidió retarlo a una serie de pruebas. Todas las ganará el dios pordiosero gracias a los consejos de su padre nonato y a la ayuda de una serie de animales, entre ellos otros zorros, que poseen instrumentos musicales mágicos. El capítulo se cierra mencionando que de cinco huevos que dejó Pariacaca en la montaña, saldrán cinco halcones que se convertirán en hombres y se echarán a andar por el mundo. Con ellos nace el mismo dios-montaña, que bajará hasta hundirse en el mar y luego volverá a subir hasta el sitio donde habita desde entonces.

El relato evidencia, por un lado, la concepción dual andina del mundo como un espacio dividido en dos regiones, de donde provienen los zorros. Estos



mundos son espacios complementarios que entran en contacto gracias a mediadores que observan y dialogan sobre lo que ocurre en ambos niveles (los zorros) y a seres que intervienen enmascarados (Huaytacuri) para desenmascarar a los falsos dioses. Por un lado, gracias a la acción del hijo guerrero, nacerá un padre que dará lugar a una nueva civilización. Este nuevo ciclo escapa evidentemente a los parámetros temporales occidentales. Por otro lado, los zorros –representados generalmente en el mundo andino como astutos y cazadores, intermediarios entre lo salvaje y lo civilizado, pero también como burladores burlados– son, en este relato, mediadores entre los dioses y hombres, entre los llanos y las alturas, entre un tiempo antiguo y otro nuevo.

Estos símbolos de las mitades del Perú, vuelven a juntarse en un escenario que, como el de Huarochirí, se encuentra también acosado por los cambios: Chimbote, ciudad puerto de la costa peruana a la que llegan miles de inmigrantes provenientes de las serranías atraídos por el Boom de la pesca de los años sesenta. La inclusión de los zorros en el relato parece responder a la necesidad de ceder la voz del relato a seres que se encuentren por encima de los hombres, de la realidad, del presente. Considero que la elección del escenario fue determinante para que se insertaran estos personajes.

Atraído por las nuevas prácticas que se registraban en este puerto y que eran muy distintas de las de los lugares donde había crecido y donde había ubicados sus historias antes, Arguedas abandona Lima y desarrolla su última novela en un espacio que mejor representa las nuevas tensiones de un nuevo país que no termina de aprehender ni política, ni religiosa ni artísticamente.

Nacida aluvionalmente en el desierto, sin tradiciones propias, Chimbote es una criatura hija del capitalismo; al mismo tiempo es el hervidero en que se concentran el drama plural

de la migración y la marginalidad. En cierto sentido, a fines de los 60, el puerto norteño es el retrato desmedido de Lima. (Elmore 1987: 25)

Los zorros, con sus diálogos que vienen de otro tiempo, le permiten al autor-narrador tomar distancia de lo que sucede abajo, en el país, en el presente, para poder ver si se alcanzan a vislumbrar los hilos de la nueva historia que se está escribiendo entre sus arenales y el mar. Los valores conocidos hacen crisis, así como los instrumentos que le permitieron antes comprender mientras escribía lo que sucedía en el Perú. Lo vivido ya no es suficiente. La historia personal ya no sirve para comprender el presente.

En esta novela, los individuos se han quedado solos. Vagan y hablan solos. No se deben a ninguna comunidad, a ninguna querencia, tradición o pasado común. “No hay en Chimbote clubes provinciales como en Lima”, le contará Arguedas a Murra en una carta (Arguedas 1996: 279). Por ello, los diálogos de los zorros ya no le sirven a ningún Huaytacuri. Su lenguaje, inteligible, incluso solemne, no puede ser escuchado por nadie, sino por el lector, el único que puede resolver en diálogo lo que no son sino monólogos.

En su última novela, **el autor de los “Diarios”**, que es el narrador de la historia de Chimbote, **termina equiparándose con sus personajes** (los zorros lo pueden ver) **y se torna parte de la ficción**. Ya no es más la voz omnisciente que puede revelarnos las claves de este mundo. Parece el final de un camino, final en el que una idea de la realidad, de la ficción, del presente y del pasado estalla.

**Este fin de la utopía da por resultado la liberación del individuo frente al pasado y al futuro, pero también a su soledad.** Allí se necesita otro referente, otro guía. Los zorros con sus diálogos extraños, ecos de tiempos

inmemoriales, que de tan lejanos ya no se entienden, se han vuelto ajenos, parecen demandar del propio lector una respuesta personal casi visionaria que ya no va a encontrar en boca del narrador ni de los personajes.

¿Qué está pasando? ¿Qué pasará? No hay respuesta, pero tampoco silencio. Hay muchas voces que buscan el diálogo, pero nadie las escucha o entiende porque el redactor de los “Diarios”, los zorros inmemoriales y los personajes de Chimbote se cruzan sin tocarse: pertenecen a dimensiones distintas. Son seres reales para sí mismos, pero meros espectros para los otros. El único que puede decir algo sobre el futuro es el lector.

#### **2.4. Conclusión de capítulo**

Hasta *Todas las sangres*, las técnicas que había empleado Arguedas para construir sus ficciones fueron tomadas con originales variaciones de la novela del XIX. Sin embargo, durante la gestación de su última novela, el escritor parece asumir que las formas establecidas, lingüísticas y literarias, que había manejado hasta ese momento le resultaban insuficientes para dar cuenta de la compleja realidad que trataba de plasmar.

Los diversos trabajos etnográficos que había desarrollado paralelamente a su trabajo de ficción, especialmente el proyecto de traducción del Manuscrito de Huarochirí, le brindarán algunos recursos para abordar el último proyecto. La integración de estos elementos, entre ellos, la incorporación de los zorros como personajes míticos y representación de la cosmovisión indígena andina, le brinda la posibilidad de configurar de forma muy original su nueva novela, subvirtiendo los cánones del modelo realista que venía empleando, pero sin asumir la variación que se generalizaba por entonces en Latinoamérica, la novela “verista”

de Vargas Llosa. De allí su gesto “audaz” de ofrecerle al editor Gonzalo Losada una novela que pueda “entretener e inquietar” como *Cien años de soledad*, pero con “otros elementos”.

Esas varias formas que se le “revelan” mientras lucha con el texto del padre Ávila, serían el lenguaje eminentemente oral, como torrente cautivador que fuera capaz de transmitir “mundos”, el uso de las múltiples perspectivas, la mezcla de tiempos y un modo del relato que permite la actualización del mito a través del uso del tiempo presente en primera persona.

## **CAPÍTULO 3**

### **ESTRUCTURA Y POÉTICA DE LA NOVELA**

Esta sección parte del análisis de la distribución de los capítulos en la novela, su alternancia con los diarios, así como de algunas marcas de lenguaje para identificar los planos de la obra y sus formas de articulación. Luego, evalúa la relación entre el novelista y la novela con la finalidad de probar que, a pesar de su estructura abierta, no es una obra fallida. También, hace una evaluación de la repercusión de la novela en el conjunto de la obra de Arguedas y de su articulación con la llamada “nueva novela” que se gestó en la década del sesenta. Con ello, busco demostrar que esa obra es una novela total, experimental y más audaz que varias obras del llamado Boom latinoamericano, pero no ha sido suficientemente valorada en este sentido.

### 3.1. Unidades y articulación

La novela está dividida, formalmente, en dos partes y un epílogo. La Primera Parte consta de cuatro capítulos, identificados con números romanos (I, II, III y IV), y de tres Diarios, identificados con palabras (“Primer Diario”, “Segundo Diario”, “Tercer Diario”) y, tipográficamente, con cursivas; además de tres intervenciones de los zorros, intercaladas como escenas de los capítulos y no distinguidas sino con espacios, pues están en cursivas en un caso, y en redondas, en otro. Cada capítulo está dividido en un número variable de episodios no numerados y separados entre sí por espacios. Los Diarios también constan de partes, que corresponden a las distintas anotaciones, todas ellas fechadas.

La Segunda Parte –a la que el “Tercer Diario” se refiere con el nombre de “Hervores”, aunque esta denominación no figura en ella– no está dividida en capítulos, sino en escenas. Consta, además, de un diario, titulado “¿Último Diario?”, también dividido en anotaciones fechadas.

El “Epílogo” contiene cuatro documentos: una carta al editor Gonzalo Losada; otra dirigida al rector y a los estudiantes de la Universidad Agraria; una “Nota aparte”, dirigida también a estos últimos destinatarios, y el discurso “No soy un aculturado”,<sup>48</sup> pronunciado con ocasión de recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega en octubre de 1968.

---

<sup>48</sup> Aunque Arguedas propuso al editor Gonzalo Losada que este último fuera “insertado” como prólogo, no se cumplió en la edición argentina del 71, donde aparece al final. Tampoco en la edición crítica preparada por Eve-Marie Fell (Madrid, 1990). En estos dos casos no se brinda ninguna explicación. Sí se ha seguido esta indicación en las ediciones peruanas de Horizonte (Lima, 1983) y Estruendomudo (Chimbote, 2013). Sabemos también de una edición anotada que prepara Julio Alexis León para Hipocampo editores, pero que a la fecha de cierre (marzo, 2015) de esta investigación aún no se ha dado a conocer.

El esquema formal de la novela es el siguiente (asignamos la letra A a los diarios; la B, a las intervenciones de los zorros, y la C al discurso novelesco):

## **PRIMERA PARTE**

### **A. “Primer diario”**

- a. 10 de mayo de 1968
- b. 11 de mayo
- c. 13 de mayo
- d. 15 de mayo
- e. 16 de mayo
- f. 17 de mayo

### **B. (Sin título)**

### **C. I**

- a.
- b.
- c.
- B.**
- d.

### **C. II**

- a.
- b.
- c.
- d.
- e.
- f.
- g.

**A. “Segundo diario”**

- a. Museo de Puruchuco, Lima, 13 de febrero de 1969
- b. Santiago de Chile, 6 de marzo

**C. III**

- a.
- b.
- B.

**C. IV**

- a.
- b.
- c.



**A. “Tercer diario”**

- a. Santiago de Chile, 18 de mayo de 1969
- b. 20 de mayo

**SEGUNDA PARTE**

**Falta una letra mayúscula**

- a.
- b.
- c.
- d.
- e.
- f.
- g.
- h.
- i.
- j.
- k.

**A. “¿Último diario? (Trazos seleccionados y corregidos en Lima el 28 de octubre)”**

- a. Santiago de Chile, 20 de agosto de 1969
- b. 22 de octubre

## EPÍLOGO

### **A. Santiago de Chile, 29 de agosto de 1969. (Corregido y reafirmado a mi vuelta, en Lima, el 5 de noviembre)**

- a. “Carta a Gonzalo Losada”
- b. “Carta al rector de la Universidad Agraria y a los estudiantes”
- c. “Al rector y alumnos, nota aparte”
- d. “No soy un aculturado”

La disposición formal hace ya patente el carácter irregular de la novela, pero son la trama y los niveles de realidad los que revelan mejor la gran complejidad de su construcción. Por ejemplo, la disposición de los acontecimientos correspondientes al discurso novelesco (C). El capítulo I de la primera parte tiene cuatro episodios, que se desarrollan, respectivamente, en la bolichera Sansón I, en el burdel, en el camino entre este y la barriada donde viven las prostitutas, y nuevamente en el burdel. Los episodios están ligados por la presencia de los personajes que se traslapan: en el primer episodio participan Chaucato, el Mudo, el violinista, se menciona a Maxwell; en el segundo vemos a Chaucato, Maxwell, Asto y aparecen algunos otros, entre ellos y las prostitutas; en el tercero participan estas; en el cuarto –que cierra la serie– participan Chaucato, que duerme en un cuarto del burdel, y unas prostitutas que conversan a su lado. Entre los episodios c y d, intervienen los zorros.

El capítulo II es más largo y sus siete episodios introducen otros personajes e historias; los dos primeros, al loco Moncada; el tercero, a Bazalar, el chanchero, que encabeza el traslado –en el que participa Moncada– de las

cruces del antiguo cementerio al nuevo; el cuarto, menciona al cura Cardozo a propósito del traslado de las cruces; el quinto, al guardián del cementerio, quien se ha quedado con la cruz que abandonó Moncada; el sexto, a Tinoco, el cual ha ido a la barriada a amenazar a la hermana de Asto, exprostituta, y luego va a llorar a la pampa del cementerio; el último, tiene dos escenarios que se suceden sin transición: el muelle de las fábricas de harina de pescado y la casa de Asto, en la barriada, en la que toca el músico ciego Crispín y se anuncia la llegada de Maxwell a tocar el charango.

El capítulo III, antes del cual se sitúa el segundo diario, tiene apenas dos episodios, pero es el más largo. El primero es una conversación entre Ángel Rincón Jaramillo, jefe de una planta de harina, y el zorro Diego. El segundo, la visita de estos dos personajes a un *night club*. Al final, en una sola línea, alguien, presumiblemente Diego, dice simplemente “Conté veinte mil sacos de harina”.

El capítulo IV tiene tres episodios y es básicamente la historia de don Esteban de la Cruz y de su relación con el loco Moncada.

La “Segunda parte” consta, como dijimos, además del “¿Último diario?”, de un discurso novelesco que no está dividido en capítulos sino en once episodios. Estos tratan, básicamente de las historias (que serían los “hervores” a los que se menciona en el “Tercer diario”) de tres personajes: Maxwell, Ramírez y Bazalar, que se encuentran en la oficina del cura Cardozo. Esta reunión está precedida de dos episodios en los que Chaucato y, a la misma hora, don Hilario Caullama, reciben la visita de dos emisarios de la “mafia”, a los que expulsan de sus casas; y de uno en el que se cuenta parte de la historia de Maxwell. Durante la reunión, llega un personaje extraño, Diego, el zorro, que provoca algunas transformaciones en los personajes.

La organización de la trama no ha quedado aún del todo clara cuando el discurso novelesco se interrumpe, aunque a partir del segundo capítulo se trazan varias líneas de la intriga. En ese capítulo se plantean ya dos problemas que exigen una solución: Tinoco, proxeneta de Florinda, la amenaza por haber abandonado la prostitución, rescatada por su hermano, Asto; y, por otro lado, se produce un posible desencuentro entre la Iglesia y los pobladores de la barriada que han trasladado las cruces del antiguo al nuevo cementerio. El tercer capítulo detiene el progreso de la intriga y, en cierto modo, hace pareja con el primero, pues su función es, aparentemente, contextualizar la narración: el primero muestra la vida de los individuos en el trabajo y en la diversión; el tercero, básicamente, el funcionamiento de la industria. El cuarto capítulo empieza otra línea de la intriga: es la historia de Esteban de la Cruz y su lucha contra la muerte, cuyo final el lector espera conocer.

En la “Segunda parte”, son tres las historias cuyo final queda pendiente: la de la conspiración de la “mafia” contra Chaucato e Hilario Caullama; la de Maxwell, que va a casarse y empezar una nueva vida entre los pobres de la barriada; y la de Bazalar, que aspira a consolidarse como dirigente barrial, para lo cual pide ayuda al cura Cardozo.

La función del discurso autobiográfico (A) y la del discurso mítico (B) con respecto al discurso novelesco (C) es, en apariencia, la de comentarlo, el primero desde fuera y el segundo desde dentro. B, además, comenta a A: en su primera intervención, los zorros se refieren al manoseo del que ha sido víctima en su niñez, por parte de Fidela, el narrador de los diarios. Es interesante que en la versión definitiva no figuren las referencias a Maxwell en el prostíbulo, que sí figuran en este primer diálogo en la versión de la copia xerográfica del original

mecanografiado realizada en la Universidad Nacional de Ingeniería y citada por Sybila de Arguedas. En el segundo diálogo, el comentario es a C, con una breve referencia al “individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro”. Posteriormente, el zorro de abajo se integra a C bajo la forma de Diego.

Considerando lo anterior, C debería estar cerrado sobre sí mismo (salvo por la participación del zorro Diego), pero no es así del todo. La voz autobiográfica se filtra, intencionadamente o no. Por ejemplo, se rompe la ilusión narrativa cuando, refiriéndose a la actitud de las mujeres de Bazalar, se dice que no se podía saber por su rostro cuántas veces las visitaba el chanchero, y se comenta: “ni en ellas, ni en ninguna otra mujer más o menos así, que son la mayoría en los (sic) miles de barriadas”. (Arguedas 1996: 215)

O cuando se dice “Bazalar instaló unas *muchkas*, es decir, unos comederos de piedra...” (210). También a este respecto es llamativa la irrupción de un comentario sobre Tutaykire en el primer capítulo, cuando describiendo el paso de una fila de alcatraces sobre el cerro El Dorado se introduce el siguiente texto:

Tutaykire está trenzando allí, durante dos mil quinientos años, una red de plata y oro. Su cabeza brilla lento; su cuerpo duro da sombra, y por eso el cerro altisonoro, con un abismo al mar, vigila a los pescadores, ahora más que nunca. Tutaykire quedó atrapado por una “zorra” dulce y contraria, entre los *yungas*. Desde el cerro El Dorado, ve arriba y abajo. (Arguedas 1996: 29)

La intrusión sorprende por el paso brusco del pretérito al presente, pues inmediatamente después se vuelve al pretérito: “Chaucato sintió la sombra...”. Se trata, sin duda, de la voz del narrador autobiográfico que se filtra en C.

La relación de B y C es, como dijimos, de comentario del primer discurso sobre el segundo, pero también de presencia en el mismo cuerpo de C. En forma

creciente, el zorro Diego participa en el discurso novelesco. En el capítulo III, supuestamente enviado por la dirección de la empresa, conversa con Ángel Rincón Jaramillo y su condición sobrenatural se va progresivamente insinuando en su aspecto (“su cara se afiló, sus mandíbulas se alargaron un poco y sus bigotes se levantaron muy perceptiblemente, ennegreciendo por las puntas”; (1996: 89) “don Ángel vio que el brazo del visitante era muy corto, que sus manos eran peludas y sus dedos sumamente delgados, de uñas largas”, (1996: 115) y en sus actos (captura un bicho al vuelo y le da un mordisco, danza, entusiasmo a Rincón).

Posteriormente, esa condición se hará evidente. Por ejemplo, en el capítulo IV, Esteban de la Cruz ve a un individuo descalzo, de boca alargada, que luego sube prestamente a un médano y se pone a bailar, un “enano rojo” que al parecer le insufla la fuerza para, pese a estar enfermo, ponerse a trabajar en su máquina de zapatero. Pero es en la segunda parte que ese carácter sobrenatural se desborda: en el despacho de Cardozo, los presentes sienten, al entrar Diego, una “irreprimible sensación de irrealidad” (1996: 234) y luego son testigos de cómo le brotan plumas y cómo hace que Cardozo empiece a hablar en un “lenguaje aluviónico, inesperadamente intrincado, yanki-cecilio-bazalártico” (1996: 237).

La relación de A con C es también de comentario y, menos visiblemente, de participación y diseño. La mayor parte de A se dedica a exponer el ánimo y la salud del narrador y a comentar el progreso y las posibilidades del discurso narrativo. Algunos de estos comentarios son del mayor interés, pues se refieren al plan de la obra. Por ejemplo, en el “Tercer diario”, dice:

Creo haber encontrado el método, la 'técnica' no para el capítulo V, sino para la Segunda Parte de este todavía incierto libro. He escrito ya los tres primeros *Hervores* de esa Segunda Parte: Chaucato con 'Mantequilla'; don Hilario con 'Doble Jeta' y la Decisión de Maxwell. (1996: 179-180)

En verdad, son cuatro los “hervores” de la segunda parte, pues ahí figura también el de Bazalar, pero si relacionamos esa afirmación con esta otra del “¿Último diario?": El primer capítulo es tibiión y enredado... Pretendía un muestrario cabalgata, atizado de realidades y símbolos, el que miro por los ojos de los Zorros desde la cumbre de Cruz de Hueso (...) Debía ser anudado y exprimido en la Segunda Parte (245).

Podemos entender que la Primera Parte (y no solo el capítulo I) iba a funcionar a modo de presentación y que la Segunda desarrollaría y *trabaría* los hilos que en aquella se habían trazado. Esta diferencia entre la Primera y la Segunda Parte queda remarcada por la distinta denominación que reciben sus partes en atención a su diferente estructuración: “Los **capítulos** de la Primera Parte y los **episodios** de la Segunda” (249) [El destacado es mío].

Se da, sin embargo, también una relación de participación peculiar de A en C. En el “¿Último diario?” se dice que la Primera y la Segunda parte conforman “una novela algo inconexa que contiene el germen de otra más vasta”, aludiendo a que no termina con el desenlace de aquellas historias que habían empezado a enlazarse en la Segunda. No obstante, en la carta a Gonzalo Losada, el narrador matiza tal afirmación al decir que el “¿Último diario?” “acaso pueda, como pretende, aliviar la novela de su verdadero aunque parcial truncamiento”, (1996: 249) lo que luego reafirma: “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” (1996: 250).

Y es que, efectivamente, el “¿Último diario?” *completa argumentalmente* el discurso narrativo al referir el final de este: la muerte de don Esteban de la Cruz, el hundimiento de Tinoco en la arena del médano, el cumplimiento del “magnánimo” proyecto de Bazalar, la vida feliz de Asto, el suicidio de Orfa, el asesinato de Maxwell a manos del Mudo o la “vida luz tinieblosa de Cardozo”. Aunque este aspecto lo trataremos en un capítulo posterior, **la inclusión de esa información permite considerar a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* una novela completa, pues esta información vendría a funcionar como una especie de epílogo, que en las novelas suele estar resumido.**

La relación entre A y B es menos frecuente y se da bajo la forma de comentario. Por ejemplo, en el “Segundo diario”, el narrador autobiográfico se pregunta “¿a qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?” (1996: 83) y en el “¿Último diario?” se dice que los zorros “de algún modo hilvanan e iban a seguir hilvanando los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato”. (1996: 244)

Esta última afirmación hace referencia a un aspecto que veremos luego, porque es de suma importancia, pero que pone en cuestión el estatuto del narrador de A e, indirectamente, al de C. Aunque los zorros mencionan al “individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro” (1996: 50), ese individuo ¿no será un simple intermediario de los verdaderos narradores que son los zorros? Afirmaciones como esta: “Ahora hablas desde Chimbote; cuentas historias de Chimbote” (1996: 50) permiten hacerse esta pregunta.

Resumiendo este punto: en esta obra nos hallamos ante tres escenarios que establecen entre sí una relación no del todo precisable, uno de los cuales, el de la historia que transcurre en Chimbote, es claramente el más interno. Este



no tiene total conciencia de los otros dos, que actúan sobre él. El nivel de los “Diarios” y el mítico, en cambio, no solo observan lo que sucede en Chimbote, sino se observan entre sí, es decir, se contienen mutuamente. Este nivel de complejidad de la representación aleja esta novela de la obra anterior de Arguedas, pero también de la estética de las novelas latinoamericanas de la época, que buscaban la autonomía literaria construyendo mundos compactos que corrían paralelos a la realidad sin estas intromisiones que hacen difícil una lectura “transparente” de la historia.

Cuando uno de los zorros dice: “El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba” (1996: 50) o cuando el escritor de los “Diarios” se pregunta: “¿A qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?” (1996: 83), la mutua inclusión configura una paradoja que la novela no resuelve. Ello, implícitamente, pone en discusión la naturaleza de la ficción, ya que tal contradicción parece querer decirnos que aquella se sostiene en sí misma, en la medida en que no es posible analizarla con los mismos criterios con que se examina la realidad.

En efecto, en el mundo exterior a la ficción, algo no puede ser a la vez incluido y excluyente. Lo que Arguedas no se atrevió a decir en la mesa redonda del 65, esto es, que la ficción no puede ser medida con la vara de la realidad, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se dice por medio de la estructura, indirectamente, pero de manera magistral.

En este sentido, la inclusión de los zorros y de los “Diarios” resulta fundamental para este original diseño que rompe con el motor de su producción anterior. Antes de esta novela, en la narrativa arguediana, lo “vivido” era una

referencia esencial. De allí que casi nunca empleara un narrador completamente “impersonal” y para ello usa diversos alter ego o representaciones de sí mismo.

En esta obra, por las diversas crisis que estaba viviendo al final de su vida y que hemos desarrollado en los capítulos anteriores, esas “máscaras” ya no le resultan suficientes. La aparente o real rotura del límite ficcional que provocan los “Diarios” le brinda a Arguedas un espacio nuevo para la escritura novelística, a la que entra sin “máscaras” y se permite hacer de todo: desde expresar opiniones sobre sus gustos literarios, sus ideas sobre la relación entre vida y escritura, hasta liberar el sentido final de la obra al lector.

En conclusión, como lo señalé en la introducción, considero que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* parte de la convicción de que la forma novelesca no es solo un instrumento para reflejar mejor la realidad, sino que ella misma es un signo del que emana sentido. En el caso de esta novela, la simultaneidad de voces, tiempos y espacios diferentes hace estallar un modelo de novela y la idea de un único significado o interpretación para ella.

Si durante la modernidad se logró el viejo sueño de independizar la ficción de la realidad, convenciendo al público de la autonomía de esta, una vez logrado ese objetivo, escritores, como Arguedas, intentarán un movimiento contrario y complementario: la búsqueda de proyectar la ficción sobre la realidad. Este es el caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

### **3.2. Poética implícita en la novela**

Existe entre la crítica actual el consenso sobre que el cambio permanente es una característica de la narrativa arguediana. Lo que se sigue discutiendo es el sentido de ese cambio. En tanto Tomás Gustavo Escajadillo y Antonio Cornejo

Polar, por ejemplo, lo encuentran en la ampliación sucesiva del mundo representado; otros, como Martín Lienhard, Roland Forgues y Mario Vargas Llosa, hacen hincapié en la evolución o “involución”<sup>49</sup> ideológica de su enfoque, y otros más, en los distintos módulos formales que adoptan sus novelas. Todas estas apreciaciones subrayan, a la vez que el cambio, la coherencia de la totalidad, vista esta como el resultado de un proceso en el que se afinan ciertas constantes. Quien más ha insistido en esta visión de la obra de Arguedas como permanente cambio ha sido José Alberto Portugal. Para este crítico, la narrativa arguediana tiene un “carácter exploratorio”, y la construcción de un castellano con matices quechuas no es un logro definitivo, sino un paso en ese trayecto, “que Arguedas insiste en expresar como una dinámica abierta” (Portugal 2007: 146).

---

<sup>49</sup> Para Lienhard, la última novela de Arguedas es una obra sumamente original pues ofrece una visión andina de la costa a partir de la apropiación de los recursos estilísticos de la cultura dominante colonizada por Occidente: “Hablando con la voz de las mayorías (andinas o de origen andino), el escritor proyecta una mirada andina al Perú entero” (1990: 322). Para Roland Forgues, la voluntad de ampliación del mundo representado tampoco parece estar en discusión; sin embargo, advierte que con esta novela, Arguedas emprende “el viaje de retorno del ideal a la realidad”, al comprobar en el caótico mundo de Chimbote, que el mestizaje integrador no era posible. (Forgues 1990: 309). En la *Utopía arcaica*, Vargas Llosa explica los cambios estilísticos e ideológicos que se observan en la última novela de Arguedas de esta forma: “La urbanización y occidentalización de la sociedad peruana había avanzado tanto en los años sesenta, que ‘lo indio’, ‘lo indio arcaico’ se iba encogiendo ante sus ojos [los de Arguedas] como una piel de zapa, y por lo tanto se reducía cada vez más el asiento social y cultural de la utopía que había defendido contra viento y marea”. En el balance final de la novela, Vargas Llosa dirá que “El Perú indio en el que había nacido y vivido [Arguedas] de niño ya no existía, y, en verdad, no había existido jamás de la manera en que vivía en su memoria y fantasía de escritor”; por ello, ante a la transformación de “esa imagen homogénea, unitaria, tradicional, del mundo andino en una confusa realidad en la que lo que él más admiraba iba desapareciendo –aculturándose– y siendo sustituida por una amorfa mezcla – el Perú informal–, en la que se iban diluyendo las viejas fronteras étnicas y culturales” en un “mundo infernal, donde ya no es posible seguir ‘buscando un inca’”, se apagará el mito que habría alentado al escritor y al hombre (Vargas Llosa 1996: 294-295). De allí el carácter fallido de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y, de alguna forma, con ello, el proyecto narrativo que Arguedas representaba.

**3.2.1. El propósito.** No es difícil ponerse de acuerdo en cuáles son esas constantes. La principal de ellas es, sin duda, el propósito originario de plasmar una imagen auténtica del indio.

Expresado de diversas maneras y en muchas ocasiones<sup>50</sup>, este propósito explica el énfasis que Arguedas pone en el diseño de los personajes, y subsidiariamente en el de las acciones, en especial en sus primeras obras, énfasis que es el que finalmente va a determinar el paso, en la historia de la literatura peruana, de un indigenismo a otro: de aquel preocupado sobre todo por el entramado socioeconómico del conflicto en el que está inmerso el indio, a otro, el arguediano, que incide básicamente en el aspecto cultural. Así, ya en su ensayo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, publicado originalmente en Mar del Sur, en 1950, sostuvo:

La novela en el Perú ha sido hasta ahora el relato de la aventura de pueblos y no de individuos. Y ha sido predominantemente andina. En los pueblos serranos, el romance, la novela de los individuos, queda borrada, enterrada, por el drama de las clases sociales. Las clases sociales tienen también un fundamento cultural especialmente grave en el Perú andino; cuando ellas luchan, y lo hacen bárbaramente, la lucha no es sólo impulsada por el interés económico, otras fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos; los agitan con implacable fuerza, con incesante e ineludible exigencia. (Arguedas 1976: 398)

La expresión más visible de este propósito es la construcción de una lengua especial para los personajes indígenas, algo que Vargas Llosa considera, injustamente, “el único problema teórico que se planteó” Arguedas con respecto al género novelesco.<sup>51</sup> En verdad, para el autor de *Los ríos profundos*, tan

---

<sup>50</sup> “¡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!” (Arguedas 1976: 400).

<sup>51</sup> Aunque José Alberto Portugal señala que es “Vargas Llosa, quien introduce una escisión entre el aspecto idiomático-estilístico y el aspecto estructural-novelistico” (Portugal 2007: 147), es

importante como la lengua es el mundo interior de sus personajes, y así como aquella adopta características sintácticas, morfológicas o léxicas del castellano andino, la psicología de los personajes tiene un componente que lo define: el pensamiento mítico <sup>52</sup>.

**3.2.2. La verdad del autor.** La otra constante mayor de la narrativa arguediana es, sin duda, su fundamentación en la persona de su autor. Ella se convierte en la garantía de su *verdad*. En numerosas ocasiones, singularmente en el Primer Encuentro de Narradores de Arequipa y en el simposio sobre *Todas las sangres*, Arguedas se apoya en su conocimiento del mundo indígena para reclamar la autenticidad de los diseños de sus caracteres, situaciones y acontecimientos; conocimiento adquirido como individuo criado entre indios o, en menor medida, como producto de sus investigaciones antropológicas. Una vertiente de este fundamento personal es su intervención en el mundo representado, ya sea bajo la forma de un álter ego apenas disimulado, ya como una voz que informa al lector, rompiendo la ilusión narrativa, sobre alguna peculiaridad del mundo representado, ya como la subjetividad –más del narrador/autor que del narrador/personaje– que guía el desarrollo de la obra, como en *Los ríos profundos*.

---

el propio Arguedas el que cimienta esa opinión al sostener, por ejemplo, en el encuentro de Arequipa: “En mi caso, el problema de la técnica ha sido una pelea con el lenguaje”. En ese encuentro también señaló sobre este punto: “la técnica es un resultado natural de la necesidad de revelar un mundo nuevo; cuando un creador debe decir algo nuevo, algo distinto de lo que han dicho los demás, él tiene que buscar, no conscientemente, no académicamente, una técnica nueva. (...) no es mediante la técnica que se aprende a crear; la técnica aparece a medida que se va creando”. (VV.AA: 1969: 172-173)

<sup>52</sup> Como se sabe, algunos críticos marxistas, como César Lévano o Alejandro Losada, expresaron su preocupación por esta deriva que podríamos llamar *culturalista*, que no tenía presupuestos políticos o sociales tan claros como los del indigenismo clásico. Véase: (Portugal 2007: 79-98), el capítulo “De la crítica comisarial a una lectura figural de las novelas de Arguedas (la recepción de las primeras novelas de Arguedas en un discurso crítico de izquierda)”.

La crítica suele mencionar algunos de estos clásicos rompimientos (en *Yawar Fiesta*, por ejemplo, los dos primeros capítulos, que notoriamente buscan “explicar” el contexto en el que se va a dar la acción; o, en *Los ríos profundos*, la escena ante el muro incaico, en la que el flujo del pensamiento del personaje se interrumpe para dar paso a explicaciones sobre la forma de pensar indígena; o, en la misma novela, el capítulo sobre el zumbayllu, que introduce disquisiciones lingüísticas) y les atribuye diversas causas,<sup>53</sup> pero no hay que pensar demasiado para darse cuenta de que ellos se producen por la imagen de la novela que manejaba Arguedas entonces, todavía dentro del campo de lo que Vargas Llosa llama “novela primitiva”,<sup>54</sup> para la cual esas disrupciones no son, en absoluto, errores, sino, llanamente, posibilidades, en la medida en que, se supone, la novela *ilustra* a los lectores sobre una determinada realidad.

Por otro lado, es claro que esas disrupciones son facilitadas por el permanente reclamo que hace Arguedas de su condición de, digamos, escritor amateur, que presta poca atención a la “técnica”, reclamo que aparece incluso en los “Diarios” de *El zorro*, pero que, como hemos visto en el capítulo anterior, ya estaba siendo modificado en la práctica y el discurso.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Portugal, por ejemplo, piensa que son expresión de la capacidad de Arguedas “para desarrollar complejas representaciones que articulan percepción e intelección (...) en distintos planos temporales de la experiencia del sujeto y a la atención que estas representaciones reciben (en términos de la cantidad de espacio narrativo que se les asigna) a lo largo de la novela”, y considera que son un acto de “audacia” (Portugal 2007: 210). Incluso, en el caso de los dos primeros capítulos de *Yawar Fiesta*, dice “insistir en la posibilidad de pensar los problemas estructurales de la primera novela de Arguedas (la inestabilidad formal) como una marca de su carácter experimental” (Portugal 2007: 199).

<sup>54</sup> Ver: Vargas Llosa, Mario. “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”. *Revista Universidad de México* 23, nº 10 (1969): 29-36.

<sup>55</sup> Sobre este punto, uno los críticos preocupados por desmontar esta imagen de escritor desinteresado en las técnicas anota en un artículo de 1989: “Arguedas es una especie de revolución dentro de la literatura peruana y creo que se necesita todavía unos años más para poder evaluar su obra objetivamente. (...) quisiera (...) relieves un aspecto que normalmente no se toca (...) porque se suele privilegiar el examen del mundo representado en sus obras y otros asuntos conexos. Y ese aspecto es el de la innovación constante de la forma literaria, su preocupación constante por la técnica, por más que él mismo, como persona, no dejase traslucir su preocupación y más bien proyectase adrede una imagen de escritor “natural”, no

El bagaje literario con el que llega Arguedas a su última novela es amplio, como lo es también el de las observaciones que le ha venido formulando la crítica. Ha escrito cuentos, novelas, poemas; ha reflexionado sobre la literatura nacional y sobre su propia praxis.<sup>56</sup> Lo que podríamos llamar la “poética” de *Los zorros*, entendida como la idea de la novela que de forma explícita o implícita maneja el autor,<sup>57</sup> necesariamente parte de esa experiencia. De algún modo, todo ello confluirá en su obra postrera, reformulado en función de nuevas exigencias y de la particular situación personal del autor. Examinaremos la poética de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en relación tanto con esta como con aquellas.

**3.2.3. Una nueva realidad.** Quizás la principal de las exigencias es la de dar cuenta de un mundo nuevo en muchos aspectos (porque no estaba en el ámbito de la experiencia personal del autor y porque es un fenómeno reciente, por lo menos en su magnitud), desde el escenario y los participantes, hasta los problemas que estos afrontan; un mundo en el que están concernidos los migrantes andinos y que, por lo tanto, es imposible ignorar. En el período en que escribe la novela, Arguedas se refiere muchas veces a la radical novedad de Chimbote como fenómeno social.

“El Mito de Chimbote sigue difundándose, mito como centro de enriquecimiento del serrano (muchos han logrado llevar vida de derroche), la avalancha de serranos continúa y hay gente que vive en la más pavorosa miseria. Total, que se abrieron perspectivas insospechadas para un informe

---

profesional, que ahora podemos darnos cuenta de que no es muy verdadera”. (Garayar 1991: 83)

<sup>56</sup> Aunque se conoce poco sobre sus lecturas, se desprende de sus escritos que alcanzó leer a William Faulkner, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, etc.

<sup>57</sup> “Entendemos ‘poética’ en un sentido más ligado a la acepción clásica: no como un sistema de reglas constreñidoras (la *Ars Poetica* como norma absoluta), sino como el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de la obra a realizar como lo entiende explícita o implícitamente el artista”. (Eco 1992: 16)

etnológico general sobre Chimbote y materiales para mi novela”. (Arguedas 1996: 279)

Chimbote, por supuesto, no era Puquio, ni siquiera Lima. En menos de tres décadas, el aluvión andino había dado lugar a una realidad que desbordaba lo por él conocido; el cambio cuantitativo produjo uno cualitativo, y, si todavía en *El Sexto* podía Arguedas pensar en los migrantes como una fuerza renovadora por la vitalidad de sus costumbres,<sup>58</sup> en Chimbote este núcleo vital se disgrega visiblemente, atraídos aquellos por fuerzas más modernas y poderosas. Son sintomáticos dos hechos respecto del tratamiento de esta nueva realidad.

El primero, el acercamiento inicial al fenómeno lo intenta Arguedas desde las ciencias sociales, pues es evidente que no forma parte de su experiencia vital. El segundo, cuando Arguedas decide abordar desde la novela esa realidad, piensa inicialmente localizarla en Supe, pues sus vacaciones en ese puerto<sup>59</sup> lo acercan a algo conocido, aunque sea solo el escenario.

---

<sup>58</sup> En un pasaje de *El Sexto*, Gabriel percibe parte de Lima desde el tercer piso del penal: “En la mañana, el repique de sus campanas que el ruido de los cláxones ensordecía, y la propia cúpula gris pero aguda que parecía tan próxima, casi al alcance de nuestras manos, nos transmitía el ritmo de la ciudad, su pulso. Pero en las tardes, a la hora puñal, y más, cuando se abría un crepúsculo con sol, esa torre nos laceraba. (...)”

Valía únicamente porque estaba cerca de Azcona, donde los provincianos levantaban sus casas o chozas junto a los algodones o metiéndose en los cercados.

—¡Hierva Azcona! —exclamaba—. ¡Hierva! ¡Se harán dueños los serranos (...)” (Arguedas 1983: 232-233). Nótese en este pasaje no solo el lenguaje intenso con que se recrea lo que se observa, sino la representación de Azcona, barrio a donde han confluído migrantes, como un “hervidero”, que antecede al que Arguedas diseñará, con un lenguaje muy diferente, para Chimbote, donde hay “hervores” más complejos. En *El Sexto*, Azcona es un espacio aún positivo, pues está asociado a la pujanza de los migrantes.

<sup>59</sup> Recordemos que veraneo en este puerto durante veinte años y entabló amistad con varios habitantes del pueblo. En entrevista con Tomás Escadillo, Arguedas reconoce que logró avanzar cuatro capítulos de la novela ambientada en este escenario, pero que había tenido que suspender el trabajo: “Para esta novela [Harina Mundo] casi no he tenido que crear personajes. Me los ha dado la vida. Los conozco a todos. (...)”. (Escadillo 1965: 23)

Por otra parte, sobre el cambio del escenario conocido por otro, desconocido y en transformación, Juan Luis Dammert ha apuntado: “Si nos damos cuenta de la punta del iceberg que Arguedas había tocado con su proyecto de novela sobre “la transformación de Supe”, veremos que en ese pequeño puerto convivían muchas historias, que hacían posible un proyecto autónomo de novela sobre sus orígenes, composición, discurso y la posterior llegada de la industria anchovetera, como un “progreso” que iba a barrer las individualidades y fracasos de la historia republicana. Pero **en lugar de mirar para atrás y escribir una novela del pasado, mostrando los rezagos de la formación histórica de un puerto de la**



Esta exigencia va a cambiar el carácter de la novela, imposible de ser realizada con los instrumentos que hasta entonces había utilizado. Por lo pronto, lo autobiográfico ya no va a figurar bajo la forma de un álter ego en el que Antonio Cornejo Polar llama, en *Los universos narrativos*, “discurso novelístico”, por lo que tampoco cabrá la posibilidad de organizar el material siguiendo los vaivenes de una conciencia, como en *Los ríos profundos*, ni encarnar los valores andinos tradicionales en un misti, como el don Bruno de *Todas las sangres*. Si el autor busca intervenir en la novela, tendrá que hacerlo desde un círculo exterior al de los personajes. En cambio, el discurso del etnólogo, que no necesita de personajes, tendrá cabida, aunque de un modo menos evidente que en las novelas anteriores.

Una segunda exigencia tiene que ver con el nivel de representación. *Todas las sangres* había recibido críticas a su capacidad, presuntamente fallida, de dar una visión coherente y real de la sociedad peruana. Con Chimbote la tarea sería más ardua. El puerto pesquero era, desde cierto punto de vista, un signo de lo que estaba pasando en el Perú, pero, desde otro, un fenómeno no del todo evaluable, en especial en sus efectos sobre los migrantes; una realidad con nuevos ingredientes, un “hervor”<sup>60</sup> del que resultaba difícil saber cuál iba a ser el resultado. En cierto modo, un mundo incomprensible, al que cabía representarlo más en su descomposición que en su dirección. Esto se expresa

---

**costa, Arguedas miró hacia su presente futurible** y el “progreso” industrial en el espacio de Chimbote, y escribió esa magnífica novela que es *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Se le quedó en el tintero todo lo que sabía, había escuchado y sentido por sus amigos de su querido Supe Puerto” (Dammert 2011: 126).

<sup>60</sup> “Hervor” y “fervor” tienen el mismo origen y sus significados se cruzan, como en el título del famoso poemario de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923), que alude al “hervor”, en el sentido de “ebullición”, que es la ciudad, y también al “entusiasmo y ardor” que se siente por algo. Estos dos sentidos pueden presumirse en los “hervores” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, pues se refieren a la “efervescencia” de Chimbote y a la pasión o entusiasmo de sus habitantes.

en la correlativa disgregación de la estructura de la obra y en la de los personajes (es sintomático que desaparezca el personaje colectivo, épico, presente en las otras novelas) y en su mayor complejidad, pues tanto apuntan hacia un lado como hacia otro. Ejemplo de esto último son personajes como Maxwell o Cardozo, ambiguos en su significación y función.

Una tercera exigencia es de tipo literario. Si bien Arguedas no podía, por el enfoque de su narrativa, considerarse un indigenista clásico, también era claro que no pertenecía al grupo de escritores latinoamericanos que habían irrumpido con deslumbrante éxito en la escena internacional y frente a los cuales sus recursos lucían poco menos que obsoletos. Artículos como “Novela primitiva y novela de creación”, de Mario Vargas Llosa, aparecido en 1969, hacían un deslinde que dejaba fuera de la modernidad a Arguedas. Un sector importante de la crítica prestaba atención casi exclusiva a autores que, como Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti o Gabriel García Márquez, hacían gala de un alto grado de maestría técnica y experimentación.

Es necesario tener en cuenta que la de 1960 fue una década especialmente receptiva a lo nuevo, y que en este contexto novelas como *Todas las sangres* resultaban demasiado tradicionales. También es importante recordar que las innovaciones formales de la nueva novela latinoamericana implicaban un cambio en la concepción del género novelístico, el cual empezaba a abandonar (sustituyendo el realismo por el verosimilismo) la que hasta ese momento era su función indiscutible, la de proyectar un reflejo de la sociedad, si es que no la de contribuir al cambio social.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Confróntese al respecto, “La soledad de América Latina” (1982), discurso de aceptación del Premio Nobel de Gabriel García Márquez, en el que no se hace la menor alusión a la denuncia o a la simple representación como funciones de la narrativa y, más bien, se reivindica la imaginación como componente esencial de “ese delirio sin apelación que es el oficio de

**3.2.4. La crisis del autor.** En cuanto al autor, en los años posteriores a la publicación de *Todas las sangres*, atraviesa un período sumamente difícil, con una separación traumática que acaba en divorcio, un intento de suicidio y el recrudecimiento de una antigua enfermedad psíquica, de la que se alivia solo por breves períodos con ayuda de su psiquiatra. Esta condición agónica, oscilando entre los deseos de muerte y de supervivencia, se traslada a su literatura, a la que usa para aferrarse a la vida, a la vez que la hace depositaria de sus planes de quitarse la vida. La atmósfera terminal de esos años, más propicia a la pura expresión que a la construcción ordenada de una estructura artística, tiene, a nuestro parecer, una no menor importancia en el resultado. Podríamos decir que la libertad artística de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se funda en la ausencia de parámetros deliberadamente buscados, en el “desorden” de la despedida.

Estos son, en mi opinión, los puntos de partida de la elaboración de la novela. Podemos, en base a ellos, postular algunos conceptos que configurarían la poética de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

### **3.3. El carácter de la representación**

En primer lugar, Arguedas todavía concibe la novela como un instrumento para dar cuenta de la realidad. Su interés por lo que sucede en Chimbote tiene ese origen, como se comprueba en su correspondencia, y en la propia novela se expresa esa intención. Una buena parte de la crítica comparte ese principio,

---

escribir”. Igual puede decirse de “La literatura es fuego” (1967), discurso de Mario Vargas Llosa leído en la recepción del Premio Rómulo Gallegos, que, aunque atribuye a la literatura la condición de contestataria, también subraya el aspecto individual de esa contestación, ya que “cuando las injusticias sociales desaparezcán, de ningún modo habrá llegado para el escritor la hora del consentimiento, la subordinación o la complicidad oficial”.

incluso la que se centra especialmente en los autores del Boom, a los cuales busca ajustar a sus postulados, a pesar de que, como dijimos, la nueva narrativa latinoamericana se está orientando ya en otra dirección.

**3.3.1. La ampliación de la realidad.** En segundo lugar, la obra amplía considerablemente el concepto de realidad, al incorporar dos niveles de representación que, es cierto, habían aparecido anteriormente, pero que ahora cobran mucha mayor importancia al presentarse con identidad propia y autonomía. Me refiero al “autor” y al mito. El primero intervenía, como se dijo, vía un áter ego o referencias autobiográficas; el segundo, de diversas maneras, que van desde las creencias expresadas por los personajes, en *Los ríos profundos*, hasta su materialización, en una suerte de realismo mágico, en *La agonía de Rasu-Ñiti*, pasando por su presencia simbólica, como el halcón-wamani de *Diamantes y pedernales*. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, esos dos niveles, con las interrelaciones que se han detallado más arriba, reclaman un estatuto ficcional similar al del tradicional “discurso novelístico”.

**3.3.2. El manejo de la estructura.** En tercer lugar, *Los zorros* convierten la estructura de la novela, en sí misma, en un factor de significación. En esto, la obra arguediana, con distintos recursos técnicos, efectúa algo similar a lo que venían realizando autores del Boom como Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa, quienes, al romper la sintaxis narrativa tradicional, establecen relaciones de identidad u oposición entre los acontecimientos, personajes, etc., relaciones de las que brota sentido. La innovación arguediana va incluso más allá, pues aspira a abrirse, rompiendo la ilusión narrativa, directamente a la realidad.

La vía para ello es el nivel del “autor”, el cual –para el lector es imposible ignorarlo– continúa en los hechos lo que anunciaba en el texto. Esto hace que el suicidio *real* del escritor José María Arguedas se incorpore inevitablemente a la novela, en la medida en que es un dato que echa luces sobre, al menos, el nivel de los diarios, el del “autor”.

Repetimos acá lo que habíamos adelantado al repasar la estructura de la obra: si durante la modernidad se logró el viejo sueño de independizar la ficción de la realidad, convenciendo al público de la autonomía de esta, también, una vez logrado ese objetivo, se produjo lo que podría ser considerado el movimiento a la vez contrario y complementario: la búsqueda de proyectar la ficción sobre la realidad.

En esencia, aunque con un dramatismo innegablemente superior, esta ruptura del límite realidad/ficción es semejante a la que había intentado Jorge Luis Borges al prácticamente obligar al lector, en algunos de sus cuentos, a acudir a la biblioteca para averiguar si las obras o personajes citados existían más allá del texto.<sup>62</sup>

Esta configuración, dicho sea de paso, permite sostener que las cartas y el discurso “No soy un aculturado” son parte de la novela y le dan conclusión, aunque el sector mayoritario de la crítica no opine así y los considere como simples anexos.

**3.3.3. La libertad sintáctica.** La estructura también es significativa en otro sentido. Los episodios de la novela –considerando como tales todos aquellos

---

<sup>62</sup> Véase el artículo de Carlos Garayar, “Pervivencia informal de la vanguardia en los cuentos de Jorge Luis Borges”, donde se sostiene que ciertas técnicas borgeanas de origen expresionista tienen por objeto “remover al lector, sacarlo de la ilusión literaria, es decir, llevarlo desde su estado de lector virtual, incluido en la acción, a la de lector real, esto es, de persona en relación con su entorno”. *Les langues néo-latines*, París, II-eme trimestre 1996, n° 297.

enunciados que se separan por un título, una fecha, un espacio— gozan de una libertad que es encauzada, apenas, en el nivel del “autor”, por una línea cronológica, línea mucho menos visible en el nivel del “discurso novelístico” y ausente en el nivel “mítico”.

Por lo demás, la relación entre los niveles no es de necesidad, sino en gran medida aleatoria. Esta sintaxis libre le otorga al lector un papel decisivo, en consonancia con el que le confería las novelas del Boom, como “armador” de la obra y como intérprete de su significación. Una estructura como esta carece, obviamente, de un narrador general.

**3.3.4. Diálogo e incomunicación.** En quinto lugar, a despecho de la sensación de incomunicación que provocan los monólogos delirantes de los personajes, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es la obra de Arguedas en la que el diálogo, en un sentido amplio del término, tiene mayor importancia. En sentido restringido, y considerando solo el nivel “novelístico”, comparte con *El Sexto* el primer lugar en cuanto a extensión y número de parlamentos.

La última novela de Arguedas, sin embargo, eleva el diálogo a un nivel de significación que, en nuestra opinión, es cualitativamente superior al de las obras anteriores. Por ejemplo, en lo que respecta a los “Diarios”, el diálogo se efectúa directamente, no solo con una segunda persona implícita y general que suele ser un desdoblamiento del autor, rasgo que es característica de todo diario, sino, en diversos momentos, con sujetos con nombre propio, como Juan Rulfo, el “Negro” Gastelumendi, “Gody” Szyszlo o Alejo Carpentier. El autor hace recuerdo de ellos, les reprocha o elogia su forma de escribir o concebir la literatura, les recomienda; en fin, les habla como si estuvieran presentes.

El efecto de esas palabras no proviene solo de lo que dicen, sino de una extraña resonancia, la del silencio que ellas hacen evidente, el cual jamás podrá ser roto porque no habrá ocasión para la respuesta: el lector sabe que el autor, por decisión propia, no estará allí para escuchar la respuesta. Son, pues, en verdad, diálogos con fantasmas, como aquellos a los que invoca el loco Moncada; propiamente monólogos, como la mayoría de los parlamentos que se dicen en la historia que transcurre en Chimbote, incluso los de aquellos personajes que se dirigen a otro personaje, como el habla incomprendible de Asto, habla que sirve más para el desfogue solitario que para la comunicación; o, si se quiere, palabras que se pronuncian para hacer patente la incomunicación.

Sin embargo, los diálogos no se producen solo entre personajes de un mismo nivel de realidad, como el de los zorros o el de los personajes del nivel “novelístico”, sino, implícitamente, entre personajes de distinto nivel, y, sobre todo, entre textos; diálogos que, de no ser por el lector, serían monólogos, pues este es la instancia que dará coherencia al conjunto, al romperse, como se dijo antes, la sintaxis narrativa tradicional.

Este lenguaje es radicalmente diferente de aquel de los personajes de las primeras narraciones arguedianas. En esta novela, el lenguaje también se ha roto en mil pedazos, como lo han hecho con su ser los migrantes que arriban a Chimbote. Los “serranos” ya no hablan en ese lenguaje nuevo, pero coherente y expresivo que Arguedas había inventado para ellos, sino en una jergonza que carece de capacidad representativa y es meramente emotiva.

Si hasta antes de esta novela, una de las características de las criaturas de Arguedas había sido su integración a un mundo firme, aunque fuese

solamente evocado; su pertenencia a una comunidad, aunque ella fuese pequeña. *El zorro* representa el fin de esa utopía. Ahora el individuo está solo, cortado su vínculo con su universo natural, por lo que su palabra ya no puede transmitir “la materia de las cosas”. Esto resulta aplicable también al narrador de los “Diarios”, incluso a los zorros míticos, que conservan un lenguaje inteligible, incluso solemne, pero que no pueden ser escuchados por nadie, sino por el lector, quien es el que resuelve en diálogo lo que no son sino propiamente monólogos.

La inoperancia del lenguaje se produce porque confluyen en la novela varios de ellos, de distinta procedencia: el del autor de los “Diarios”, que se mantiene dentro de la norma culta; el de los personajes andinos que hablan de forma parecida a los de las otras obras de Aguedas (Chaucato); el del extranjero, contaminado de inglés (Maxwell, Cardozo); el de los zorros míticos (desapegado del entorno, fuera de tiempo, con raíz andina, pero de sintaxis relativamente “correcta”); el de la locura (Moncada) o la marginalidad cultural (Asto, las prostitutas del corral, etc.).

Para críticos como Martín Lienhard, Arguedas buscó en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* subvertir la cultura dominante introduciendo en una de sus expresiones principales, la novela, elementos caracterizadores de lo andino, que son lo mítico y la oralidad. En cierto modo esto es así, pero también hay que considerar que si bien lo mítico y la oralidad pueden ser asimilados a lo andino, el desnudamiento del narrador por medio de sus diarios y la presentación de la obra como haciéndose ante los ojos del lector, esto es, la autorreferencia, no son elementos que uno calificaría de procedencia andina, sino más bien occidental.



En su última novela, Arguedas ha conseguido equipararse a sus personajes, volverse en cierto modo un ser mítico al introducirse en la ficción. Idealmente ha podido, al fin, ser reconocido por los zorros de arriba y de abajo. Es el término del camino aceptado por el autor-narrador, final en el que el estallido de la utopía da por resultado la liberación del individuo frente al pasado y al futuro, pero también a su soledad.<sup>63</sup>

Esta soledad no está representada por el silencio, sino por unas voces que buscan el diálogo, pero a las que nadie escucha o entiende porque el redactor de los “Diarios”, los zorros inmemoriales y los personajes de Chimbote se cruzan sin tocarse, pues pertenecen a dimensiones distintas, seres reales para sí mismos, pero meros espectros para los otros.

Fiel a su propósito de poner en contacto a todos los sectores del país, Arguedas, aun sabiendo que era inútil, los ha hecho hablar hasta el final y nos ha legado una paradoja trágica, que es la imagen del Perú de hoy, donde tantas voces no logran articular un diálogo coherente y accesible a todos.

**3.3.5. La novela total.** En sexto lugar, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* suscribe implícitamente los postulados de la ‘novela total’.

Aunque el concepto de novela total era muy popular entre los nuevos novelistas de los años 60, no tenía un significado unívoco y, según quien lo emplease, tanto podía hacer alusión a la extensión de la obra como a factores estructurales, de contenido o, incluso, de relación con las obras anteriores del autor. Vargas Llosa, que es quien más se ha ocupado de este concepto, distingue

---

<sup>63</sup> Por ello, es especialmente significativa la inclusión del mito de Tutaykire. A nuestro parecer, un símbolo del desencuentro, de la tragedia. En este caso, un personaje del mundo de arriba termina su vida en el mar, cuando podía no haber sido así.

diversos tipos de totalidad,<sup>64</sup> algunos de los cuales calzan con la naturaleza de la novela de Arguedas. Uno de ellos sería el que concibe la totalidad como el esfuerzo por abarcar diversos niveles de realidad, que en *El zorro* se manifiesta en la presencia explícita de sus tres niveles.<sup>65</sup>

Sin embargo, serán dos formas de totalidad que no menciona Vargas Llosa las que destaquen en Arguedas: la primera, la ya mencionada búsqueda de romper los límites de la ficción para proyectar esta sobre la realidad, y la segunda, la de mezclar las tres personas gramaticales, pues *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela narrada en primera persona en el nivel del “autor”; en tercera, en el “novelístico”; y en segunda, en el nivel “mítico”, el de los diálogos de los zorros.

Por otro lado, recordemos que para la estética clásica, la obra es cerrada porque es expresión de la perfección y esta tiene límites y proporciones. Es la realización de la “idea” que el artista ha diseñado previamente en la mente y que debe ser llevada a término; de lo contrario, la obra está incompleta y, por tanto, es imperfecta. Un desarrollo de esta concepción es la ‘novela total’ entendida como un universo autónomo y suficiente, el cual se sustenta únicamente en la coherencia de sus componentes. Puede ser un reflejo de la realidad, pero es independiente de esta, y de esa independencia depende su capacidad de significar, es decir, de proyectarse más allá de ella misma. Para esta concepción, la obra es esférica.

A partir del Romanticismo se empiezan a valorar las obras inacabadas, reconociendo el poder de sugestión que estas poseen. Las ruinas antiguas o las

---

<sup>64</sup> Aunque el tema lo desarrolla básicamente en *García Márquez: historia de un deicidio* (1971), Vargas Llosa ha seguido sumando nuevas formas de totalidad en escritos posteriores.

<sup>65</sup> “Esta vasta noción de ‘realismo literario’ totalizador que confunde al hombre y a los fantasmas del hombre en una sola representación verbal”. (Vargas Llosa 1971: 177)

estatuas mutiladas, tan apreciadas durante este período, son un ejemplo de ese poder de sugestión. Los románticos son conscientes de que en la creación intervienen factores ajenos al artista, como se refleja en la frase de Francisco de Goya “el tiempo es también quien pinta”.

Las vanguardias, dando un paso más, emplean la inconclusión como recurso artístico, bajo el convencimiento de que toda lectura es una interpretación, es decir, que el límite que se imponen las obras es ilusorio. En el teatro, esto supone romper con la diferenciación entre público y escenario; en la pintura, dejar solo en diseño una parte del lienzo; en la literatura, entre otras formas, en buscar los finales abiertos, en dejar al lector la posibilidad de ordenar la obra (como en *Rayuela*) o el obligar al lector a consultar la realidad para determinar la naturaleza del texto (como en ciertos cuentos de Borges).

Arguedas lleva esta propuesta al límite al volcar lo ficcional en la realidad conectándolos vía un hecho real, el suicidio, de tal manera que se integren en la totalidad de lo real. La novela no acaba en su última palabra, sino que necesita el complemento de lo real.

**3.3.6. El lenguaje y la vida.** Por último, forma parte de la poética de esta novela una proposición parcialmente explícita en ella: la equiparación entre vida y escritura. Como se dijo anteriormente, para Arguedas el problema de encontrar un lenguaje adecuado para sus personajes indios era esencial porque a través de él se podía vislumbrar su alma. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* esa equiparación cobre un matiz trágico al aplicarse al autor. “Este viciado y desigual relato”, como él lo llama, no **cuenta** sino que **es** su vida, igualmente viciada y desigual: vida y escritura avanzan juntas, entrelazándose ante los ojos

conmovidlos del lector, que es consciente de que cuando una se calle se callará también la otra.

Para Arguedas, la literatura siempre fue mucho más que la transmutación de la experiencia en ficción, ya que esta es posible no únicamente porque el escritor haya experimentado algo semejante, sino porque, de modo esencial, él, y no solo lo que cuenta, está siendo nutrido por “las cosas”. Este postulado, que para nosotros es el eje de la poética arguediana, se anuncia de manera rotunda en las primeras líneas de la novela:

“El encuentro con una mujer zamba gorda, joven, prostituta, me devolvió eso que los médicos llaman ‘tono de vida’. El encuentro con aquella alegre mujer debió ser el toque sutil, complejísimo, que mi cuerpo y alma necesitaban, para recuperar el roto vínculo con todas las cosas. Cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas”. (Arguedas 1996: 7)

Por lo tanto, cuando el vínculo se rompe, cuando el cuerpo y el alma del escritor se derrumban, la literatura acaba por falta de fuerza comunicativa, de tono vital. Ahora es posible comprender mejor las nociones de acabado e inacabado que son pertinentes a esta novela: el oxímoron que mencionamos anteriormente, el contraste entre obra y escritura, es también una ecuación, una equiparación.

### **3.4. Significación de la novela**

Desde sus inicios, la producción arguediana representó un cambio sustancial en la narrativa peruana, pues introdujo una visión del universo andino radicalmente distinta de la entonces imperante, así como técnicas literarias innovadoras. Esta particularidad de su obra condicionó en gran medida la labor de la crítica literaria y no literaria. Sin embargo, esta visión que la comunidad nacional demandaba

parece coincidir con las intenciones del autor. De allí que el narrador en los cuentos y novelas de Arguedas adopte muchas veces el punto de vista confidencial para brindar verosimilitud a su relato.

Esta intención de veracidad coincide con las necesidades de nuestra sociedad y condicionó no solo a un gran sector de la crítica a concentrar el mérito de su obra en el carácter documental de la ficción, como ha anotado Vargas Llosa en *La utopía arcaica*, sino que condicionó al autor –a lo largo de toda su producción– a asumir el papel de corrector de las malas, incompletas, desajustadas e injustas versiones de sus antecesores. Así, en 1965 durante el Primer Encuentro de Narradores Peruanos sostuvo:

“Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios; los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto, de quienes he recibido lecciones como López Albújar, como Ventura García Calderón. López Albújar conocía a los indios desde su despacho de juez en asuntos penales y el señor Ventura García Calderón no sé cómo había oído hablar de ellos... En esos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto al paisaje o tan extraño, que dije: ‘No yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido’ y escribí esos primeros relatos que se publicaron en el pequeño libro que se llama Agua”. (Arguedas 1965: 40-41)

El resultado fue una nueva visión de lo andino, por supuesto no menos ficticia que las anteriores, aunque, por su mejor dominio de los recursos, más verosímil y más hermosa, como señala el autor de *La ciudad y los perros*.

#### **3.4.1. Repercusión en el conjunto de la obra de Arguedas**

Cuando en 1965 a raíz de la publicación de su novela *Todas las sangres*, científicos sociales y críticos literarios ponen en tela de juicio, por primera vez, la “autenticidad” de ese universo, Arguedas siente, quizás también por primera vez,

que hace crisis ese elemento aparentemente resuelto e incuestionable desde sus inicios: la relación con el lector.

Recordemos que, cuando Arguedas empieza a escribir, existía en el ambiente intelectual un clima propicio para el desarrollo del tema indígena. Desde comienzos de siglo había aparecido una serie de ensayos y novelas que abordaban esta problemática. No obstante, el universo representado en las novelas de Clorinda Matto de Turner, en los cuentos de López Albújar y en los de Ventura García Calderón mostraba, en opinión de los críticos de la generación de Arguedas, enfoques poco consistentes que no resistían el cotejo con la realidad. Esta insatisfacción de la crítica es explicable por el agotamiento de la visión de las generaciones precedentes, deudoras del naturalismo sociologizante y del modernismo “exotizante”. Asumiendo esa insatisfacción, el Arguedas lector siente la necesidad de brindar una imagen verdadera y entrañable del indio y de su universo humano y geográfico. El resultado será *Agua*, su primer libro de cuentos.

La propia percepción de su rol como escritor se ve desestabilizada. Ya no hay una correspondencia natural entre lo que se esperaba de él y lo que el público, especializado o no, le demandaba. No se trata de afirmar que Arguedas escribía condicionado por el mercado o para satisfacer a sus lectores. Lo que sucede es que la situación armónica, que hasta ese momento había caracterizado su relación con los lectores, se quiebra. Su obra y los mensajes que de ella se desprenden parecen no coincidir con el especial momento cultural y social que atraviesa el país.

Esta situación lleva a Arguedas a replantearse su posición de mediador entre la cultura andina y la comunidad nacional. Una muestra de ese

cuestionamiento a su autoridad como paradigma cultural es *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En ella, el autor que se pregunta si acaso había vivido en vano incorpora su propia figura como parte del problema de dar cuenta de la realidad peruana. Es decir, Arguedas es consciente de que no solo debe ponerse en cuestión la materia del relato, sino también el instrumento para conseguirlo.

Hasta antes de esta novela, la historia personal de Arguedas, sus inquietudes y obsesiones habían encontrado siempre una forma, indirecta, de filtrarse en su obra, complementando, corrigiendo y probablemente reemplazando lo que en realidad observó y vivió. Si la denuncia de la situación de subordinación del pueblo indio hubiera sido el único acierto de Arguedas, hoy sería visto como un costumbrista más. No obstante, su propio testimonio, la búsqueda realista que emprende no implica objetivismo naturalista ni neutralidad.

Recordemos también que Arguedas debuta literariamente en 1935 con un volumen innovador, *Agua*. Este conjunto de tres relatos marcaría un nuevo rumbo al indigenismo literario que, al margen de su diversidad estilística, en su primera etapa se caracterizó por una visión esquemática, exterior y prejuiciosa o paternalista de la situación del indio, y por un permanente debate entre sus defensores y críticos. Sin embargo, en *Agua* no solo es nueva la perspectiva desde la que escribe el autor, presentando y asumiendo la sensibilidad indígena, sino también el lenguaje. De allí en adelante, la innovación será una constante en su producción.

Arguedas es un autor sumamente variado en todo sentido. Basta contrastar, *El Sexto*, novela casi socialrealista, y *Los ríos profundos*, en opinión de Miguel Gutiérrez en su ensayo *La generación del 50: un mundo dividido*, “la

novela más proustiana de la década del 50” (Gutiérrez 1988: 95) o *La agonía de Rasu-Níti*, que se encuadra sin esfuerzo dentro del realismo mágico, con “El forastero”, que roza lo fantástico, pero es tan diferente por sus diálogos.

Visto en perspectiva, ello no tiene por qué extrañarnos. Es necesario recordar que Arguedas se inicia como escritor cuando todavía son muy fuertes los ecos de la vanguardia de principios de siglo, y que entre sus primeras amistades limeñas figuran Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen, dos de los más firmes puntales de esta tendencia. Hay que tener en cuenta, además, que desde el simbolismo, aunque con más fuerza a partir de las vanguardias, el arte se concibe no solo como creación de belleza y perfección formal, sino, sobre todo, como una ampliación de las fronteras de la sensibilidad. Para esta concepción, el artista, antes que ceñirse a la realidad, debe conquistar nuevos espacios mentales y formas nuevas de ver, incluso recurriendo a técnicas antiguas –como lo hace Adán–, pero sobre todo a disociaciones, fragmentaciones, inacabamientos, etc., que contribuyan no solo a renovar los contenidos, sino a enriquecer y a hacer visibles los instrumentos expresivos.<sup>66</sup>

También es importante destacar sus innovaciones en la estructura del cuento. Ya en *Agua*, Arguedas incorpora recursos de la novela moderna al cuento, como el final abierto o con coda, que permite al lector salir de las coordenadas finitas que el cuento tradicional había exhibido hasta ese momento. Pero, no solo eso, los tres cuentos si bien mantienen su autonomía pueden ser vistos con un gran mural que da cuenta de ese universo andino al que Arguedas se debía. A pesar del cambio de nombre del protagonista, no cabe duda que

---

<sup>66</sup> Recordemos el inicio de Warma kuyay: “Noche de luna en la quebrada de Viseca”. Se trata de una escritura impresionista más cercana a las vanguardias que al naturalismo que predominaba hasta ese momento y que solo había sido matizada por Ciro Alegría.



Ernesto continuará su recorrido en un universo que se amplía como en una espiral. La concepción realista de la escritura literaria da lugar a transformaciones de la realidad representada. Así, la partida a la costa del personaje genera un cambio correlativo en la estructura básica de los relatos.

En las siguientes novelas, Arguedas seguirá intentando nuevas formas de aprehender la realidad que pretende representar, al punto que a pesar de algunas constantes temáticas, ningún libro es en sus formas igual al otro. Su extrema preocupación formal y estética no se centra únicamente en la transformación de la realidad a través del lenguaje, sino que abarca, cada vez con más audacia, otros niveles: el de la estructura narrativa, la construcción de los discursos, de los espacios y las temporalidades<sup>67</sup>.

Esos “otros” mecanismos, el escritor los había estado tanteando de diversas formas en algunas de sus primeras creaciones donde, como confesó más de una vez, se hallaba a la búsqueda de un “nuevo estilo”, pero que ha sido leído tradicionalmente por la crítica solo como la construcción de una lengua para sus personajes, una que bajo el molde castellano conservara el alma quechua, o peor aún como lo plantea Vargas Llosa, una “traducción” del quechua.

---

<sup>67</sup> Sobre esta tendencia al cambio, Vargas Llosa solo reconoce como innovación las variaciones relacionadas con el lenguaje. Así, en *Yawar Fiesta*, destaca la reelaboración castellana del quechua para hacer hablar a los personajes indios, estilo mestizo que alcanzará un alto nivel artístico en *Los ríos profundos*. En *El Sexto*, aunque hace notar los cambios en el diseño: que el libro ha sido construido a base de diálogos y que la parte descriptiva es menos importante que la oral, considera que el tratamiento del lenguaje de los personajes es irregular: “Arguedas trató de reproducir las variedades regionales y sociales —el castellano de los piuranos, de los serranos, de los zambos, de los criollos más o menos educados— mediante la escritura fonética, a la manera de la literatura costumbrista, y aunque en algunos momentos acertó (por ejemplo, en el caso de Cámac), en otros fracasó y cayó en el manierismo y la parodia. Esto es evidente cuando hablan los zambos o don Policarpo; esas expresiones argóticas, deformaciones de palabras trasladadas en bruto, sin recreación artística, consiguen un efecto contrario al que buscan (fue el vicio capital del costumbrismo): parecen artificios, voces gangosas o en falsete” (Vargas Llosa 1996: 232).

En esto último ya tenía cierta trayectoria: no solo los relatos de *Agua*, sino *La agonía de Rasu-Ñiti* se apartan de las estructuras tradicionales, y, como ya dijimos, el lenguaje de casi todas sus obras es una creación producto de esa voluntad de innovación. Pero lo de Chimbote, a pesar de su reducido espacio, era infinitamente más complicado y Arguedas se preparó con la libertad de sus primeros tiempos para emprender la tarea de representarlo y volcar en esa obra todos sus “demonios”.

En ese camino, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es suma y cifra de la obra de José María Arguedas. Esta novela ilumina y reformula lo anterior, en tanto lo reúne y le da nueva significación. Esta novela nos hace entender que las pugnas de Arguedas con los módulos genéricos de su momento no pueden verse solo como impericias técnicas o descuidos, sino como manifestaciones de una búsqueda que logra plasmarse cuando la cercanía de la muerte y la tensión extrema a la que se ve sometido el creador le abren un espacio de libertad que él no duda en aprovechar con una audacia solo comparable a la del Vallejo de *Trilce*.

### **3.4.2. Articulación con la novela latinoamericana**

Ahora bien, por la época en que Arguedas escribe sus últimas obras, la novela latinoamericana estaba desarrollando una propuesta fuertemente experimental. Autores como Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Carlos Fuentes incorporaban técnicas nuevas, arremetían contra la estructura novelística lineal y continua, jugaban incluso con la sintaxis. Arguedas, sin duda, encuentra en ese ambiente el contexto adecuado para retomar con mayor ímpetu su vocación innovadora.

No obstante, a pesar de probar nuevas formas de recrear la realidad, como en *El Sexto* y *Todas las sangres*, la crítica no parece aceptar ese tipo de

preocupaciones en él. Aunque aparentemente moderna por su narrador invisible y por su aliento totalizador, esta novela carecía de aquello que constituía una de las virtudes de la producción arguediana anterior: la sensación de que la “vida” que el autor insuflaba en sus narraciones, ya sea a través de una primera persona con fuerte carga emocional o del sesgo de simpatía, sutilmente disimulado, con el que retrataba a ciertos personajes, como sucede en *Yáwar fiesta*. Incluso en *Todas las sangres*, a pesar de que algunos personajes y situaciones son demasiado esquemáticos y se sienten como artificiales<sup>68</sup> y, además, la estructura es convencional, criaturas como don Bruno Aragón de Peralta revelan al Arguedas que la crítica estaba dispuesta a aceptar.

Pero a nivel latinoamericano, escritores que parecen hallarse en la misma búsqueda lo ignoran (Carlos Fuentes no lo menciona en su ensayo sobre la nueva novela latinoamericana del 69) o lo malinterpretan (como Julio Cortázar cuando polemiza con él).<sup>69</sup> Al parecer, no se acepta que la vocación de dar cuenta de la realidad no se contrapone a la alta conciencia artística que José María Arguedas siempre tuvo y que explica la creación de una novela que sigue siendo novedosa, e incluso provocadora, a más de cuarenta años de su publicación.

Durante los años sesenta, la novela latinoamericana estaba desarrollando una propuesta fuertemente experimental. Arguedas, quien reflexionó muy poco por escrito sobre los aspectos teóricos de la novela como género, nunca se refirió

---

<sup>68</sup> En una entrevista con Tomás Escajadillo, Arguedas confesaba, a propósito de *Todas las sangres*, que “por ser una visión mucho más amplia de la realidad, he tenido que crear personajes y mundos que no me son muy familiares” (Escajadillo 1991: 79-80).

<sup>69</sup> No obstante, los puntos de contacto son múltiples, como ha hecho notar Ricardo González Vigil en su ensayo “Cortázar y Fuentes en la última novela de Arguedas” (González Vigil 2002: 873-890). Sobre los vínculos con otros escritores de este periodo. Ver también mi trabajo “Lo maravilloso americano en Alejo Carpentier y José María Arguedas” (2005).

a la estética de la obra inacabada, pero evidentemente tenía conciencia de las posibilidades de significación de la *forma abierta*, la cual, en palabras de José Ángel Valente, en *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991), es “uno de los elementos de la radical modernidad”. De hecho, por tocar solo una arista significativa, es imposible no percibir esta novela –casi sin necesidad de examinar su contenido, únicamente a partir de la significación que se desprende de su estructura– como una especie de gran oxímoron: la vida acaba, en tanto la obra queda inacabada. De otro lado, no era la primera vez que Arguedas practicaba la forma abierta, pues la había empleado, significativamente, en su primer cuento, “Warma kuyay”, el cual en su versión definitiva incorpora un párrafo final que *abre* el relato hacia otro espacio y otro tiempo.

Arguedas pasa de ficcionar a partir de elementos conocidos, que formaron parte de su trayectoria vital y con los que guarda un vínculo afectivo, a crear relatos procesando lo desconocido, lo que se está gestando en ese momento. Su trayectoria como narrador ya no se concentra en el pasado, sino en el futuro.

Desde aquella mesa que enjuició su proyecto más ambicioso y a partir de las constantes críticas que recibe por sus nuevos proyectos, como por su “poco científica” traducción de los mitos de Huarochirí, Arguedas será cada vez más consciente de que había sido ganado por lo tradicional, tanto en la forma novelesca como en su concepción del arte. Esto se hace cada vez más evidente por el contexto de innovación que lo rodeaba, por las nuevas propuestas que escritores más “jóvenes” o simplemente más libres de demandas culturales e ideologías venían desarrollando.

También estaría influyendo en esta apertura evidentemente “consciente” a la “técnica” y la innovación <sup>70</sup> su decepción de la política y los partidos políticos. También de su propia capacidad de contribuir al cambio desde los sistemas que permite el Estado.

En los años inmediatamente posteriores a *Todas las sangres*, también decae su confianza en que el Perú podía ser, efectivamente, un país de todas las sangres, donde la cosmovisión y los valores andinos se integrasen, en armonía, sin desventaja, con la cultura occidental dominante. Esto es lo que descubre en Chimbote y lo impulsa a reformular permanentemente el proyecto de novela que diera cuenta de las “transformaciones” del Perú y a cambiar su idea de novela. A esto contribuirá el deterioro de su salud mental y su situación familiar. Estos aspectos psicológicos lo llevarán a una situación personal dramática, pero, a su vez, lo colocará en una posición donde ya no cabe mirar atrás, sino solo hacia adelante, en todo caso mirando su obra, en lo que está podría ofrecer a los que vendrán. La aceptación de que vida amorosa fracasó libera, por otra parte, al artista que lucha porque el “cuerpo” le permita dar una nueva vuelta de tuerca a su poética.

Paradójica aunque explicablemente, estas son las condiciones para que Arguedas intente lo nuevo: la situación de que quien lo ha perdido todo o casi todo y se encuentra libre para iniciar una aventura.

---

<sup>70</sup> Destaco los términos porque Arguedas fue antes que cualquier otra dimensión intelectual un **artista** que luchó por construir mundos propios, “realidades verbales” autónomas, de “raíces humanas”, capaces de conmover y persuadir a sus lectores, como reclamaba Vargas Llosa en su artículo sobre la novela primitiva y la de creación. Algunas de sus búsquedas formales fueron más eficaces que otras, algunas no las supo defender y explicar; pero siempre estuvo preocupado por brindar creaciones perdurables que objetivaran una subjetividad y no por copiar, traducir o por “subjetivar la realidad objetiva”, como sostiene Vargas Llosa que hacía la novela tradicional. (Vargas Llosa: 1969)

### 3.5. Conclusión del capítulo

En su última novela, Arguedas opta por una estructura disgregadora y personajes ambiguos en su significación y función, como venían haciendo otros escritores del Boom. Sin embargo, en ella, Arguedas va más allá al incluir los zorros y los “Diarios”. Este original diseño rompe con el motor de su producción anterior, al liberar el sentido final de la obra al lector.

La simultaneidad de voces, tiempos y espacios diferentes que se articulan en esta obra hace estallar un modelo de novela y la idea de un único significado o interpretación para ella. En ese sentido, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se abre, rompiendo la ilusión narrativa, directamente a la realidad. La vía para ello es el nivel del “autor”, el cual continúa en los hechos lo que anunciaba en el texto. Esto hace que el suicidio *real* del escritor José María Arguedas se incorpore inevitablemente a la novela, cerrando el nivel de los diarios, el del “autor”.

Por todo ello, la complejidad de la disposición formal de esta novela la destaca nítidamente de la obra anterior de Arguedas, pero también de la estética de las novelas latinoamericanas de la época, que buscaban la autonomía literaria construyendo mundos compactos que corrían paralelos a la realidad sin las intromisiones que hacen difícil la comprensión de la historia. En ese sentido, *El zorro* nos resulta una novela más audaz que varias del Boom.

## CONCLUSIONES

1. Si bien la obra de Arguedas mereció la constante atención de la crítica nacional, desde la publicación de *Todas las sangres* las discrepancias entre este sector y el escritor se acentuaron. Tras la aparición de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, las tensiones se mantuvieron por las particulares características de esta obra, aparentemente extrañas en relación con el conjunto de la narrativa arguediana. Por ello, la situación de esta novela en el proceso de la narrativa peruana de la segunda mitad del siglo XX no ha sido bien establecida.
2. Ante la dificultad de apreciarla como una innovación (por su carácter aparentemente inarticulado, su condición de inacabada y su lenguaje grosero), inicialmente, la obra es asumida con desconcierto. En un segundo momento, se generaliza la visión de la novela como una obra fallida e incompleta que reflejaría la frustración o el desencanto ideológico del autor. Posteriormente, aparecen los que reconocen méritos en esta obra y buscan darle un lugar en la producción de su autor. Se la asume desde entonces como parte de un plan narrativo que se distingue por ampliaciones constantes

del mundo representado, que implican la superación del Indigenismo, pero lejos de la nueva novela hispanoamericana.

3. Más allá de los encuentros y desencuentros con la crítica de su tiempo, que juzgó la nueva obra a la luz de las anteriores, lo que la lleva a no relacionarla con la novelística del Boom, Arguedas no resignó su independencia artística y ensayó nuevas formas expresivas. Esta apertura cada vez mayor a la innovación estaría motivada por un cambio en sus concepciones artísticas. Por eso, la importancia de algunos acontecimientos paralelos a la gestación de esta obra, como la mesa redonda del 65 en torno de *Todas las sangres*, la polémica con Julio Cortázar y el surgimiento de la llamada nueva novela latinoamericana. En ese sentido, la última obra de Arguedas sería una reafirmación de la novela como un espacio de libertad creativa que no está reñido con la “técnica” ni la “experimentación”.
4. Durante la gestación de su última novela, Arguedas toma conciencia de que las formas establecidas, lingüísticas y literarias, que había manejado hasta *Todas las sangres* le resultaban insuficientes para dar cuenta de la complejidad del fenómeno de Chimbote. Buscará, entonces, integrar elementos de la cosmovisión y la práctica cultural indígena a una obra literaria forzando los cánones de la novela realista. De allí la importancia de los trabajos etnológicos que desarrolló por aquellos años, como la traducción del *Manuscrito de Huarochirí*.
5. Arguedas pasó de ficcionar a partir de elementos conocidos, que formaron parte de su trayectoria vital y con los que guarda un vínculo afectivo, a crear relatos procesando lo desconocido, lo que se está gestando en ese momento.



6. Los mecanismos alternativos que emplea el escritor en esta novela son los que han sido menos apreciados por la crítica. Se insiste en afirmar que la novela es trunca, cuando el “¿Último diario?” completa argumentalmente el discurso narrativo al referir el final de este, a manera de epílogo.
7. Las cartas y el discurso “No soy un aculturado” son parte de la novela y le dan conclusión, aunque el sector mayoritario de la crítica los considere como simples anexos. De allí que se haya tratado con indiferencia el orden propuesto por el escritor para estos textos.
8. La estructura de su última novela presenta las tres personas gramaticales, pues es narrada en primera persona en el nivel del “autor”; en tercera, en el “novelístico”; y en segunda, en el nivel “mítico”, el de los diálogos de los zorros. Este nivel de complejidad convierte la estructura de la novela, en sí misma, en un factor de significación y la acerca a lo que venían realizando, con distintos recursos técnicos, los autores del Boom.
9. Esta obra amplía considerablemente el concepto de realidad, al incorporar dos niveles de representación que ya habían aparecido, pero que cobran mucha mayor importancia al presentarse con identidad propia y autonomía: el “autor” y el mito. Asimismo, la relación entre los niveles de la estructura no es de necesidad, sino, en gran medida, aleatoria. Esta sintaxis libre le otorga al lector un papel decisivo, en consonancia con el que le confería las novelas del Boom, como “armador” de la obra y como intérprete de su significación.
10. A despecho de la sensación de incomunicación que provocan los monólogos delirantes de los personajes, esta es la obra de Arguedas en la que el diálogo tiene mayor importancia. Los diálogos no se producen solo entre personajes de un mismo nivel de realidad, sino, implícitamente, entre personajes de

distinto nivel, y, sobre todo, entre textos. De esta forma, de no ser por el lector, serían monólogos; por ello, afirmamos que hay una voluntad de abrir la obra al diálogo al lector de una manera radicalmente novedosa, rompiendo la sintaxis narrativa tradicional y cediéndole el sentido final de la novela.

11. Esta novela suscribe implícitamente los postulados de la novela total, porque abarca diversos niveles de realidad, que se hacen patentes en sus tres niveles y en su afán de romper los límites de la ficción para proyectar esta sobre la realidad.
12. La equiparación entre vida y escritura es parte fundamental de la poética de esta novela. Así, mientras que para la visión occidental, la escritura es un acto de representación de una experiencia real o fingida, para Arguedas, es un acto de vida, en el que “las cosas” no solo nutren la escritura, sino inyectan vitalidad al escritor. De ahí que un debilitamiento de este, por un fallo en su relación con la realidad, acarree un debilitamiento o la muerte de la escritura. Este postulado, de raíz mítica, que es el eje de la poética arguediana, se anuncia de manera rotunda desde las primeras líneas de la novela.
13. La libertad artística de *El zorro* se asienta en la ausencia de parámetros deliberadamente buscados, en el “desorden” de la despedida.
14. A nivel latinoamericano, ni los críticos de la época ni los escritores de la llamada nueva novela, que parecían hallarse de alguna forma en la misma búsqueda, supieron reconocerle méritos a esta nueva forma de configurar la novela, a esta forma distinta de totalidad.

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

ARGUEDAS, José María

1938 *Canto Kechwa*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad.

1933 "Wambra kuyay", *Signos* 1, Lima, 8 de noviembre, p.3.

1935 *Agua. Los escolares. Warma kuyay*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad.

1941 *Yawar fiesta*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad; repr. Buenos Aires, Editorial Losada, 1977.

1948 "Acerca del intenso significado de dos voces quechuas", *La Prensa*, Buenos Aires, 6 de junio, repr. en ARREDONDO, Sybila (ed.), *Indios, mestizos y señores*, Lima, Horizonte, 1989, pp. 114-119.

1950 "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", *Mar del Sur* 9, vol. III, enero-febrero, Lima: 66-72, repr. en VARIOS, *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, pp. 397-405.

1954 *Diamantes y pedernales, Agua*, Lima, Juan Mejía Baca.

1958 "¿Una novela sobre las barriadas?", *La Prensa*, Lima, 23 de diciembre, pp. 10-16.

1958 *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada.

1961 *El Sexto*, Lima, Juan Mejía Baca.

1962 *La agonía de Rasu Ñiti*, Lima, Talleres Gráficos Ícaro.

1962 *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman. Haylli-taki (A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción)*, Lima, Salqantay.

- 1964 *Todas las sangres*, Buenos Aires, Losada.
- 1965 *El sueño del pongo. Pongoq Mosqoynina agonía de Rasu Ñiti*, Lima, Talleres Gráficos Ícaro.
- 1966 *Dioses y Hombres de Huarochirí; narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?). Edición bilingüe. José María Arguedas, traductor. Estudio bibliográfico: Pierre Duviols*. Lima, Museo Nacional de Historia-Instituto de Estudios Peruanos.
- 1966 “Llamado a algunos doctores”, *El Comercio*, 3 de julio, p. 23; repr. en ARGUEDAS, J. M., *Katatay*. Lima, Editorial Horizonte, 1984, pp. 41-47.
- 1967 *Amor mundo y todos los cuentos*, Lima, Juan Álvarez-Francisco Moncloa.
- 1968 *Las comunidades de España y del Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1969 “Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar”, en *El Comercio*, Lima, 1 de junio, p. 34, en CROCE, Marcela (comp.), *Polémicas intelectuales en América Latina. Del "meridiano intelectual" al caso Padilla (1927-1971)*, Buenos Aires: Simurg, 196-199.
- 1969 “¿Último diario?” y “Señor Don Gonzalo Losada, Buenos Aires” (carta de 29 de agosto 1969), *Oiga*, Lima, 5 de diciembre, pp. 16-19.
- 1971 “No soy un aculturado”, en ARGUEDAS, J. M., *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, pp. 297-298.
- 1971 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 1.a ed, Buenos Aires, Losada.
- 1972 *Katatay y otros poemas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura; repr. como *Katatay*, Lima, Horizonte, 1984.
- 1973<sup>a</sup> *Cuentos olvidados*, Lima, Imágenes y Letras.
- 1973<sup>b</sup> “La literatura como testimonio y contribución”, en *Cuadernos arguedianos* 3, *Il Época*, Año 3, junio, 2000, Lima, p. 97 p.

- 1975 *Dioses y hombres de Huarochirí*, México, Siglo XXI.
- 1976 *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, Buenos Aires, Arca-Calicanto.
- 1983 *Obras completas* (tomos I-IV), comp. y notas de Sybila Arredondo, Lima, Horizonte.
- 1985 *Indios, mestizos y señores*, Lima, Editorial Horizonte.
- 1985 *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres. 23 de junio de 1965*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- 1986 *Primer Encuentro de Narradores Peruanos (1969)*, 2ª ed., Lima, Latinamericana Editores.
- 1996 [1990] *El zorro de arriba y el zorro de abajo. Edición crítica*. Colección Archivos 14, Éve-Marie Fell (coord. ed.), 2da. ed., Madrid, UNESCO y Ministerio de Cultura de España y Francia.
- 1998 *Las cartas de Arguedas*. Mercedes López-Baralt y John Murra (ed), Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1999 *Arguedas en familia. Cartas de José María Arguedas a Arístides y Nelly Arguedas, a Rosa Pozo Navarro y Yolanda López Pozo*. Carmen María Pinilla (ed.), Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2007 *Arguedas en Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*, Carmen María Pinilla (ed.), Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2011 *Itinerarios epistolares. La amistad de José María Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas*, Carmen María Pinilla (ed.), Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ARREDONDO, Sybila

1996 "El zorro... en la correspondencia crítica de Arguedas", en FELL, Éve-Marie (ed.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo. Edición crítica. Colección Archivos*, 2da. ed., vol. 14, Madrid, ALLCA XX/Ediciones UNESCO, pp. 275-295.

BAJTÍN, Mijail

1989 [1975] *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

1994 *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza Editorial.

BARTHES, Roland

2002a [1967] *Ensayos críticos. La actividad estructuralista*, España, Editorial Seix Barral.

2002b *Roland Barthes por Roland Barthes*, España, Paidós.

2009 *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, España, Paidós.

CALDERÓN, Alfonso

1969 "Los rostros del Perú" [entrevista a J. M. Arguedas], *Ercilla*, Santiago, 22-23 de enero, pp. 50-52.

CAMACHO, Enrique

2011 *Misión en Chimbote y mi encuentro con Arguedas. Los caminos de "Cardozo"*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.

CASTRO-KLARÉN, Sara

1973 *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima, IEP.

1975 "Testimonio. José María Arguedas" (entrevista), en *Hispanoamérica* 10, abril, pp. 45-54.

CHESTER, Christian

1983 "Alrededor de este nudo de la vida, entrevista con José María Arguedas", *Revista Iberoamericana* 122, pp. 221-234.

CORNEJO POLAR, Antonio

- 1971 "El sentido de la narrativa de Arguedas", en *Revista Peruana de Cultura* 13-14, Lima, pp. 17-48.
- 1973 *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada.
- 1977 *La novela peruana*, Lima, Editorial Horizonte.
- 1978 El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7-8, Lima, pp. 7-21.
- 1980 *La novela indigenista*, Lima, Lasontay.
- 1982 "Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas" (reseña), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 16, pp. 165-167.
- 1983 "Presentación" en *José María Arguedas. Obras completas I*, Lima, Horizonte, pp. XI-XIV.

CORTÁZAR, Julio

- 1967 "Carta a Roberto Fernández Retamar (Situación del intelectual latinoamericano)", *Casa de las Américas* 45, VIII, noviembre-diciembre, pp. 5-12.
- 1969 "Julio Cortázar: un gran escritor y su soledad", ("Lo que sigue se basa en una serie de preguntas de Rita Guibert me formuló por escrito..."), *Life en Español* 7, Chicago, vol. XXXIII, 7 de abril, pp. 43-55, en CORTÁZAR, J., *Papeles inesperados*. Buenos Aires, Alfaguara, 2009, 226-248.

DAMMERT, Juan Luis

- 2011 "Supe: la novela trunca de Arguedas". *Anthropologica* [online] 29, dic., pp. 111-128. Obtenido de [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-92122011000100006&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122011000100006&lng=es&nrm=iso).

CROCE, Marcela

2006 (comp.), *Polémicas intelectuales en América Latina. Del "meridiano intelectual" al caso Padilla (1927-1971)*, Buenos Aires, Simurg, 2006.

ECO, Umberto

1981 [1979] *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.

1990 *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.

1992 [1962] *Obra abierta*. Buenos Aires, Planeta-Agostini.

ELMORE, Peter

1987 "Imágenes literarias de la modernidad, entre *Conversación en la Catedral* de Vargas Llosa y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas", *Márgenes* 2, pp. 23-42.

ESCAJADILLO, Tomás

1965 "Entrevista a José María Arguedas". *Cultura y Pueblo*, La Casa de la Cultura, Lima, n° 7-8, julio-diciembre, pp. 22-23.

1971 "Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo", *Revista Peruana de Cultura* 13-14, Lima, diciembre, pp. 82-126.

1974 "Pasó el tiempo de las elegías", *La Prensa*, Lima, 7 diciembre, en *José María Arguedas veinte años después: huellas y horizontes, 1969-1989*, Lima, Escuela de Antropología de UNMSM, 1991, pp. 75-82.

1976 "Las señales de un tránsito a la universalidad", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Serie de valoración múltiple, La Habana, Casa de las Américas, pp. 73-110.

ESCOBAR, Alberto

1965 "La guerra silenciosa en Todas las Sangres", *Revista Peruana de Cultura* 5, pp. 37-49; repr. en Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1976, pp. 289-300.



- 1976 "Homenaje a Pedro Lastra", *Última Hora*, Lima, p. 11.
- 1984 *Arguedas o la utopía de la lengua*, Lima, IEP. Serie Lengua y Sociedad 6.
- 1980 "La utopía de la lengua en el primer Arguedas", en *Revista de Crítica Literaria*, n° 12 , pp. 7-40.
- 1995 "Relectura de Arguedas: dos proposiciones" (1976), en Alberto Escobar, *Patio de Letras 3*, 3era ed., Lima, Luis Alfredo Ediciones, pp. 295-309.
- 1995 *Patio de Letras 3*, 3era ed., Lima, Luis Alfredo Ediciones.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian

- 2011 *Todas las sangres en debate: Científicos sociales versus críticos literarios*, Lima, Magreb Producciones.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo

- 2013 "Los zorros en las recopilaciones que llegaron a las letras", en Hawansuyo, [on line], tomado de <http://hawansuyo.com/2013/06/02/los-zorros-en-las-recopilaciones-que-llegaron-a-las-letras-gonzalo-espino-reluce/>

FAVRE, Henri

- 1996 "José María Arguedas y yo: ¿un breve encuentro o una cita frustrada?", *Cuadernos Americanos. Nueva Época* 56, año X, vol. 2, México, marzo-abril, pp. 23-31.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto

- 1975 "Para una teoría de la literatura hispanoamericana", en *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. La Habana, *Cuadernos Casa* 16, Casa de las Américas. pp. 41-52.

FELL, Éve-Marie

- 1991 "Arguedas y Huancayo: hacia un nuevo modelo mestizo", en PÉREZ, Hildebrando y GARAYAR, Carlos (eds.), *José María Arguedas. Vida y obra*, Lima, Amaru Editores, pp. 85-95.

1996 [1990] *El zorro de arriba y el zorro de abajo. Edición crítica. Colección Archivos*, 2da. ed., vol. 14, Madrid, ALLCA XX/Ediciones UNESCO.

FORGUES, Roland

1979 "Todas las sangres de José María Arguedas, un testimonio literario y un afán totalizante", en FORGUES, Roland, *La sangre en llamas. Ensayos sobre literatura peruana*, Lima, Ediciones Librería Studium, pp. 9-38.

1988 *José María Arguedas. Del Pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*, Lima, Horizonte.

1990 "Por qué bailan los zorros", en FELL, Éve-Marie (ed.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo. Edición crítica. Colección Archivos 14*, 2da. ed., Madrid, ALLCA XX/Ediciones UNESCO, pp. 309-313.

1993 *José María Arguedas. La letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*, Lima, Ediciones de los Ríos Profundos.

FRANCO, Sergio (ed.)

2006 *José María Arguedas: hacia una poética migrante*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

FUENTES, Carlos

1989 [1969] *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz.

2012 *La gran novela latinoamericana*, México, Alfaguara.

GARAYAR, Carlos

1996 "Pervivencia informal de la vanguardia en los cuentos de Jorge Luis Borges", *Les langues néo-latines* 297, París, II-eme trimestre.

GARCÍA-BEDOYA, Carlos

2011 "La recepción de la obra de José María Arguedas. Reflexiones preliminares", *Revista Letras* 117, vol. 82, Lima, pp. 83-93.

GAZZOLO, Ana María

1974 Estructura actancial de base en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, tesis br. Universidad Nacional Mayor de San Marcos (mimeo.).

1989 "La corriente mítica en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas". *Cuadernos Hispanoamericanos* 469-470, julio-agosto, pp. 43-72.

GÓMEZ MANGO, Edmundo

1996 "Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en 'Los Zorros' de J. M. Arguedas", en *El zorro de arriba y el zorro de abajo. Edición crítica. Colección Archivos*, 2da. ed., vol. 14, Madrid, ALLCA XX/Ediciones UNESCO.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

1995 "Introducción", en GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (ed.), *Los ríos profundos*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 9-108.

2002 "Cortázar y Fuentes en la última novela de Arguedas", en *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 873-890.

GUTIÉRREZ, Gustavo

1982 *Entre las calandrias*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.

GUTIÉRREZ, Miguel

1988 *La generación del 50: un mundo dividido*, Lima, Sétimo Ensayo.

HARSS, Luis

2012 *Los nuestros* (1966), Madrid, Santillana.

JITRIK, Noé

1983 "Arguedas: reflexiones y aproximaciones", *Revista Iberoamericana* 122, pp. 83-95.

KOHUT, Karl

1985/86 "El escritor latinoamericano en Francia. Reflexiones de Julio Cortázar en torno al exilio", en BERG, Walter Bruno y KLOEPFER, Rolf (eds.), *La*

*americanidad de Julio Cortázar: Cultura, política, literatura*, INTI *Revista de literatura hispánica* 22-23, Providence, pp. 263- 280.

LARCO, Juan (ed.)

1976 *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Cuba, Ediciones Casa de las Américas.

LASTRA, Pedro

2000 "Imágenes de José María Arguedas", en *Leído y anotado*, Letras chilenas e hispanoamericanas, Imágenes-Encuentros, Chile, Editorial Lom.

LEMOGODEUC, Jean Marie

1991 "Significados y riesgos del realismo autobiográfico en la obra de José María Arguedas", en AA.VV. *José María Arguedas. Vida y obra*, Perú, Amaru Editores.

LIENHARD, Martín

1977 "Tradición oral y novela: Los 'zorros' en la última novela de José María Arguedas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 6, II, Lima, pp. 81-92.

1980 "La última novela de Arguedas: imagen de un futuro lector", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* VI, 12, Lima, julio-diciembre, pp. 177-195.

1981 *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Latinoamericana Editores-Tarea.

1990 *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, 2ª ed., Lima, Latinoamericana Editores-Tarea.

1990 "La 'andinización' del vanguardismo urbano", en FELL, Éve-Marie (ed.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo. Edición crítica. Colección Archivos* 14, 2ª ed., Madrid, ALLCA XX/Ediciones UNESCO, pp. 321-332.

1992 *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina, 1492-1988*, tercera ed., Lima, Editorial Horizonte.

LINDSTROM, Naomi

1983 "El zorro de arriba y el zorro de abajo: Una marginación al nivel del discurso", *Revista Iberoamericana* 49, 122, pp. 211-218.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes

1987 *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, Madrid, Editorial Playor.

MARÍN, Gladys

1973 *La experiencia americana de José María Arguedas*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro.

MILLONES, Luis

2009 "Estudio preliminar", en *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]. Traducción de José María Arguedas*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, pp. xiii-xxxii.

MITCHELL, Fergus

1978 "The Foxes in José María Arguedas' Last Novel." *Hispania* 61, pp. 46-56.

MONTOYA, Rodrigo (comp.)

1991 *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989*, Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos/IKONO Ediciones.

MOORE, Melisa

2002 "Identidades en transformación y paradigmas emergentes del mestizaje en la obra antropológica y literaria de José María Arguedas", *Anthropologica. Revista del Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP* 20, Lima, 57-76.

2003 *En las encrucijadas: Las ciencias sociales y la novela en el Perú*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MORA, Tulio

1971 "Supuestos alrededor de los 'Zorros' de Arguedas", *Textual* 1, junio, p. 54.

MORALES ORTIZ, Gracia

2011 *José María Arguedas. El reto de la dualidad cultural*, España, Renacimiento.

MORAÑA, Mabel

2010 "Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada", en MORAÑA, Mabel, *La escritura del límite*. Iberoamericana/Vervuert.

1997 "Documentalismo y ficción: Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX", en *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la Modernidad*, Caracas, Ediciones eXcultura.

MOREIRAS, Alberto

1997 "José María Arguedas y el fin de la transculturación", en MORAÑA, Mabel (ed.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

MURRA, John y Mercedes LÓPEZ-BARALT (eds.)

1996 *Las cartas de Arguedas*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ORTEGA, Julio

1970 "José María Arguedas". *Revista Iberoamericana* 36, 70, pp. 77-86.

1971 "El zorro de arriba y el zorro de abajo", *Suplemento Dominical de El Comercio*, 29 de agosto, p. 22.

1982 *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima, CEDEP, 1982.

1992 "Discurso del suicida", *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* 128, Barcelona, pp. 60-62.

1999 "Los Zorros de Arguedas: migraciones y fundaciones de la modernidad andina". Prólogo a la traducción de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, University of Pittsburgh Press, trad. Frances Barraclough, repr. en ciberayllu.org [on line]

[http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/JOZorros/JO\\_Zorros1.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/JOZorros/JO_Zorros1.html)

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro

1996 *José María Arguedas. Recuerdos de una amistad*. Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

OVIEDO, José Miguel

1965 "‘Todas las sangres’ de J. M. Arguedas. Un vasto cuadro del Perú Feudal", *El Comercio. Suplemento Dominical*, Lima, 07 de febrero, pp. 6-7.

1965 "Sociología vs. Novela", *El Comercio Gráfico*, Lima, 28 de junio.

2000 "Las peras del Olmo", en ROCHABRÚN, Guillermo (ed.), *La Mesa Redonda sobre "Todas las sangres"* del 23 de junio de 1965, Lima, PUCP-Instituto de Estudios Peruanos, pp. 67-68.

RAMA, Ángel

1976 "José María Arguedas transculturador" [Prólogo a *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua, José María Arguedas*], Buenos Aires, Arca-Calicanto, pp. 7-38.

1987 [1982] *Transculturación narrativa en América Latina*, 3ª ed., México, Siglo XXI.

PINILLA, Carmen María

1994 *Arguedas, conocimiento y vida*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

1996 (ed.), *Alejandro Ortiz Rescaniere, José María Arguedas, recuerdos de una amistad*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2004 *Arguedas en el valle del Mantaro*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2004 (recop.), *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*, Lima, Fondo editorial del Congreso del Perú.

2011 (ed.), *Itinerarios epistolares. La amistad de José María Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas. Carmen María Pinilla (editora)*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PORTUGAL, José Alberto

2007 *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

RAMA, Ángel

1975 (ed.) *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Méjico D.F. Siglo Veintiuno Editores.

1981 "Más allá del boom: literatura y mercado", en RAMA, Ángel (comp.), *El "boom" en perspectiva*, México, Folios ediciones, pp. 144-165.

1982 "El boom en perspectiva", en RAMA, Ángel (comp.), *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Chile, Procultura-Universidad Alberto Hurtado, pp. 259-320.

1982 "Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)", en RAMA, Ángel (comp.), *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, Chile, Procultura-Universidad Alberto Hurtado, pp. 115-226.

ROCHABRÚN, Guillermo (ed.)

2000 *La Mesa Redonda sobre "Todas las sangres" del 23 de junio de 1965*, Lima, PUCP-Instituto de Estudios Peruanos.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Jéssica

2005 "Lo maravilloso americano en Alejo Carpentier y José María Arguedas". *Casa de las Américas* 238, enero-marzo, pp. 123-128.

RODRÍGUEZ-LUIS, Julio

1980 *Hermenéutica y praxis del Indigenismo. La novela indigenista, de Clorinda Matto a José María Arguedas*, México, Fondo de Cultura Económica.



RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir

1970 "La nueva novela latinoamericana" (1968), en MAGUIS, Carlos H. (ed.). *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 47-63.

1972 *El boom de la novela latinoamericana*, Caracas, Tiempo Nuevo.

ROSTWOROWSKI, María

1989 "Presentación", en *Ritos y tradiciones de Huarochirí: manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano: Gerald Taylor. Estudio biográfico sobre Francisco de Ávila: Antonio Acosta*, 2ª ed. rev., Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 9-11.

2007 "Introducción a la primera edición (1966)", en *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]. Traducción de José María Arguedas*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, pp. 1-8.

ROUILLÓN, José Luis

1973 "Notas críticas a la obra de José María Arguedas", en ARGUEDAS, J. M., *Cuentos solvidados*, Lima, Imágenes y Letras, pp. 63-138.

1990 "La luz que nadie apagará: Aproximaciones al mito y al cristianismo del último Arguedas", en FELL, Éve-Marie (ed.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo. Edición crítica. Colección Archivos 14*, 2ª ed., Madrid, ALLCA XX/Ediciones UNESCO, pp. 341-359.

ROVIRA, José Carlos (ed.)

1992a José María Arguedas. *Una recuperación indigenista del mundo peruano. Anrhropos. Suplementos (Materiales de Trabajo Intelectual)*, Barcelona, nº 31.

1992b José María Arguedas. *Indigenismo y mestizaje cultural como crisis contemporánea hispanoamericana. Anrhropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, Barcelona, nº 128.

ROWE, William

1979 *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura. Cuadernos del INC 3.

1996 *Ensayos arguedianos*, Lima, Universidad de San Marcos y SUR.

TAYLOR, Charles

1996 *Fuentes del yo*, Barcelona, Paidós.

TAYLOR, Gerald

1999 *Ritos y tradiciones de Huarochirí: manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano: Gerald Taylor. Estudio biográfico sobre Francisco de Ávila: Antonio Acosta, 2ª ed. rev.*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos, 1999.

URDANIVIA, Eduardo

1989 "La vivificante obra de José María Arguedas. Entrevista a Luis Alberto Ratto", *Páginas 100*, XIV, pp. 67-74.

1992 (ed.), *José María Arguedas en La Molina*, Lima, Universidad Nacional Agraria.

VALENTE, José Ángel

1971 *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

1991 *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets.

VARGAS LLOSA, Mario

1964 "Arguedas descubre al indio auténtico", *Visión del Perú* 1, agosto, pp. 3-7.

1967<sup>a</sup> "La literatura es fuego", *Mundo Nuevo* 17, pp. 93-95.

1967<sup>b</sup> "Cien años de soledad: el Amadís en América", *Amaru* 3, pp. 71-74.

1969<sup>a</sup> "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", *Revista Universidad de México* 10, XXIII, pp. 29-36.

1969b "Tres notas sobre Arguedas", en *Nueva novela latinoamericana* Buenos Aires, Paidós, pp. 30-36.

1980 "Literatura y suicidio: El caso de Arguedas", en *Revista Iberoamericana* XLVI, Pittsburgh, enero-junio, pp. 110-111.

1989 *La verdad de las mentiras*, Lima, Peisa.

1996 *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

1997 *Cartas a un novelista*, Buenos Aires, Ariel.

VV.AA.

1969 *Primer encuentro de narradores peruanos 14-17 de junio de 1965 en Arequipa*, Lima, Casa de la Cultura del Perú.

VV. AA.

1985 *Mesa redonda sobre Todas las sangres. 23 de junio de 1965*, Lima, IEP.

VV.AA.

2011 *Arguedas. Poética de la verdad. Segunda mesa redonda sobre Todas las sangres*, Lima, Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional del Perú.

WESPHALEN, Emilio A.

1969 "La última novela de Arguedas", *Amaru* 11, pp. 27-30.

## BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ÁIBAR RAY, Elena

1992 *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ALBERCA, Manuel

2007 *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ANDERSON, Benedict

1991 *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica.

ANTHROPOLÓGICA

2002 Revista del Departamento de Ciencias Sociales de la PUCP, n° 20, Lima.

ANTHROPOS

1992 Revista de documentación científica de la cultura, n° 128, Barcelona.

ANTHROPOS SUPLEMENTOS

1992 Materiales del trabajo intelectual, n° 31, Barcelona.

ARGUEDAS, José María.

2015 *A raposa de cima e a raposa de baixo*, Trad. Romulo Monte Alto, Belo Horizonte, Editora UFMG.

BRAVO, Víctor

1974 "Arguedas: la escritura como realidad-realidad", Revista de Literatura Hispanoamericana 7, Maracaibo, pp. 43-67.

BRAVO BRESANI, Jorge

1966 "Literatura Peruana y Sociología", Revista Peruana de Cultura 7-8, Lima, pp. 176-184.

CAFFERATA FARFÁN, Alfredo. José María Arguedas. *Comunidades campesinas y el aporte antropológico arguediano*, Lima, Talleres Tipográficos, 2005.

BAJTÍN, Mijail

1988 [1979] *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

1987 [1974] *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.

BARTHES, Roland

1973 *La escritura y el silencio*, en *El grado cero de la escritura*, España, Siglo XXI.

2003 *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Buenos Aires, Paidós.

BIRGER, Angvik

1999 *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

BOURRICAUD, François

1958 "Sociología de una novela peruana", *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima, 1 de enero, p. 2.

CARRANZA ROMERO, Francisco

1989 *Estudios críticos sobre J. M. Arguedas y Mario Vargas Llosa*, Trujillo, Libertad.

CASTRO ARENAS, Mario

1968 "Polémica Cortázar-Arguedas", *La Prensa*, Lima, 11 de mayo, p. 17.

CHARTIER, Roger

1992 *El mundo de la representación*, Barcelona, GEDISA.

CORNEJO POLAR, Antonio

1994 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte.

1996 "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno", *Revista Iberoamericana*, n° 176-177, pp 837-844.

DELGADO, Wáshington

1974 "Rabia e injusticia social en la obra de José María Arguedas", prólogo a *Agua y otros cuentos indígenas*, Lima, Editorial Milla Bartres, pp. 9-17.

DE LLANO, Aymara

2004 *Pasión y agonía. La escritura de José María Arguedas*, Mar del Plata, Latinoamericana Editores.

2006 "Memoria, lucha y agonía: la escritura del yo", en RAMÍREZ FRANCO, Sergio (ed.), *José María Arguedas: hacia una poética migrante*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 143-166.

DESAU, Adalberto

1970 "La novela latinoamericana como conciencia histórica" (1968), en MAGUIS, Carlos H. (ed.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 257-266.

DÍAZ CABALLERO, Jesús

1987 "La transculturación en la novela regionalista: el caso sur andino peruano y la obra de Arguedas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 25, pp. 155-172.

DORFMAN, Ariel

1969 "Arguedas y la epopeya americana", *Amaru* 11, pp. 18-26.

1970 "Conversación con José María Arguedas", en *Edición Especial de Revista Coral, José María Arguedas y la nueva novela indígena del Perú*, Santiago, n° 13, pp. 43-46.

ECO, Umberto

2000 [1975] *Tratado de semiótica general*, 5ta ed., Barcelona, Lumen.

ESCAJADILLO, Tomás

2004 "Ciro Alegría, José María Arguedas y el indigenismo de Mariátegui", en *Mariátegui y la literatura peruana*, Lima, maru editores, pp. 233-287.

ESCOBAR, Alberto

1989 *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

ESTEBAN, Ángel y GALLEGO, Ana

2009 *De Gabo a Mario*, Madrid, Espasa Calpe.

FLORES GALINDO, Alberto

1992 *Dos ensayos sobre José María Arguedas*, Lima, SUR Casa de Estudios del Socialismo.

FRANCO, Jean

1970 "El viaje frustrado en la literatura hispanoamericana contemporánea" (1968), en MAGUIS, Carlos H. (ed.). *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 365-370.

GARCÍA CÁCERES, José Uriel

1937 *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana*, segunda ed., Cusco, H.G. Rozas Sucesores Librería e Imprenta.

GARCÍA CANCLINI, Néstor

1990 *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

1982 "La soledad de América Latina" [Discurso de aceptación del premio Nóbel de Literatura], Stockholm, Academia Sueca.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel y VARGAS LLOSA, Mario

1991 [1968] *La novela en América Latina: diálogo*, Lima, Universidad Nacional de Ingeniería.

GAZZOLO, Ana María

1995 "Lo femenino en El zorro de arriba y el zorro de abajo", *Cuadernos Hispanoamericanos* 535, pp. 93-101.

GEORGESCU, Paul Alexandru

1970 "La dialéctica del destino en las novelas de Carlos Fuentes" (1968), en MAGUIS, Carlos H. (ed.). *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 411-415.

GRACIANO, Silvia Marcela

2011 "José María Arguedas en la Argentina: notas sobre una búsqueda", *Revista Letras* 117, vol. 82, Lima, pp. 103-112.

GUTIÉRREZ, Miguel

1980 "Estructura e ideología de *Todas las sangres*", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 12, Año 6, pp. 139-176.

JAUSS, Hans Robert

1976 *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.

KAPSOLI, Wilfredo

1979 "Arguedas y la cultura nacional", *Marka* 104, pp. 35-36.

2005 (comp.), *Zorros al fin del milenio: Actas y ensayos del seminario sobre la última novela de José María Arguedas*, Lima, Universidad Ricardo Palma, Centro de Investigación.

KLAHN, Norman y CORRAL, Wilfrido (comp.)

1991 *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de Cultura Económica.

KRISTAL, Efraín

1993 "Lo mágico-religioso en el indigenismo y en la vida de José María Arguedas", *Mester* 1, XXII, pp. 19-29.



LAUER, Mirko

1989 *El sitito de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*, Lima, Mosca Azul Editores.

1997 *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo-2*, Cusco, Centro Bartolomé de Las Casas.

LÉVANO, César

1969 *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida*, Lima, Editorial Gráfica Labor.

MARIÁTEGUI, Javier

1995 "Arguedas o la agonía del mundo andino", en revista *Psicopatología* 15, Madrid, pp. 91-102.

MARTÍN

2004 *Revista de artes y letras de la Universidad San Martín de Porres*, n° 10 y 11. Lima.

MARTÍNEZ, Maruja y MANRIQUE, Nelson (eds.)

1995 *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*, Lima, Editores DESCO/CEPES/SUR.

MARTÍNEZ, Juana

1992 "La obra narrativa de J. M. Arguedas como experiencia integradora", *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* 128, Barcelona, pp. 37-40.

MERINO DE ZELA, Mildred

1970 "Vida y obra de José María Arguedas", *Revista Peruana de Cultura* 13-14, Lima, diciembre, pp. 127-178.

MIGNOLO, Walter

1995 "Escribir por mandato y para la emancipación (¿descolonización?): autobiografías de resistencia y resistencia a la autobiografía", en Orbe, Juan (comp.), *La situación autobiográfica*, Buenos Aires, Corregidor.

MONTE ALTO, Romulo

2011 *Descaminhos do moderno em José María Arguedas*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

ORTIZ, Fernando

1978 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

ORTIZ RESCANIERE, Alejandro

1973 *De Adaneva a Incarrí (Una visión indígena del Perú)*, Lima, Retalo de papel.

OVIEDO, José Miguel

1982 *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, Barcelona, Seix Barral.

PÉREZ, Hildebrando y GARAYAR, Carlos (eds.)

1991 *José María Arguedas: vida y obra*, Lima, Amaru Editores.

QUIJANO, Anibal

1965 "De Aníbal Quijano a José M. Oviedo. En torno a un diálogo", Boletín de Sociología 2, I, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 18-20.

RIVERA, Fernando

2011 *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.

ROWE, William

1990 "Deseo, escritura y fuerzas productivas", en FELL, Éve-Marie (ed.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo. Edición crítica. Colección Archivos 14*, 2ª ed., Madrid, ALLCA XX/Ediciones UNESCO, pp. 333-340.

1995 "Arguedas: una obra múltiple", en MARTÍNEZ, Maruja y MANRIQUE, Nelson (eds.). *Amor y Fuego José María Arguedas, 25 años después*, Lima, Editorial DESCO/CEPES/SUR, pp. 353-357.

SALAZAR BONDY, Sebastián

1965 "Arguedas: la novela social como creación verbal", *Revista de la Universidad de México* 11, pp. 18-20.

SALES SALVADOR, Dora

2004 *Puentes sobre el mundo: cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*, Nueva York/Berna/Frankfurt, Peter Lang.

SALOMON, Frank

1991 "Introductory Essay: The Huarochirí Manuscript", en *The Huarochirí Manuscript: a testament of ancient and Colonial Andean religion*, Trans. Frank Salomon and George L. Urioste, Austin, University of Texas Press, pp. 1-38.

SARLO, Beatriz

2005 "Tiempo pasado", en *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

SONTAG, Susan

2003 *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara.

STUCCHI PORTOCARRERO, Santiago

2003 "La depresión de José María Arguedas", *Revista de Neuropsiquiatría* 66, pp. 171-184.

2011 "Depresión y creatividad literaria: a cien años del nacimiento de José María Arguedas", *Revista de Neuropsiquiatría* 74, pp. 209-212.

TAYLOR, Gerald

1983 "Lengua general y lenguas particulares en la antigua provincia de Yauyos (Perú)", *Revista de Indias* 171, pp. 265-89.

TORO, Vera; Sabine SCHLICKERS y Ana LUENGO

2010 "La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación", en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.

TRIGO, Pedro

1982 *Arguedas: Mito, historia y religión*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.

VARGAS LLOSA, Mario

1982 "Arguedas, entre la ideología y la arcadia". Prólogo a *Todas las sangres*, Buenos Aires, Editorial Alianza/Losada.

1971 *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores.

VARGAS, Raúl

1965 "Entrevista a José María Arguedas, sobre *Todas las sangres*". *Expreso*, Lima, 25 y 26 de marzo, p. 12.

VERDEVOYE, Paul

1970 "Socionarrativa hispanoamericana" (1968), en MAGUIS, Carlos H. (ed.). *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 893-899.

VILLANES CAIRO, Carlos

1971 "Testimonio de Sybilla de Arredondo sobre El zorro de arriba y el zorro de abajo", *Tocapu* 2-3, Lima, pp. 97-111.

WARNING, Rainer (ed.)

1989 *Estética de la recepción*, Madrid, Visor.