



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

Mito y modernidad en “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura con
mención en Literatura Peruana y Latinoamericana

AUTOR

Henry César RIVAS SUCARI

ASESOR

Rufino Gonzalo ESPINO RELUCÉ

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Rivas, H. (2017). *Mito y modernidad en “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

177


A los diecinueve días del mes de enero de dos mil diecisiete, siendo las 12.00 horas, en el local de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Mauro Mamani Macedo (Presidente), Dr. Gonzalo Espino Relucé (Asesor), Dr. Richard Leonardo Loayza (Informante), Dr. Nécker Salazar Mejía (Informante) y Dra. Yazmín López Lenci (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **MITO Y MODERNIDAD EN "EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO" DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**, presentada por el señor Henry César Rivas Sucari Bachiller en Literatura y Lingüística para optar el Grado de Magíster Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Art. 61 del Reglamento General de Estudios de Posgrado, aprobado por R.R. N° 00301-R-09 del 22 de enero de 2009.

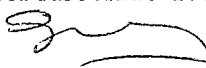
Muy bueno (17)


Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en **Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana** al señor **Henry César Rivas Sucari**.

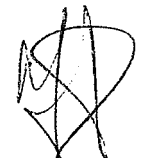
El acto académico de sustentación concluyó a las _____ horas.


Dr. Mauro Mamani Macedo
Presidente
Profesor Asociado T.C.


Dr. Gonzalo Espino Relucé
Asesor
Profesor Principal T. C.


Dr. Richard Leonardo Loayza
Informante
Profesor Auxiliar T.C.


Dr. Nécker Salazar Mejía
Informante
Profesor Contratado


Dra. Yazmín López Lenci
Miembro
Profesora Invitada

A la memoria de mi padre, César Rivas Flores

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi familia; a mi madre, por su incasable apoyo, amor y ánimo; a mis hermanos Cecilia, Moisés y Madeleine, por el cariño y la solidaridad en las horas difíciles; a Sandra y David, por el ejemplo de vida; a Aldana, por iluminar con su presencia a nuestra familia; y a la memoria de mi padre, César Rivas Flores, notable ejemplo de trabajo, honestidad y amor por su país. Este trabajo espera honrar su memoria.

Extiendo un agradecimiento especial para mis amigos y colegas que hicieron posible, con sus ánimos, debates y colaboraciones, que este trabajo pueda terminarse; a Arturo Caballero, Milton Manrique y Manuel Arnao, por la ayuda con la bibliografía, las discusiones tensas y reflexivas, y, sobretodo, la amistad incondicional de los camaradas; a Nécker Salazar, Jorge Terán, José Luis Rodríguez y Ninfa Morales, por el apoyo en la documentación y los consejos; a mi asesor Gonzalo Espino, por sus enseñanzas, la paciencia, amistad, y guía a la hora de llevar a cabo este proyecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	
BALANCE CRÍTICO	11
1.1. La crítica descalificadora de la novela.....	12
1.1.1. «Supuesto alrededor de los “zorros” de Arguedas» de Tulio Mora (1971).....	13
1.1.2. <i>El mundo mágico de José María Arguedas</i> de Sara Castro Klaren (1973).....	15
1.1.3. « “Literatura y suicidio” el caso de Arguedas» de Mario Vargas Llosa (1980).....	16
1.2. Los grandes proyectos de análisis de la novela ZAZA.....	21
1.2.1. <i>Cultura andina y formas novelescas-zorros danzantes en la última novela de José María Arguedas</i> de Martín Lienhard (1981).....	22
1.2.2. <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo. Palabra y realidad</i> de Antonio Cornejo Polar(1974)	36
1.2.3. <i>Mito e ideología en la obra de José María Arguedas</i> de William Rowe (1979).....	42
1.2.4. <i>Arguedas o la utopía de la lengua</i> de Alberto Escobar (1984)	48
1.2.5. <i>José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía</i> de Roland Forgues (1989).....	54
1.3. Últimos estudios y homenajes por el Centenario.....	56
1.3.1. Últimos estudios en torno a la obra de José María Arguedas	57
1.3.2. Estudios y homenajes por el Centenario	64
1.3.3. Últimas tesis de investigación sobre <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	84

1.4. Conclusiones tentativas.....	89
-----------------------------------	----

CAPÍTULO II

RITO TENSIONAL EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO* ...

2.1. Novela testimonial versus novela social.....	93
2.2. El escritor comprometido versus el escritor profesional.....	108
2.3. Lo andino versus lo moderno: una Totalidad contradictoria.....	128
2.4. Conclusiones tentativas.....	135

CAPÍTULO III

MITO Y MODERNIDAD EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE*

***ABAJO*.....**

3.1. La novela arguediana y su poética de reivindicación indígena.....	138
3.2. <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo,</i> una propuesta de modernidad alternativa.....	143
3.3. El mito estructurante en la novela.....	148
3.3.1. El carácter intertextual y el diálogo en la novela.....	150
3.3.2. El carácter intemporal y el rito sacrificial en la novela.....	157
3.3.3. El carácter binario de la novela y el mito.....	161
3.4. Conclusiones tentativas.....	164

CONCLUSIONES.....

BIBLIOGRAFÍA.....

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo, se busca explicar cómo el mito funciona como un elemento estructurante de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas¹ (1990) [1971] y su relación con la modernidad. Por consiguiente, se revisará la función del mito en la novela y los géneros que la componen (la novela testimonial y la novela social). Al mismo tiempo, se propone una explicación de la poética que Arguedas concibió como propuesta de novela moderna alternativa andina; de este modo, se asume a los diarios como el eje principal de la novela para determinar el sentido tensivo hacia la culminación experimental del argumento. Nuestra tesis se centrará en el planteamiento de la construcción de una novela moderna con la utilización del mito como eje estructurante.

En los últimos años, la bibliografía sobre José María Arguedas ha aumentado considerablemente. Los estudios han revelado distintas etapas del escritor. Para el caso de la novela *ZAZA*, no ha sido la excepción, pues se han producido innumerables trabajos de investigación que abordan distintos enfoques de interpretación. En el capítulo I, centraremos nuestra atención en la primera parte de la crítica que descalifica a la obra: Mora (2004) [1971], Castro Klaren (1973) y Vargas Llosa (1980) (1996). Luego, a la que la reivindica a través de estudios de mayor alcance: Lienhard (1990) [1981], Cornejo Polar (1997) [1977]², Rowe (1979), Escobar (1984), Forgues (1989). También, nos han parecido importantes los homenajes por el centenario del nacimiento de Arguedas en

¹ A partir de aquí, abreviaremos el nombre de la novela como *ZAZA*. Se ha considerado la edición crítica de Eve-Marie Fell (1990), por los estudios y correcciones con respecto a las anteriores ediciones, aunque también hemos revisado la primera edición publicada por Losada (1971).

² Para este trabajo, se ha tomado en cuenta la segunda edición que corrige algunos errores de la primera, 1977.

distintas publicaciones, como la de la Universidad Ricardo Palma (2004)³, las Actas del Congreso Internacional José María Arguedas (2011), las de la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (2010) (2012) y las últimas tesis universitarias que han investigado ZAZA. Cabe precisar que hemos hallado una cantidad de artículos, notas, reseñas y estudios que se han producido sobre nuestra novela estudiada; en la medida que resulte un soporte para nuestra argumentación, los abordaremos.

En el capítulo II, “Rito tensional en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, examinaremos las tensiones que se evidencian al interior de la novela: novela-diario, novela social; el rol del intelectual, el escritor comprometido; lo andino y lo moderno. Además, vamos a discutir el plano formal de la novela, el cual no ha sido estudiado con la misma profundidad de los aspectos sociológicos y políticos que se han hecho sobre la misma. Por esta razón, revisaremos el plano de la novela diario y la novela social, como modelos que definen una estructura nueva y experimental. Nos detendremos en los elementos teóricos de la novela-diario y autobiográfica, y su relación con la novela social. Asimismo, en este capítulo, exploraremos cómo Arguedas utiliza el género del diario como estrategia narrativa. Es importante, para esta aproximación, algunos postulados de Philippe Lejeune (1994) y Hans Rudolf Picard (2015) en cuanto a lo que respecta a la poética autobiográfica. En lo concerniente al rol del intelectual y del artista, argumentaremos sobre algunas ideas del propio Arguedas en su artículo “Razón de ser del indigenismo” (2006) [1970]. Además, estableceremos un balance sobre el debate con Cortázar, debido a que es en este donde se asumen posiciones sobre el escritor comprometido y el profesional, los conceptos de tradición y modernidad, de periferia y la metrópoli. Los juicios de Mabel Moraña (2013) nos ayudarán a explorar este tema.

³ Aunque no es una publicación dedicada al Centenario del nacimiento de Arguedas, es importante por la cantidad de estudios dedicados a la novela ZAZA.

También, incluimos algunos conceptos de Pierre Bordieau (2000) y sus reflexiones sobre los intelectuales, el poder simbólico en el arte, la religión y el lenguaje. Pretendemos evaluar cómo las producciones simbólicas y sus discursos establecen instrumentos de dominación. Sobre las tensiones evidentes sobre lo andino y lo moderno, abordaremos la categoría de “Totalidad contradictoria” de Cornejo Polar (1989).

Para el capítulo III, Mito y modernidad en *ZAZA*, se articularán los conceptos de Lienhard (1990) [1981] y Cornejo Polar (1997) desarrollados con anterioridad (sobre el “mito” y la “modernidad”), y algunas concepciones sobre el mito de Levi- Strauss (1997)[1984] y Josep Pico (1999). También, se revisarán los conceptos de Enrique Urbano (1993), Zenón Depaz (2015), Enrique Dussel (2001), entre otros, sobre mitología andina y modernidad.

La importancia del tema investigado en el contexto peruano y latinoamericano explica nuestras motivaciones.

- Uno de los aspectos importantes que se desea resaltar en este trabajo es la formulación de una tesis sobre dos puntos importantes que utiliza Arguedas para lograr una competencia literaria: el mito y su relación con la modernidad, y la propuesta técnica de su novela. En efecto, la mayor parte de los trabajos realizados sobre *ZAZA* se realizaron tomando en cuenta el aspecto antropológico, sociológico y político. Sin embargo, no podemos descuidar que la propuesta de Arguedas incluye una perspectiva novedosa de innovación y creación literaria. Esta posee elementos de la cultura andina y occidental, y provoca, además, un desafío para el lector y para la crítica latinoamericana. Esto ocurre por la enorme complejidad con que ha sido concebida la novela y también la manera en que ha sido estructurada.

- Otra razón para la presente investigación es la de intentar resolver el cómo ha sido estudiada la novela, la relevancia que ha cobrado en los procesos de significación en la actualidad. Los problemas que en ella se plantean (sociales, culturales) continúan discutiéndose con mayor intensidad que en el tiempo de su producción. Esta es la razón por la que muestro un balance crítico y una reevaluación de su significado en el contexto de los estudios literarios.

Esta investigación de tesis desea responder a las siguientes preguntas: ¿cómo funciona el mito en la novela *ZAZA*?, ¿por qué se evidencia un rito tensional que abarca la configuración literaria, cultural y política? y ¿puede lo andino ser moderno?

Esta es la hipótesis que trabajaré: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* configura una propuesta de novela moderna alternativa, andina, porque en ella se establece la relación tensa entre modernidad y mito. En ese sentido, la representación que se percibe es la doble relación del sujeto frente a ambos componentes (modernidad y mito). De esta forma, se revisa el formato novelístico (novela diario y novela social) y cultural (andino versus moderno), cuya proyección sería, en el contexto peruano y latinoamericano, la creación de una poética novedosa y experimental para la novela.

Los objetivos del presente trabajo delimitarían los siguientes subtemas: a) establecer un balance crítico de *ZAZA*; b) indagar el rito tensional en la novela; c) explicar la función del mito como elemento estructurante de la novela *ZAZA*; y d) entender la poética en *ZAZA* como expresión de novela experimental.

La metodología que vamos a utilizar para el presente trabajo es la cualitativa, que se caracteriza porque el investigador, al plantear un problema, lo establece a partir de la formulación para descubrir y reciclar las preguntas de la investigación. Lo que queremos decir es que el objeto de estudio impone las herramientas que faciliten un trabajo hermenéutico, que enfatice la evolución de su trabajo de lo particular a lo general. Se

plantea, entonces, una lectura crítica del texto con el rasgo esencial de una dinámica flexible de preguntas y respuestas constantes que generen una reconstrucción del proceso de significación. A su vez, el método textual involucra también una investigación cualitativa, que no puede ser experimental de campo porque está sujeta a un proceso de interpretación y los efectos que se generan en base a este.

Debemos advertir, claro está, que este proceso es inacabable, pues no constituye un objeto cerrado en cuanto a su significación y probables logros, sino que, por el contrario, puede contribuir a una exploración y afán de contestación muchísimo mayor, que sitúe a ese tipo de trabajo en un primer nivel de un proyecto de investigación dinámico, evolutivo y cuyo proceso podría variar de acuerdo al evidente conciencia crítica que se despierta en los lectores de Arguedas.

CAPÍTULO I

BALANCE CRÍTICO

Para el balance crítico de nuestro primer capítulo, hemos dividido los estudios en cuatro partes. El primero aborda la crítica descalificadora de la novela, especialmente la que delata las primeras impresiones y la incompreensión que se desprende de esta apuesta novedosa. La segunda se ocupa de los grandes proyectos de análisis de la novela, donde se evidencia el carácter reivindicatorio de la misma y los debates que giran en torno a su estructura, formato e ideología. La tercera incluye los artículos y publicaciones más importantes realizados en base al centenario de la muerte del escritor. La cuarta aborda las tesis que han dedicado sus análisis a *ZAZA*.

Es importante acotar algunas similitudes y diferencias con los balances críticos de tesis recientes sobre nuestro mismo objeto de estudio. Por un lado, el trabajo de Lenin Lozano (2013) aborda los estudios mayores críticos sobre *ZAZA* —Lienhard (1990)[1981], Cornejo Polar (1997) [1977], Rowe (1979) —y los relaciona con los conceptos de la antropología andina propuestos en el libro de Rivera (2011) para el desarrollo de sus dos primeros capítulos.

Por otro lado, la tesis de Jessica Rodríguez (2015)⁴ propone un marco crítico sobre los estudios más importantes sobre *ZAZA* y sobre la obra en general de Arguedas. Nuestras similitudes giran en torno a las apreciaciones sobre Escobar (1984), en lo concerniente a la cuestión del lenguaje, y a Cornejo Polar (1997) [1977], sobre la categoría de totalidad. Ambas tesis establecen un Estado de la Cuestión que abarca los estudios de libros y ensayos sobre *ZAZA*. En este trabajo, pretendemos seguir la línea que han optado las tesis anteriores, y establecer una relación que viabilice los aciertos, y profundice los temas que todavía no han sido tratados. Por esta razón, hemos dividido este capítulo de la forma consignada. De este modo, se evitará la redundancia en el modelo del Estado de la Cuestión.

1.1. La crítica descalificadora

Entendemos como crítica descalificadora a los postulados que no comprendieron la novela *ZAZA* o que tuvieron una lectura superficial de la misma, y, por lo tanto, imprecisa. El contexto de esta crítica es el proceso de "modernización" de la sociedad peruana y también de su literatura. En este caso, *Todas las sangres* (2001) [1964], novela de JMA, había sido objeto de una crítica no muy favorable⁵. Por otro lado, el debate, a través de cartas y artículos, con Julio Cortázar propuso también una revaloración entre la novela

⁴ (Voces y discursos en el Zorro de arriba y el zorro de abajo, el largo camino hacia el diálogo. Tesis de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana Lima:UNMSM, 2015

⁵ Ocurrió El 23 de junio de 1965, durante la segunda de dos mesas redondas sobre literatura peruana y ciencias sociales que organizó el recién inaugurado Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Participaron José Matos Mar, Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano, Sebastián Salazar Bondy, Jorge Bravo Bresani y Henri Favre. La principal crítica sobre *Todas las sangres* es que no reflejaba la realidad de entonces. Se han publicado dos ediciones de la mesa redonda: *¿He vivido en vano? La mesa redonda sobre "Todas las sangres"* (IEP/Fondo Editorial PUCP), editado por Guillermo Rochabrún el 2011. La primera edición data de 1985. Para esta investigación, hemos estudiado ambas, pero trabajaremos para las citas con la segunda edición, porque corrige varios yerros de la primera

indigenista y la urbana, lo denominado "primitivo" y lo "moderno", el escritor de compromiso o el profesional. En todo caso, la primera descalificación que se lee de la novela es la que figura en el propio libro *ZAZA* donde se autocalifica como "lisiado y desigual relato" (Arguedas 1990 [1971]:3). A continuación, elaboramos un balance crítico sobre los artículos y/o argumentos escritos en libros donde se defiende la postura descalificadora de la novela de Arguedas.

1.1.1. «Supuesto alrededor de los “zorros” de Arguedas» de Tulio Mora (1971)

El artículo «Supuesto alrededor de los “zorros” de Arguedas» fue publicado en dos ocasiones⁶. Su tesis, aparentemente, no es muy debatible, pues pareciese una lectura lógica que podría comprenderse dentro del contexto en que fue publicada la novela (1971), y donde el lector peruano quizás no estaba acostumbrado a una estructura novelesca tan compleja.

La afirmación que se propone en ese estudio, y que nosotros discutimos, es que se trata de una novela inacabada, y que si bien la pretensión es muy ambiciosa y desafiante para el escritor, no pasa de ser un mutilado relato, un pequeño punto de referencia para su posterior estudio (253). Esta apreciación es la que buena parte de la crítica, superficialmente, habría tenido en un inicio. No obstante, *ZAZA* fue constituida en un contexto singular, tanto para la vida de su autor, como por el proceso de “modernización” de nuestro país, lo que implicaba la formación de nuevas ciudades y emporios económicos. En consecuencia, estos procesos afectaron directamente, también, las formas como se plantearon las expresiones culturales, los regímenes políticos y el

⁶ Primero fue publicado en la revista *Textual* (Mora, 1971). La versión que manejamos es la última, la que fue publicada en el libro homenaje de Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio* (2004).

movimiento a gran escala de poblaciones en busca de un centro que los aproximase a lo que se denominaba “modernidad” y “progreso”.

Los discursos literarios también estaban atravesando por una etapa de transición. El indigenismo, que había sido la línea ideológica de buena parte de la intelectualidad de inicios de siglo XX, estaba siendo cuestionado por la nueva generación de escritores, entre ellos el propio Arguedas (2006) [1970]⁷. Por otro lado, el surgimiento del Boom latinoamericano catapultó no solo a una parte de escritores de esta latitud al reconocimiento mundial, sino al planteamiento de una “modernidad” literaria, tanto en su temática como en las novedosas técnicas para narrar.

En ese contexto, escritores como Arguedas, que habían buscado un reconocimiento a su obra y la ideología que se desprendía de ella, buscaron ubicarse en esa nueva forma de valoración. Quizás, por esa razón, la publicación de la novela *Todas las sangres* concitó tanta atención y polémica sobre su propuesta. Más adelante, la escritura de *ZAZA* fue, todavía, más ambiciosa que su proyecto anterior de novela-total. Por ello, es que parte de la crítica, como en el caso de Mora, no comprende la intencionalidad y los distintos recursos utilizados por Arguedas para con su poética. Mora añade, además:

De haber sido terminada hubiera levantado vuelo nada menos que por encima de sus anteriores novelas, tratando de representar el tono de la realidad peruana actual con sus implicancias y opciones a las que anteriormente Arguedas no había llegado más que por partes: mezclar realidades concretas de Costa como de Sierra, a través de ese pequeño monstruoso mundo llamado Chimbote al que el capitalismo ha sometido a una de sus peores enfermedades: la corrupción, la degradación moral, la desmitificación de todos valores que aún podía sostenerse en otra realidades [...] (2004[1971]: 253-254).

⁷ Este texto, “Razón de ser del Indigenismo” fue publicado en *Visión del Perú*, Lima, 1970, núm.5. Para este trabajo, utilizamos la séptima edición de siglo XXI editores (2006) [1975].

El problema para asumir estos argumentos es la superficialidad de su análisis, puesto que Mora no se detiene en el contexto en el que fue escrita la novela y la posibilidad de ruptura a la tradición que sus elementos suponen con su singular estructura (Más adelante, en el capítulo II, se proponen argumentos válidos para esta referencia). Se parte del convencimiento de que la novela está “inacabada”. Esta premisa presupondrá la inutilidad de una lectura más meticulosa, que evalúe la experimentación de una novela moderna.

1.1.2. *El mundo mágico de José María Arguedas de Sara Castro Klaren (1973)*

Uno de los primeros trabajos críticos orgánicos y más ambiciosos sobre la obra de JMA es *El mundo mágico de José María Arguedas de Sara Castro Klaren*. En este se configura la narrativa de nuestro escritor. La autora postula que la poética de Arguedas rompe el encasillamiento de la novela hispanoamericana, pues considera que no es indianista o indigenista, regionalista, novela de la tierra o novela de protesta, pues sintetiza todas esas corrientes para ofrecernos la visión interna de un mundo nacional que hasta entonces permanecía inédito (17).

Castro Klaren parece coincidir con la idea que se esgrime sobre la obra de Arguedas en cuanto al “reflejo” de la sociedad andina. Esta función—propuesta en la Mesa Redonda de Todas las sangres — era entendida como intrínseca a la novela desde una perspectiva sociológica que no distinguía el texto literario del documento histórico o etnográfico.

A pesar de esta perspectiva equivocada, Klaren fija la descripción de elementos y funciones que conforman el aparato transversal de la poética del novelista y determina la calidad del fenómeno literario y su aproximación hermenéutica, a excepción del caso de ZAZA:

Su muerte en 1969 puso prematuro fin a su inconclusa obra de novelista e intérprete de la peruanidad. La obra de Arguedas queda inconclusa no solo considerando lo mucho que aún pudo hacer, sino que incluso su último libro, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se halla materialmente incompleto (17).

El intentar leer un texto literario, una novela en este caso, con aparatos teóricos basados en la sociología, provoca esta consideración por parte de Castro Klaren hacia la novela *ZAZA*. Esto ocurre debido a que se pretende seguir la línea interpretativa basada en la teoría de la novela arguediana primaria: la literatura como un reflejo de la sociedad, o como añade más elocuentemente Castro Klaren: intérprete de la peruanidad (17).

Si esa es la consideración básica para leer a Arguedas, entonces queda claro que *ZAZA* se ubicaría bajo la clasificación de una novela inconclusa. El problema reside en considerar la novela desde el perfil sociológico y dejar en segundo plano su especificidad literaria, las formas de experimentación novelesca. Por eso, es que buena parte de esta primera crítica limita su valoración y alcance a la última obra de Arguedas, pues no ha previsto que la otra línea con que el escritor cuenta para su teoría de la novela es la del lenguaje y la forma de estructurar su discurso literario. El llamado “reflejo” no sería sino una primera parte que involucra su proyecto narrativo desde el espacio más pequeño (una comunidad, un pueblo) hasta las grandes ciudades en formación. Por lo tanto, el desafío del lenguaje, y las formas de su constitución y organización no pueden ser las mismas.

No obstante, Klaren concibe, en *ZAZA* a un experimentado narrador semiomnisciente que describe bastante, interpreta muy poco y da rienda suelta a las conversaciones y monólogos interiores de sus personajes (202). Destaca, también, un parecido estructural y temático entre *ZAZA* y *El Sexto*, sobre todo por el fin “borrascoso”, en un mundo de apodos y de un crudo naturalismo (204).

1.1.3. ***“Literatura y suicidio: el caso de Arguedas (El zorro de arriba y el zorro de abajo)” de Mario Vargas Llosa (1980)***

En este artículo, Vargas Llosa elabora un marcado trabajo interpretativo y descriptivo sobre la novela ZAZA. Para esta tarea, aplica su propia teoría de la novela y su perspectiva de escritor.

El zorro de arriba y el zorro de abajo, la última novela que escribió José María Arguedas, y que se publicó póstumamente, es un libro sin acabar, confuso y deshilvanado, al que convienen las expresiones que el propio autor le dedicó: “entrecortado y quejoso”, “lisiado y desigual”. Si uno practica en él ese laborioso homicidio que llaman análisis textual, encuentra en su arquitectura y en su estilo abundantes imperfecciones. Pero un análisis de la sola forma literaria soslayaría lo esencial, pues esta novela, pese a sus deficiencias, y, curiosamente, en parte debido a ellas, se lee con la intranquilidad que provocan las ficciones más logradas (4).

La lectura de VLI frente a la novela es clara con respecto a su percepción como escritor. ZAZA provoca el efecto de las ficciones logradas: “Uno sale de sus páginas con la impresión de haber compartido una experiencia límite, uno de esos descensos al abismo que ha sido privilegio de la literatura en sus mejores momentos: recrear y transmitir” (4). La impresión desde la perspectiva de escritor, constituida por la experiencia estético literaria y su intuición artística, acierta teóricamente en la intencionalidad de Arguedas al constituir su novela, pues el efecto que se quiere lograr es el de la obra como un todo que logre verosimilitud. Y para ello se ha valido de todas las herramientas, técnicas y estrategias que se podían utilizar.

Por otro lado, cuando VLI quiere concebir su lectura a partir de un marco teórico, su proceder y el resultado evidencia varios equívocos, sobre todo a su visión con respecto a la concepción mítica de la novela:

Los zorros no son, en realidad, los narradores, y sus cortas intervenciones no dejan huella en el mundo novelesco -solo lo colorean con una nota insólita- ni lo entroncan, de manera efectiva, con la mitología prehispánica. Pero es preciso

tenerlos en cuenta, y, también, lo que pretendió hacer Arguedas con ellos. Esos zorros representan una de las mitades del Perú: su prehistoria y su infancia histórica, la lengua y la cultura, que con la conquista española se verían convertidas, como él dijo, en las de una nación cercada (3).

VLI no ha entendido que el papel de los zorros sí corresponde al de narradores, pero no en el plano convencional de novela europea que él comprendía, sino en un formato subversivo de esta. La incorporación de los zorros míticos provoca un entroncamiento, un vínculo eficaz entre la línea histórica y literaria del Perú milenario, no como resultado de solo el lado occidental, sino de todo un proceso complejo, heterogéneo y contradictorio⁸. No obstante, VLI vincula la concepción e incorporación mítica con la “utopía arcaica andina”:

Representan (los zorros), también, un pasado mítico que entra en agonía debido al cambio de norte del país, pues perdió las raíces que lo obligaban a las almas y mentes de la población y fue diluyéndose, hasta pasar a vivir la vida frágil de la erudición y el archivo. La extinción de ese pasado quechua -que en él seguía ardiendo- era algo a lo que Arguedas nunca se resignó, y su obra es un esfuerzo, no del todo consciente y a menudo contradicho por gestos y declaraciones públicas, para resucitar y actualizar ese arcaísmo en una utopía literaria. Presentir que ella era utópica -incapaz de realizarse- es una de las angustias que hostigó a Arguedas a lo largo de su vida y un factor que debe ser tomado en cuenta para entender la crisis que desembocó en su suicidio (3).

VLI nunca entendió que a través del mito Arguedas se tendía un puente entre los dos mundos. Arguedas jamás afirmó que su idea de reivindicación de los valores andinos estuviese separada de la idea de mestizaje o hibridación cultural. Esta, más bien, fue parte de su teoría de la novela para su propuesta de una modernidad alternativa andina, a través de un formato experimental de la novela. De esta forma, propuso una poética novedosa, alternativa y crítica. Sin embargo, VLI insiste en sostener que la novela de Arguedas se frustra por una irrealizable utopía arcaica andina. Para ello, el autor de *La ciudad y los*

⁸ Nuestra tesis trabaja sus hipótesis en esa dirección.

perros vincula la ideología arguediana de defensa a los valores andinos hacia una teoría de la novela que se debilita por actualizar ese “arcaísmo” en una utopía literaria.

La construcción de esta falacia ocurre porque VLI parte de un error: considera que poética de Arguedas propone un retorno al modelo del mundo andino. La ideología arguediana asume una defensa de los valores andinos y su cultura como soporte de identidad peruana, pero no como retorno utópico hacia un modelo único de cultura. Por esta razón, Arguedas escribe en un castellano quechuizado y su gran batalla es la de establecer, para su narrativa, ese “lenguaje” que pueda ser verosímil para el lector de la costa:

La lucha por el estilo. Lo regional y lo universal. Más un inconveniente aturdidor existía para realizar el ardiente anhelo. ¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos, en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquél un trance al parecer insoluble. [...] ¿Es que soy acaso un partidario de la "indigenización" del castellano? No. Más existe un caso, un caso real en que el hombre de estas regiones, sintiéndose extraño ante el castellano heredado, se ve en la necesidad de tomarlo como un elemento primario al que debe modificar, quitar y poner, hasta convertirlo en un instrumento propio. Esta posibilidad, ya realizada más de una vez en la literatura, es una prueba de la ilimitada virtud del castellano y de las lenguas altamente evolucionadas (Arguedas 1983: 195-196) [1950].

Por otro lado, como mencionamos antes, los aciertos de Vargas Llosa se aplican cuando intenta analizar la novela desde la óptica de lector-escritor, a diferencia de su perspectiva de crítico. Por eso, se da cuenta de la relación entre el autor-narrador y novela con respecto al suicidio, y el componente trágico y efectivo que este tiene para la significación global de la novela. Por otro lado, su desconocimiento de la cultura andina le hace prescindir de la idea del sacrificio andino y la pervivencia de la lucha a través de este.

Está muy difundida la tesis de que la significación de un texto literario es competencia exclusiva de las palabras que lo componen, y que resulta ingenuo, malicioso -en todo caso anticientífico- buscarla fuera de él, por ejemplo, en las intenciones o conductas de quien lo escribió. Sin embargo, un libro como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es incompatible con la teoría de que la crítica debe prescindir del autor. En este caso, la vida y, sobre todo, la muerte del autor son

esenciales para apreciar cabalmente la novela. Sin ese 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 páginas (7).

El sacrificio lo entiende como un acto de sinceridad y el supuesto chantaje del final trágico de la obra con referencia a la experiencia real del autor: “Sin ese cadáver que vino a ofrecerse como prenda de sinceridad, la desazón, prédicas y últimas voluntades del narrador serían desplantas, fanfarronería, un juego no demasiado entretenido por la hechura desmañada de muchas páginas (7)”. Está claro, entonces, que el soporte metodológico y crítico occidental que asume Vargas Llosa es insuficiente para explicar el efecto y la concepción de esta novela. Esto ocurre por la ideología eurocentrista con la que VLI se identifica y sobre la cual ha construido un modelo de interpretación y de valoración cultural desde el que califica toda manifestación artística o política. Por esta razón, no puede explicar la presencia de los zorros míticos y la ubicación de la voz del narrador. Tampoco, el género narrativo específico en que ha sido compuesta, ni el suicidio del autor con relación al grado de significación global y de sentido de toda la novela. Se desentiende, obviamente, de la idea del sacrificio andino.

VLI intenta una exégesis de la novela. No puede lograrlo con la perspectiva de novela occidental con que realiza su análisis. No se da cuenta que muchas de las posibilidades de la teoría de la novela que ejecuta Arguedas son las mismas que ejecuta él⁹. No entiende el papel de los zorros como elementos míticos, a pesar que él utiliza, sin mucho éxito, posteriormente, este componente en su novela *El hablador*¹⁰ (1987).

⁹ La experiencia vital como fuente inagotable para la escritura ficcional es un tópico de los escritores del realismo rural y urbano.

¹⁰ El componente mítico en la novela *El hablador* ha suscitado muchas interpretaciones en cuanto a la utilización del mito y la oralidad en la literatura. VLI aprovecha en esta novela el componente oral para construir un narrador que representa la memoria viva de una comunidad. Para una mejor lectura, se puede revisar el trabajo de Gnutzmann, Rita. "Mitología y realidad socio-histórica en *El Hablador* de Vargas Llosa" *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21 (1992): 421. Web. 22 nov. 2014. En <http://revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI9292110421A.PDF>

Argumenta que el lenguaje utilizado por los personajes de Chimbote entorpece la lectura por su marcado realismo. Sin embargo, él hace exactamente lo mismo desde su primera novela sin considerar que su público — el europeo— es tan distante de la jerga limeña como el lector peruano de la jerga chimbotana. No entiende el formato experimental de novela que propone de Arguedas y no observa ese mismo carácter en buena parte de sus obras. La idea de construir un nuevo lector para un nuevo tipo de novela latinoamericana fue una constante en Arguedas y buena parte de los escritores del Boom (especialmente Vargas Llosa y Cortázar). No considerar este aspecto forma parte de las contradicciones que asume.

Pareciese que los pocos aciertos de la lectura de VLI frente a *ZAZA* radican en la libre intuición del lector y el escritor, desprejuiciado, en este campo, quizás, por la ideología, la moda, la alienación y los intereses subalternos.

1.2. Los grandes proyectos de análisis de la novela *ZAZA*

Dentro de los grandes proyectos de análisis, hemos considerado los libros que toman como objeto de estudio a la novela *ZAZA*, pero, además, hemos incluido algunos libros que analizan toda la narrativa de Arguedas. No obstante, nos detenemos en los capítulos que involucran sus interpretaciones en torno a la obra de la presente tesis. El orden de los estudios prefigura el grado de importancia y la relevancia de los mismos.

1.2.1. *Cultura andina y forma novelesca-zorros danzantes en la última novela de José María Arguedas de Martín Lienhard (1981)*

Este es uno de los estudios más importantes que se han desarrollado sobre nuestra novela-objeto de estudio¹¹. Martín Lienhard ejecuta su análisis de manera pormenorizada sobre casi todos los aspectos de esta compleja novela. Su estructura, según sus propias palabras, es algo artesanal y su carácter no definitivo (15). Por ello, ejecutaremos una lectura crítica comentada. Lienhard advierte sobre el carácter de su ensayo que se incluye en un trabajo de historia de la literatura. Por ello, en el prólogo a la segunda edición (1990), agrega la idea sobre el carácter transformador de la cultura, el cual es su objeto de su estudio, por lo que añade, intencionalmente, una fuerte carga emocional al respecto. También, menciona que la crítica ha asumido que su ensayo sobre la novela reconoce “un cuestionamiento radical no solo del indigenismo literario, ni de la forma novelesca, sino del funcionamiento discriminatorio de la cultura (discursividad) peruana en general” (14).

Además, afirma que se puede ir más lejos todavía:

El zorro de arriba y el zorro de abajo descubre retrospectivamente todo un continente literario peruano poco conocido, y construido según las reglas análogas: el de los textos escritos que se apropian, de cuántas maneras, el discurso moral de los marginados, andinos o no. Un discurso andino subterráneo subvierte de modo más o menos violento las crónicas de numerosos autores de los siglos XVI y XVII : Betanzos, Cieza de León, Titu Cusi Yupanqui, Pachacuty Yamqui y, ante todo, Guaman Poma, cuya crónica polifónica y disonante es el antecedente más claro de *El zorro* (15).

Un elemento positivo de esta crítica se muestra en el reconocimiento de *ZAZA* como parte evolutiva de la tradición literaria peruana, especialmente de la que conforma el pensamiento andino (Guaman Poma) y que añade elementos originales y apropiados

¹¹ La primera publicación de este libro data de 1981. Para este estudio, hemos considerado la segunda edición (1990), pues, aunque no se ha modificado el texto, el epílogo de William Rowe, Luis Millones y José Cerna aportan datos importantes para nuestro trabajo.

desde su cultura para su concepción narrativa y artística. De esta forma, se construye un proceso que abarca desde los inicios de la época colonial y se manifiesta, exitosamente, en la actualidad, con la novela de Arguedas. Este sería un acierto importante en la crítica de Lienhard.

Luego, propone algunas condiciones especiales sobre la novela. ¿A qué rasgos excepcionales podría referirse Lienhard? Fundamentalmente, creemos, a la complejidad de su definición, que explicaría la tensión interna para evidenciar la ruptura contra las formas tradicionales occidentales. Los elementos para la ruptura provienen de la cultura andina, en este caso, especialmente el mito. Por lo tanto, cree, podría constituirse como un antídoto eficaz contra la penetración de la cultura occidental. Lienhard resalta la atención entre la práctica novelesca tradicional y la práctica cultural de amplios sectores populares. Entendemos, a partir de esta idea, que nos encontramos ante una literatura original de resistencia contra el imperialismo cultural, ideológico y económico.

Asimismo, Lienhard rescata en la novela un elemento poderoso en la oralidad y, al igual que William Rowe (1990), afirma que se debería seguir la investigación arguediana desde la dimensión política del lenguaje, lo cual podría involucrar el trabajo de un grupo de disciplinas sobre la cultura y también categorías que nos ayuden a interpretar la novela desde la perspectiva de la dimensión andina. De acuerdo con este punto, *ZAZA* configura, entonces, un tipo de novela caótica que utiliza todos los recursos posibles para un determinado fin.

Lienhard se preocupa por el autor de la novela. Para ello, intenta identificar cuál es la perspectiva del escritor y de lector. Además, cuáles son las características de este lector denominado “indigenista”. Esta resolución implica que el lector encuentre, en la literatura de Arguedas, una verosimilitud, una fuerza de persuasión sobre el mundo andino superior a comparación de la de los otros escritores “indigenistas”.

Nosotros precisaríamos la interrogante ¿Cómo se juzga lo indígena? Para responder esta pregunta, Lienhard no diseña un estamento donde se pueda establecer los criterios evolutivos e ideológicos de esta corriente de pensamiento y literaria. Obviamente, esa es una tarea de suma complejidad. Podríamos, a partir de esos planteamientos, partir, primero, de la pregunta de Mariátegui sobre el carácter nacional en nuestra literatura [1928]¹² (2007)¹³.

Además, sí se considera como una herramienta a favor de Arguedas la utilización de la oralidad en su narrativa. La riqueza de los recursos verbales combinados con los no verbales andinos compone un sustrato muy expresivo de la sociedad andina que difícilmente pueden incluirse en una novela de tradición occidental. Arguedas logra producir esa sensación de oralidad andina interna, cuya expresividad y universo son eficaces en la producción narrativa. Para ello, la propuesta de “representación” ha sido tomada desde una labor meticulosa en torno a los distintos planos lingüísticos que pueden ejecutarse por los sujetos migrantes. Se observa una pluralidad de voces y acentos, cuyas formas de elaborar el lenguaje identifican distintos momentos de origen y aculturación.

Por eso motivo, el lector “indigenista” no posee los recursos para identificar qué es indígena y qué no, pues los modelos narrativos en los que ha sido educado no configuran estas herramientas para una adecuada interpretación. Lienhard explica que

[...] la subversión formal de la novela mediante la transculturación se mantenía, hasta la aparición del zorro, dentro de unos límites aceptables para la crítica. El zorro representa un proyecto narrativo más radical: ahora se trata de subvertir la cultura dominante a partir de la denominada, en el campo, claro está, novelesco” (22).

¹² Para este trabajo, hemos considerado la edición crítica de la Fundación Biblioteca Ayacucho (2007).

¹³ La complejidad del debate abarca el inicio del Siglo XX, entre hispanistas como Rivas Agüero, mesticistas como Sánchez, o indigenistas como Valcárcel. Se puede revisar el balance de Cornejo Polar en *El surgimiento de una nueva tradición* (1989) y el libro *La polémica del indigenismo* (Aquezolo Castro, Manuel, 1976)

Esta subversión, pensamos, supondría no solo un gran desafío de esta novela sino de la cultura andina en sí, la subversión cultural, la utilización del sistema occidental para reproducir, a través de él, su propia cultura. Este es un mecanismo dinámico de la cultura andina que se observa, además, en distintas manifestaciones artísticas como la danza y la música.

Además, observamos que algunas categorías que utiliza Lienhard para su estudio provienen de la “carnavalización de la literatura” de Bajtín, sobre todo para el *encuentro entre los zorros* a través de un diálogo entre don Ángel y don Diego. También, revisa las concepciones de Arguedas sobre los escritores “provincianos” y los “cosmopolitas” a través de la teoría de la “literatura transculturada” de Ángel Rama. “Esta se caracterizaría, grosso modo, por la introducción de un pensamiento mitológico o “salvaje” en una serie de escritores, como el mismo Arguedas” (Lienhard: 25).

Algunas de las preguntas que todo lector puede plantearse a partir de la lectura *ZAZA* son, por ejemplo, ¿qué son los zorros? ¿Son los mensajeros de otro texto? ¿Cómo explicamos el mecanismo de producción y relación entre *Dioses y hombres de Huarochiri* [1966] (1975) y *ZAZA*?

Lienhard plantea:

Rebasando el marco del diálogo de los zorros en nuestra novela, conviene ahora insistir en el mecanismo de intertextualidad. Los zorros, en la novela de Arguedas, son mensajeros de otro texto. El individuo que escribe la novela titulada *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la escribe- así lo da entender el texto -al dictado de los zorros mitológicos que narran los acontecimientos, los comentarios, que acumulan las funciones de autor colectivo, de críticos y de co-actores del texto redactado por el *autor del libro*” (Lienhard: 32).

Entendemos, a partir de aquí, que se plantea esa subversión cultural contra el rol hegemónico occidental a partir de ese mecanismo intertextual dictado desde la perspectiva múltiple y popular de los zorros.

Más, adelante, asimismo, Lienhard se detiene de manera sistemática en los “diarios”. Para ello, evalúa la teoría del diario como género literario. Además, reflexiona sobre la intervención del autor en su propio texto realizando algunas técnicas de teatralización a modo de representación o de teatro dentro del teatro. Por otro lado, explica la pregunta sobre cuáles son los significados y las connotaciones de la niñez del narrador dentro del marco de los diarios. Su respuesta es la siguiente: «Arguedas había “vivido el odio y la ternura de los runas” lo que constituye, según el narrador, la pauta del período durante el cual se ha formado como “hombre” » (40).

A partir de esta propuesta, entendemos que el rasgo vital y vivencial de Arguedas, para Lienhard, le da una clara ventaja para la formulación y consecución de su proyecto narrativo, cultural e ideológico, proyecto que ni Garcilaso de la Vega ni el propio Guamán Poma pudieron defender, el de la reivindicación integrada de los valores autóctonos.

Otro de los elementos más importantes que estudia con mucha minuciosidad, Lienhard, son los símbolos mágicos poéticos:

- a) la cascada
- b) el abejorro y la zapatilla de muerto
- c) el ima shapra
- d) el pino de Arequipa
- e) Yawar mayu

Para el análisis e interpretación de estos símbolos, hace una revisión etimológica, interpretativa y cultural del significado original y las connotaciones semánticas de acuerdo a la cultura y lenguajes andinos. Para ello, ha revisado buena parte de la bibliografía que va desde Garcilaso de la Vega, Alfred Métraux (Les Incas), Rosalind Gow y Bernabé Condori, (Kay Pacha), Adolfo Vienrich (Azucenas quechuas), El

diccionario de Lira, entre otros trabajos. Por ello, hay que destacar este esfuerzo para el análisis de la novela indagando en la cosmovisión cultural andina.

Si en la primera parte la atención de Lienhard se centraba sobre *Los diarios*, en el capítulo II, su atención analiza la cosmogonía chimbotana. Para ello, se detiene en la clasificación de los personajes y las formas verbales que son empleadas para su funcionamiento y acción en la historia. Por ende, se identifica sobre todo el carácter oral o, mejor dicho, la irrupción concreta de un oralidad compleja, diglósica, y que constituye varios estamentos de lenguaje castellano. Esta “irrupción” casi violenta del lenguaje constata una barrera de dificultad mayor para el lector que ha sido educado desde la perspectiva indigenista canónica. Entendemos, entonces, que asistimos, a un escenario de violencia del lenguaje que se evidencia a través de personajes como el Chaucato, el Mudo, Asto, entre otros.

Se puede entender, también, agregando a los argumentos que plantea Lienhard, que la novela *ZAZA* no es el primer escenario donde Arguedas presenta el empleo de elementos léxicos considerados “obscenos”. En *El Sexto* (1961), se puede leer una prosa de fácil identificación de elementos radicales populares del hampa criminal. Este elemento naturalista no contradice al discurso narrativo, sino que refuerza el elemento de verosimilitud de la historia¹⁴.

No es gratuito que Arguedas utilice estos tipos de lenguaje, pues no se trata de establecer solo un registro lingüístico, sino, por el contrario, de varios, que nos hacen distinguir las características sobre la idiosincrasia de los personajes, la gama de los costeños mestizos e indios con cierta adaptación del castellano coloquial o vulgar, y otros como aprendizaje que comienza a evolucionar intentando adaptar su morfosintaxis

¹⁴ Sara Castro Klaren (1973) coincide con esta postura al encontrar cierta similitud en el lenguaje de *EZEZA*.

madre, el quechua, a la nueva lengua aprendida de forma violenta, el castellano. Este proceso rudimentario, explosivo y, por momentos, brutal lo explica Lienhard como una "marginalización del discurso narrativo objetivo y su transformación en una suerte de comentario escénico o sucesión de acotaciones" (80).

Ocurre, entonces, para la novela, una suerte de representación teatral. Este tipo de representación se evidencia, con mayor énfasis, en las escenas de Asto y la prostituta (Arguedas 1990: 38-39), y en la perturbación mental de El loco Moncada (1990: 53-72). En ese sentido, se observa un condicionamiento que demuestra la intervención de la escritura bajo la distinta codificación de sociolectos e idiolectos. La utilización de los distintos registros de lenguajes serán utilizados por Arguedas para la caracterización de sus personajes. Mediante este recurso, se refuerza los elementos que constituyen las características de cada uno. El lenguaje, entonces, es el que define no solamente los modos o modelos discursivos sino las actuaciones, actos, equivalencia y protagonismo social en estos relatos de la novela.

A Lienhard le llama poderosamente la atención, como a todos los lectores y buena parte de la crítica, la irrupción de la mitología andina, esa simbología que también se puede evidenciar en la misma trama narrativa, que luego sufrirá la ruptura necesaria para la adecuación del sistema narrativo de los diarios (no podría funcionar de otra manera). De esta forma, le sorprende el papel de La Argentina, la prostituta más cara, y su encuentro con el serrano Asto: Se aprecia una relación equivalente a la de la mitología de *Dioses y hombres de Huarochiri* (1975) [1966]. El episodio mitológico que se circunscribe al mencionado anteriormente, este encuentro entre Tutaykire y la "virgen ramera". Lienhard advierte que el objetivo del narrador en contemplar las equivalencias entre un encuentro mítico prehispánico y uno ambientado en un espacio contemporáneo conflictivo que "el plano horizontal, el de la linealidad narrativa, pierde pertinencia,

mientras se privilegia el eje vertical que relaciona el Relato con el nivel mitológico” (Lienhard 1990: 94). Esta operación que el lector debe descubrir, la relación entre la escena del argumento y mito, es de suma dificultad, pues se asume a un lector que puede intertextualizar ambos discursos. Contextualmente, los escritores del Boom tenían las mismas ambiciones sobre la creación de un nuevo lector que pueda ejecutar una lectura crítica y ambiciosa sobre la nueva novela latinoamericana atravesada de técnicas narrativas importadas de Europa y EE. UU.

De esa forma, se puede identificar la motivación y los efectos de la utilización del mito prehispánico y su pertinencia en su aplicación en la novela experimental como propuesta de modernidad alternativa andina. Ese sería el objetivo posible en tender un lazo equivalente entre dos argumentos separados por la temporalidad y la cultura. Este acontecimiento representa una clara ruptura entre la forma de novela canónica occidental en relación con la modernidad andina que propone Arguedas.

Lienhard detiene su atención en los discursos protagonizados por distintos personajes. Uno de ellos es El loco Moncada (capítulo II de la novela). Aquí se analiza su poética de discurso directo, para presenciar ciertos rasgos que, según Lienhard, no vamos a encontrar en el resto de la obra narrativa de Arguedas, como el trabajo de los monólogos en las etapas sucesivas del relato. Asimismo, la representación del personaje es avalada, también, por su discurso oral transformado en práctica escriturada por el narrador. El énfasis del personaje precisa el asumir sus pecados para salvar la humanidad y exponer el lado negativo del capitalismo (cuya cabeza es Braschi)¹⁵.

¹⁵ Las explicaciones del personaje se traducen en una esfera semántica que se transporta de lo racional a lo irracional. De esta forma, creemos, se puede percibir la doble intencionalidad del personaje de Shakespeare, Hamlet, que por simular una locura mediante la profesión de un discurso caótico, olvida su primera intencionalidad, que es el descubrir una verdad, para terminar en los laberintos de la locura real.

El loco Moncada pareciese utilizar una intencionalidad positiva racional y crítica con respecto al capitalismo salvaje que se reproduce en Chimbote, pues el asumir una modalidad crítica cultiva la caracterización de la locura que va transformando su participación hasta descender en el lenguaje casi irracional de esquizofrenia. En otras palabras, de tanto simular locura, asume ese estado casi sin darse cuenta y se desenvuelve en él para no retomar la realidad -real. Habría que analizar con mucho detenimiento el trayecto de la procesión de cruces que realiza el loco Moncada, pues como explica Lienhard, las herramientas de la Carnavalización de Bajtín podrían, quizás, ayudarnos a establecer la subversión de roles en la sociedad de Chimbote.

En el capítulo III, «El zorro: “puesta en escena” de la producción novelesca a la carnavalización del relato», Lienhard asume de manera directa la teoría expuesta con anterioridad, de “la carnavalización literaria”, de Bajtín. Pero la utiliza, fundamentalmente, para el largo diálogo entre don Diego y don Ángel. A partir de esto, nosotros podemos considerar que una “ruptura” en la novela es el diálogo mencionado, entre estos dos personajes, pues interviene, otra vez, la linealidad narrativa para la intervención de los personajes míticos, que asumen, a través de personajes “reales, humanos”, un extenso diálogo donde no se distingue el personaje real del fantástico. De todas formas, creemos que es muy difícil someter este tipo de representación desde la retórica occidental. Aquí tendríamos que construir, quizás con la categoría de “carnavalización” aplicada por Bajtín, una nueva forma de proponer una teoría propia que armonice el plano mítico y el de los hechos representados en la novela social, específicamente en el diálogo.

Como dijimos, este encuentro inverosímil es interpretado o, mejor dicho, clasificado por Lienhard, parcialmente, con la ayuda de las categorías que establece la

carnevalización del relato. Sin embargo, este recurso podría resultar insuficiente para interpretar los otros elementos de simbología mítica, como el de la mosca onquray, por ejemplo, o la ceremonia extraordinaria e intensa de la danza¹⁶.

A Lienhard, el diálogo entre don Diego y don Ángel, le recuerda el famoso recurso narrativo de Cervantes llamado por Chklovski “venta narrativa”.

Un espacio imaginario que permite reunir a personajes cuyo encuentro, en cualquier otra circunstancia, resultaría inverosímil. En el Quijote, estos encuentros eran el pretexto para intercalar algunos cuentos más o menos autónomos respecto a la arquitectura general de la obra. En *El zorro* ocurre al parecer algo análogo: Arguedas introduce un capítulo cuyo género deriva parcialmente del cuento oral, y que presenta alguna autonomía no solo dentro de la novela en su conjunto, sino también dentro de lo que llamamos el Relato. (Lienhard: 115)

A partir de estos postulados, entendemos, la limitación de esta categoría para explicar los condicionamientos de un tipo de literatura que comprende una cultura totalmente distinta y lejana a la que se encuentra. Por ello, la equiparación entre los relatos incrustados en el Quijote no podrían compararse con lo que ocurre en el encuentro en *ZAZA*, pues las relaciones de índole cultural, estético, ideológico y temporal no corresponden a la misma unidad. Sí, creemos, puede situarse ese entendimiento entre los distintos relatos que provocan o que se reproducen en un tipo de literatura que tiene una coherencia cultural, ideológica, histórica y canónica. No es el caso de lo que sucede en la novela de Arguedas, pues la inclusión de los personajes de un mito prehispánico podría adherirse, de ser el caso, en otro tipo de narración similar desde el punto de vista de su tradición, forma, representación, ideología y cultura.

Desde luego, nos queda todavía la pregunta ¿cómo explicamos que los zorros míticos prehispánicos tengan una especie de “reencarnación temporal” o “posesión

¹⁶ Esta es otra tarea para la construcción de una nueva teoría que interprete una manifestación cultural, la danza, tan intensa y con tanta significación dentro de una novela. Para ello, son importantes los estudios antropológicos y sociológicos que determinen aspectos culturales de la misma (Parra Herrera, 2006).

sistémica” en dos personajes que están incluidos dentro de un tipo de novela social cuyas características han prevalecido dentro de la narrativa occidental? Y ¿cómo incluimos la participación de los diálogos de los zorros prehispánicos, en el engranaje de una novela que fluye a través de un espacio autobiográfico-testimonial y una novela social? La respuesta a estas dos preguntas, pensamos, se incluye en la pertinencia del formato mítico que establece una línea temporal que proyecta un discurso histórico que presencia, a través de los zorros, los acontecimientos circulares entre dioses, hombres y las tensiones que surgen entre sí. Esta es precisamente la gran “ruptura” con el formato de novela occidental que se propone en esta novela.

La danza que ejecuta el personaje nominalizado como Don Ángel es analizada, por Lienhard, desde la categoría de lo “carnavalalesco” en la cultura andina. Él afirma que el carnaval en Europa desempeñaba una función catártica del descontento popular. Encuentra una función muy parecida en los carnavales de los ritos andinos que surgieron en la colonia de nuestra geografía. Las fiestas habrían sido, bajo este ángulo, el espacio de la utopía para una población que vivía en condiciones miserables (Lienhard: 133).

Más adelante, en el capítulo IV, Lienhard estudia la proliferación del diálogo, asumiendo categorías anteriormente expuestas como la carnavalización, sobre todo en los diálogos de don Esteban y El loco Moncada. Rescata, también, la función de los discursos musicales y de la irrupción de la voz del narrador en los relatos. Asimismo, la inclusión de las voces chimbotanas, como la larga exposición de Maxwell¹⁷, personaje que podría ser analizado desde una perspectiva descolonial, pues este asume un

¹⁷ Dentro de la ejecución de la danza como una práctica cultural, habría que considerar, también, a Maxwell, pues actúa, a través del baile, con un frenesí casi afiebrado. Actuación muy parecida a la de Don Ángel.

humanismo transformador cuando se reconoce como alguien que a través de la “otra cultura” encuentra su destino e identidad social.

Por otro lado, Leinhard relaciona los “paisajes musicales” a los núcleos mágico literarios *Los Diarios*, pues “cada cosa” de la naturaleza aparece en su aspecto a través del público solidario de los demás elementos. La música es el ruido vibrante que atraviesa todos ellos (Lienhard: 166). Entonces, podemos inferir que el diálogo es utilizado como forma de montaje del relato, pues algunas secuencias lo hacen abiertamente con otras; es decir, dialogan eficazmente. Para ello, también los personajes Chaucato, Hilario, Maxwell, entre otros, configuran sus discursos respectivos desde registros que representan ciertos grados de violencia hasta jugar con metáforas sexuales y escatológicas.

Estos “hervores”, como los cataloga el narrador, representan una respuesta a la pregunta que nos hacíamos al inicio de la novela, sobre las características formales, tradicionales o de ruptura que podrían surgir. Lienhard afirma

¿Será el zorro una novela tradicional o de ruptura? Los hervores abogan, naturalmente, a favor de la ruptura, pero la tradición más o menos salvada (Primer y Segundo capítulos) sigue coexistiendo con la ruptura (los hervores) en el producto final: el conjunto del Relato. No importa tanto el resultado final; lo que cuenta realmente es la existencia del diálogo entre varias posibilidades que no se excluyen mutuamente, sino que crean un margen para la intervención del lector crítico. El múltiple diálogo de El zorro, consecuencia del diálogo social que existe en el Perú, vuelve así a su origen y contribuye, a su vez, a enriquecer un diálogo que no sólo es literario (Lienhard: 172).

El último capítulo V, «“El zorro de arriba y el zorro de abajo” y la historia», tiene como propósito fundamental el de “reanudar” los “hilos” del ensayo. Lienhard utiliza la metáfora del tejido para hablar de la novela que, según él, resucitó, de alguna manera, los danzantes de los tejidos de Paracas. Este tipo de alegoría, creemos, puede ser más emocional que real, pues se intenta, sin precisión epistémica, un tipo de lineamiento circular en la historia de la cultura peruana. Además, su falta de sustento evidencia, más

bien, la ausencia de estudios que armonicen una totalidad histórica del proceso de la historia prehispana en conjunción con la Colonia y la República.

Las reflexiones de Lienhard hacen referencia al “¿Último diario?” y la proyección histórica de la novela. Estimamos, que habría que especificar la otra gran “ruptura” que utiliza Arguedas en esta novela, que es, en esencia, la culminación trágica de su protagonista y todo lo que ello representa. Lienhard descarta, para bien toda interpretación psicológica o psicoanalítica, la muerte de Arguedas, pues le restaría la proyección histórica del texto mismo, así como la representatividad colectiva que intenta asumir el narrador.

Para Lienhard, la proyección histórica de la novela la convierten en un texto excepcional y representativo de una situación latinoamericana que tiene su origen en el trastorno sociopolítico iniciado en 1492. Coincide, entonces, con la proyección múltiple con que asumió Arguedas la concepción de un trabajo, en apariencia, solo estético. El debate que asumimos a partir de la culminación trágica de la novela exige al lector una revisión dialéctica de su realidad con relación a los compuestos tensivos que han sido considerados en su elaboración. Asumimos algunos de estos como la concepción estético literario occidental y la andina, la función ontológica e intelectual y escritor, la transformación sociopolítica del sistema capitalista frente al andino, entre otros. La dinámica que se plantea, entonces, es inmensa y a la vez compleja.

Lienhard advierte la intención fundamental de esta novela:

Al escribir su última novela, y dada la situación sociocultural evocada y sus propias circunstancias, Arguedas se permitió cambiar de público. La introducción masiva-y a menudo oculta-de elementos funcionales de la cultura oral quechua o andina iba a excluir, en efecto, gran parte de su público tradicional. El aspecto “experimental” de la novela, por otra parte, consecuencia de las operaciones de transculturación novelesca, podría orientar a los lectores “conformistas”. El público al que se refieren los signos del texto de El zorro es un público incipiente, en gran parte el futuro; en términos socioculturales, se trata del grupo más culto- pero no aculturado- el sector inmigrado bilingüe y bicultural, un grupo cuya actuación histórica podría ser decisiva” (Lienhard: 184).

Lienhard plantea que Arguedas quechualiza el castellano de manera progresiva a través de toda su obra narrativa. Esta proyección que tiene como objetivo una evolución de su propósito estético -literario no es casual, pues, como ya mencionamos, Antonio Cornejo Polar, en *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1997: 19), explica la intencionalidad del proyecto arguediano: construir, en su discurso todo el mundo andino de menos a más, desde el espacio pequeño de una aldea, hasta avanzar, progresivamente, a lugares cada vez más grandes y cuya conflictividad se asume no solo entre opuestos sistemáticos, blancos e indios, sino en una tensión incluso interna dentro de cada estamento social. La representación novelesca también se asume en distintos grados de desafío y propuestas narrativas.

Lienhard añade a su estudio dos entrevistas que grabó José María Arguedas en Chimbote. La primera es a don Hilario M, que le sirve de modelo para su personaje, Hilario Caullama. La segunda es a un ex minero ancashino de nombre Esteban de la Cruz, homónimo del personaje de la novela. La actividad de Arguedas como científico social y la de narrador muchas veces se podían asociar, pero no por ello podríamos presumir el carácter banal, individual, aislado o instantáneo de alguna de ellas.

En síntesis, el trabajo de Lienhard abarca las posibilidades de la novela desde distintas ópticas. Por un lado, se analiza los recursos ideológicos y culturales como ejes simbólicos de una cultura de resistencia y una demostración de los aciertos de la oralidad andina en un espacio externo a su naturaleza: el formato de novela canónica occidental. La efectividad de estos procesos se circunda con algunas herramientas teóricas como la *carnavalización* de Bajtin, sobre todo en el análisis del acto de la danza en el encuentro entre Don Ángel y Don Diego. Por otro lado, se aprecia la labor constructora cultural e intencionalidad de la novela como un eje revelador de una nación nueva y protagonista,

a través de la evidencia de un "lector nuevo", que resulte como producto participativo del engranaje cultural peruano. Este "lector nuevo" se enfrenta al desafío de una novela que posee códigos a los que no está familiarizado, pues su formación le ha enseñado a corresponder con un tipo de formato de novela canónica europea. Además, deberá poseer la predisposición a "quechuizar" su entendimiento y estar dispuesto a construir los efectos de la "nueva novela" junto al autor.

1.2.2. *El zorro de arriba y el zorro de abajo, Palabra y realidad* de Antonio Cornejo Polar (1974)

Este estudio se ubica en el capítulo VI del libro *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1997) [1974], que constituye, a su vez, uno de los trabajos más significativos en torno a la obra de nuestro escritor. Por ello, intentaremos una lectura que resalte las cavilaciones importantes y las que servirán al desarrollo de nuestro cuerpo teórico de la presente tesis. En este trabajo, Antonio Cornejo Polar proyecta el objetivo de su investigación:

Son dos, pues, los objetivos de las páginas que siguen: determinar el sentido, la estructura y la dinámica del proceso general de la narrativa de Arguedas, y analizar específicamente, dentro de este proceso, los más importantes relatos que lo conforman; de hecho, todas las novelas y algunos de los cuentos de mayor relieve. Ambos objetivos han sido realizados obedeciendo en el archivo primero de la crítica literaria: su sumisión a la peculiaridad del objeto que trata de aprehender (17).

Cornejo Polar resalta el proceso de la narrativa de Arguedas, esa sucesión evolutiva que comienza con una aproximación discursiva sencilla y espacios reducidos a la creación de la representación de ámbitos más amplios, dinámicos y complejos. La distancia que separa *Agua de ZAZA* es una prueba latente de esta ampliación de secuencias sucesivas

que trabaja Arguedas como un proyecto personal e ideológico y cultural que se complementa en una doble y complementaria dinámica:

“Por una parte un movimiento expansivo, globalizante; por otra, un movimiento hacia adentro, intensamente analítico, que permite encontrar resquicios, desfases y gamas hasta en el interior de las unidades más pequeñas” (19).

En el tratamiento del capítulo VI, que tiene como objetivo la novela *ZAZA*, Cornejo complementa esta perspectiva al cuestionar el silencio final que compromete el suicidio del autor - narrador –personaje. Este silencio debe discutirse como una posibilidad comunicativa que prolonga una discusión no solo literaria sino de toda la cultura contextual que rodea al narrador, al lector y al entorno crítico.

Asimismo, intenta seguir la huella del obvio inacabamiento de la novela, pues este es un problema de orden primero para el intento de su interpretación. Frente a esto, se podría cuestionar ¿cuál es la significación del silencio de la muerte? Para Cornejo Polar, analizar los silencios no solo compromete a los elementos narrativos a los que se dirige la voz del narrador suicida, sino también a la de los personajes de los relatos y “hervores”. Ellos se configuran, directamente, a través de su caracterización oral del sociolecto en el que ubican, configuran y producen su discurso. Por ello, esta novela, si es denominada como “inacabada”, no constituye un problema mayor para su objetivo múltiple, pues a pesar de que muchos episodios también quedaron sin relatarse queda abierta la posibilidad de una lectura, construcción e interpretación ambiciosa, heterogénea y múltiple de parte del lector. Una excelente calificación que propone Cornejo es que la novela no solo es un texto inacabado, sino al mismo tiempo inacabable (229).

Cornejo plantea una doble realidad en esta novela, “la realidad verbal” y “la realidad realidad”. Toma como base, la intencionalidad de Arguedas para intentar una postura en la focalización del hilo narrativo de la novela. Asimismo, propone que la elección del escenario, Chimbote, no es gratuita, pues allí se construye el modelo del

“milagro del capitalismo nacional”; es decir, un proceso de capitalismo brutal que sistemáticamente constituye una nueva realidad que erosiona en una enajenación y alienación de la población andina. Este, para Cornejo, constituye el temor de Arguedas, el que el capitalismo avasallador transforme y destruya, a su paso, los elementos que integran el soporte de resistencia cultural del elemento andino en la población peruana.

Estos argumentos nos llevan a concluir que la intención de Arguedas, entonces, para su novela, es clara, pues constituye, junto al resto de su proyecto narrativo, una forma de resistencia cultural. No en vano el éxito de esta “inacabada” novela fue la educación de un lector que comprendió que debía sostener nuevas implicancias para la comprensión de un discurso transculturado y desafiante del mundo andino. Por ello, es natural que los distintos focos de resistencia cultural, ideológica y política de nuestra nación tomen como baluarte de la figura de José María Arguedas. En otras palabras, tiene muy en claro su horizonte ideológico, que no es otro que el anticapitalismo.

Cornejo separa tres niveles en esta compleja novela: los diarios, el relato (también “hervores”) y el discurso estrictamente mágico, los zorros míticos prehispánicos que incluyen una jerarquía paralela a toda la narración. No obstante, creemos, faltaría incorporar un cuarto eje: la exégesis de una línea transversal que asocie, en un mismo grupo, el discurso atemporal de los zorros y el orden depresivo del narrador-personaje; es decir, considerar los dos primeros ejes bajo una sola focalización.

Toda aproximación interpretativa de la novela tiene que revisar estos niveles y los modos de operación conjunta con que ejercen su dinámica. Por ello, y de esta forma, podríamos implicar el emplazamiento que producen los zorros y sus diálogos directos y mágicos como enlaces de los dos niveles precedentes, el diario autobiográfico y los relatos o “hervores”, además de la posibilidad fantástica de la posesión en protagonistas humanos a don Diego y don Ángel. Evidentemente, también la traslación de hechos de

los mitos prehispánicos que tradujo Arguedas, *Dioses y hombres de Huarochiri*, en los personajes de la novela social sobre Chimbote. Un ejemplo de ello es la repetición y transformación del personaje Asto en el elemento mítico. Esta sincronización la repetición mítica en una narración contemporánea también fue explicada en la obra de Lienhard.

Cornejo analiza, también, la función de los distintos personajes que constituyen la novela, como Esteban de la Cruz, El loco Moncada, Cecilio, entre otros. Llama, además, la atención la formulación de los distintos aspectos de Chimbote, como ciudad de experimentación, en referencia a las actitudes y valores de sus personajes. Por ello, creemos, que esta pluralidad de formas de vida, orígenes, creencias, valores reafirma la visión que tenía Arguedas sobre los elementos constitutivos de la nación: el Perú es todas las patrias. Chimbote es un estupendo pretexto para reforzar esta idea, con sus copiosas contradicciones interiores y como foco de resistencia contra la dominación imperialista. Para Cornejo Polar, un tipo de evolución positiva en los personajes de la novela representa el ingreso de Maxwell a Chimbote, un miembro del Cuerpo de Paz de renunciar a su vida y su cultura para, después de un conocimiento cultural andino, reafirmar que este lugar es su sitio, en una suerte de purificación.

El apéndice al libro *Los universos narrativos de José María Arguedas* se denomina “Condición migrante de intertextualidad multicultural: El caso de Arguedas”¹⁸. Allí se problematiza la condición del indio o el mestizo por la del migrante. De esta manera, reconoce una asociación entre mestizaje y transculturación, pues para Arguedas en el indio moderno no existen casi rasgos del mundo prehispánico, pero sí se asume una cultura transformada que añade elementos que han sido muchas veces utilizados de forma

¹⁸ Este artículo fue publicado, también, en la Revista de Crítica Latinoamericana, Año XXI, Nro. 42, Lima-Berkeley, 2do semestre de 1995, pp.101-109. El mismo artículo fue publicado con un título similar en la compilación hecha por Kapsoli (2004)

violenta y otros reconocidos dentro de su entorno para, dentro de esta acumulación, formular un tipo de cultura dinámica que cambia constantemente, pero que mantiene su identidad indígena.

Entonces, ZAZA propone la construcción de una compleja hermenéutica social a partir de la transformación, en pocos años, de una humilde caleta de pescadores al principal puerto pesquero del mundo. Por ello, el fenómeno de la migración, donde se mezclan un torrente multiétnico y plurisocial, reconoce la heterogeneidad de manera óptima para la constitución de un trabajo narrativo ambicioso, complejo e inacabable (Cornejo: 209). Más adelante explica:

Pero si migrante e inmigración son motivos obviamente recurrentes en el orden del relato propiamente novelesco, ambos aparecen asimismo, pero tal vez con menor evidencia, en los otros estratos discursivos que forman la textura global de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: en las secuencias que reenuncian los antiquísimos mitos de Huarochirí, recopilados por Francisco de Ávila hacia 1598 y traducidos del quechua por Arguedas en 1966, especialmente por el talante andariego de los animales legendarios que finalmente dan título de la novela; pero también los fragmentos del diario del autor, interpolados en el texto (Cornejo 1997: 270).

De esta forma, se puede armonizar los tres ejes que menciona Cornejo Polar: el diario autobiográfico, los relatos y la configuración mítica de los zorros. No obstante, no se quiere establecer una dicotomía entre indio-mestizo y migrante, sino seleccionar las consignas de cada uno para establecer las distintas proyecciones que se tejen en la narrativa arguediana. El discurso de migrante expondrá una complejidad múltiple de culturas, conciencias, ideologías, sociolectos, etc. Por ello, se evidenciará, entonces, para su proyección narrativa la propia confusión de intertextos desordenados.

Entendemos, a partir de aquí, entonces, que Arguedas trabajó en el sentido estricto de la búsqueda de su verosimilitud en base a la observación meticulosa de los espacios, costumbres, lenguajes y conflictos de las distintas zonas de Chimbote para proyectar el discurso social de su novela.

Para Cornejo Polar, es importante esbozar la idea de concluir un examen del nivel de la cultura y sus variables hermenéuticas, por lo que supone que mestizaje-migración también podrían ser estrategias de lectura. Es importante, entonces, su propuesta sobre el paradigma del mestizo y la transculturación, y la problemática que se presume en las instancias de la sintaxis del migrante y su multicultural fragmentaria (279). Esto se condice a su teoría sobre la heterogeneidad y la “Totalidad contradictoria”, aspectos que servirán de *modus operandi* en nuestro trabajo posterior.

Para concluir, este estudio nos conduce a examinar varios aportes. El primero muestra que *Los universos narrativos de José María Arguedas* es uno de los pocos libros que han sistematizado, de manera organizada, la narrativa de Arguedas. El objetivo mayor es el de establecer cuál es el sentido de la totalidad de la obra. Para ello, se detiene en aspectos estructurales, metodológicos e ideológicos para su exégesis. Cornejo establece que la poética de Arguedas no es improvisada, sino que corresponde a un proyecto bien definido, “representar” el mundo andino desde sus estamentos básicos hasta los espacios donde se configuran las mayores resistencias, tensiones y conflictos. La evaluación de los primeros cuentos de Agua en contraste con la novela *Todas las sangres* o *ZAZA* nos pueden dar una idea de esta evolución. Otro aporte de Cornejo Polar es establecer un concepto sobre la estructura de la novela frente a la crítica, sobre todo a la que la consideraba como defectuosa, mutilada o inacabada. Para ello, establece que no es “inacabada”, sino, por el contrario, “inacabable”.

La otra categoría que Cornejo propone, para el estudio de *ZAZA*, es la de “migrante” por “indio” o “mestizo”. De esta manera, se establece un paralelo de orden crítico con los nuevos espacios que la literatura arguediana propone, sobre todo para el espacio de Chimbote como “hervidero social”. Quizás una tarea pendiente que podríamos desprender de esta crítica ocurre con relación a los tres niveles que establece Cornejo para

el estudio de *ZAZA*: diario, relato y el discurso mítico y mágico de los zorros como jerarquía paralela. Se podría considerar este último nivel no como una jerarquía paralela, sino como una transversal que asocie, en una misma categoría, el discurso atemporal de los zorros y el orden simbólico de Chimbote, así como el orden depresivo del narrador. Esa tarea sigue pendiente y podría constituir un derrotero de mayor envergadura.

1.2.3. Mito e ideología en la obra de José María Arguedas de William Rowe (1979)

Este libro comprende un análisis profundo de la narrativa de José María Arguedas. Para nuestro trabajo de investigación, nos es útil, específicamente, el capítulo VI, el cual se denomina “El zorro de arriba y el zorro de abajo”. Una de las ideas fundamentales que precisa Rowe es la certeza de que la narrativa de Arguedas no puede circunscribirse a la literatura conocida como indigenista¹⁹. Ofrece además una explicación que se fundamenta en un ensayo del propio novelista: *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* [1950] (1983)²⁰. Las razones que impiden catalogar a Arguedas dentro del indigenismo, según Rowe, son las siguientes:

- a) por la amplitud de su enfoque, pues intenta articular una división interna de todos los sectores de la sociedad andina y no simplemente del indio y del gamonal.
- b) presta atención al problema de lenguaje
- c) por la relación personal que tenía Arguedas con el indio y su cultura

¹⁹ Recordemos que el propio Arguedas reconoce la dificultad del denominado “indigenismo” frente a su propia temática por la reivindicación del indio, pues está escrita desde el punto de vista de los señores y mestizos (Arguedas, Razón de ser del indigenismo, [1970] [1975](2006)

²⁰ Este artículo evidencia de manera meticulosa la preocupación de Arguedas por crear un lenguaje andino que pueda resultar verosímil al lector.

Rowe resume las opciones críticas para estudiar a Arguedas: el mito, el lenguaje, la ideología y la historia. Además, realiza un balance de la relación entre el mito y sociedad que se pueden colegir de la obra de Arguedas. En consecuencia, es precisa la explicación sobre la utilización del mito para el entendimiento de la sociedad andina.

William Rowe argumenta que Arguedas fusiona los elementos básicos y sociales dando la impresión de que no hay contradicción entre ellos (114). Esta relación podría causar una confusión mayor para el lector que intenta adentrarse en un proceso hermenéutico sobre la linealidad de la obra. También, evalúa el valor que le conceden a la utilización del mito en la obra de José María Arguedas, sobre todo en algunas novelas como *Los ríos profundos* (1958) y *Yawar Fiesta* (1941). El mito podría funcionar como una herramienta transculturadora que logre recordar con eficacia esa hibridez que se constata al analizar las oposiciones y tensiones en una sociedad (que no podría explicarse de otra manera, si no es con la categoría de Totalidad Contradictoria, explicada por Cornejo Polar [1989]). De esta profundización sobre la ejecución del mito como estrategia ligada junto con el lenguaje para el trabajo narrativo de Arguedas, nos es de gran utilidad por la base epistemológica que se sustenta sobre los aportes de Levi-Strauss [1984] (1997).

En el capítulo VI, introduce la idea de la fragmentación de lo mítico y se califica sus logros como los de la innovación en el tema, que aborda el testimonio y la novela sobre los migrantes, y, por otro lado, el trabajo que se desarrolla en el lenguaje. Este viene a ser el método principal para penetrar en los diferentes mundos, creencias, ideologías y cultura de donde provienen los personajes, sobre todo si entendemos que el espacio vital donde ocurren los hechos es una ciudad de la costa, cuyos pobladores provienen de distintos estratos del Perú.

El lenguaje del El zorro... es más descriptivo, y pone más énfasis en la creación de imágenes, como la del insecto negro sobre el lirio blanco, o la crin de los potros negros. [...] También busca crear una síntesis a través de la fusión de lenguajes diferentes. Si retornamos nuevamente a las observaciones del Zorro de abajo, que dice que el lenguaje divide al mundo, podemos interpretar esto como un modo de decir que el lenguaje (o sea el lenguaje verbal) refleja las divisiones entre los hombres (Rowe 1979: 198-199)

Además, se entretienen los distintos sociolectos que son construidos de acuerdo a la proveniencia cultural y la necesidad de su aprendizaje inmediato. El gran desafío que representa trabajar los distintos niveles lingüísticos operados en la novela social que transcurre en Chimbote se suma al lenguaje construido para la elaboración de los diálogos de los zorros, lo cual constituye, a nuestro entender, un desafío múltiple.

Dentro de los habitantes de Chimbote, Arguedas distingue diferentes variedades de expresión lingüística, desde el castellano rudimentario y cargado de quechuismos de Asto, quien acaba de llegar de la sierra, al correcto castellano criollo de don Angel. A la vez que hay diferencias que provienen de la geografía y de la clase social, se destacan también distintos grados de autenticidad, como la diferencia entre el habla insípida de los sacerdotes norteamericanos y el más genuino modo de expresión de Moncada, por ejemplo (199).

En este capítulo, también, se invoca a las diversas contradicciones de Arguedas sobre cómo percibe el mundo con el propósito de su trabajo narrativo. Al aprendizaje vertido desde la naturaleza se opone el cultural erudito occidental. A ello, también, se invoca en la oposición violenta entre las formas de representación que la lengua castellana puede dar frente a la quechua, a la oralidad con la escritura, a la Costa con la Sierra.

La tendencia a la dispersión es un claro reflejo de la fragmentación de la cultura quechua en la sociedad costeña, nos dice Rowe, refiriéndose, en todo caso, al efecto violento que ocurre con el sujeto migrante al enfrentarse a una sociedad donde su cultura, es un impedimento para su convivencia social. Sin embargo, también se añade que no hay duda que, en cierto modo, Arguedas ve con buenos ojos este proceso, ya que comienza a crear un “hervidero”, del cual podrá surgir una nueva fusión de culturas (193). A partir

de aquí, creemos que de este “hervidero” Arguedas aprovechará para ejecutar su proyecto de teoría de la novela, e intentar proyectar todos los aspectos de la sociedad andina. En este caso, su proyecto se traslada a un lugar de la costa donde encuentra una complejidad social mayor, pues las herramientas de su perspectiva y sensibilidad interna de la cultura andina o natural no son suficientes para la contemplación de otro tipo de sociedad que se constituye en un proceso evolutivo, violento, dinámico y caótico.

En ese sentido, Arguedas, al observar que los recursos novelescos que le habían servido para novelas donde el espacio y contexto eran parte de la Sierra no eran suficientes para esta aventura mayor, propone para estos nuevos espacios y dinámicas sociales, nuevas estrategias. El que acabamos de nombrar sobre el fenómeno de la “dispersión” que sufre la población andina en un espacio de la costa donde confluyen muchos otros elementos culturales, étnicos y de valores sociales, evidencia que este proceso a la vez de constituir un reto, constituye también una nueva forma de novela y abordar estos sistemas sociales.

Para la novela, nos dice Rowe, el gran desafío será el trabajo de lenguaje. Ellos crean un efecto que la fragmentación social y mítica puede ejercer efectivamente. Es por esta razón que el lenguaje en *ZAZA* es más definitivo, y pone más énfasis en la creación de imágenes (198). En consecuencia, Arguedas, a diferencia de sus otros trabajos, ya no intenta reproducir tal cual los términos quechuas, sino que escribe a partir de un reconocimiento de esa distancia entre el lenguaje verbal y el de la naturaleza sobre que los *Zorros* dialogan (199).

Sostenemos, entonces, que el lenguaje logra asumir las distintas caracterizaciones de los personajes, tanto los sociolectos de los costeños como de los serranos. Los estatutos que definen sus niveles de lenguaje se diferencian en cuestiones de morfosintaxis, semánticas y de condicionamientos epistemológicos cuando los segundos se enfrentan a

la interpretación y a la comunicación basándose en la fluidez y conocimiento de su lengua materna. El lenguaje, por lo tanto, evidencia un conflicto entre dos maneras de percibir la realidad. Asimismo, este proceso híbrido de lenguaje no alcanza a una fusión de carácter permanente, sino que evidencia una violencia cultural asociada no solo lenguaje, sino a todas las manifestaciones que se funden en las distintas capas de la sociedad: puerto pesquero, barriadas, burdeles, entre otros. El lenguaje, entonces, es la gran estrategia que ha trabajado concienzudamente Arguedas, y es el mayor desafío que podría tener un escritor contemporáneo, el de percibir los lenguajes y sus culturas a través del diseño de una novela compleja y caótica, pero efectiva.

El estudio de Rowe enfatiza un caso excepcional como el del personaje “El loco Moncada”, cuyo carácter reflexivo y lleno de incongruencias y, a la vez, cuestionamientos sobre los efectos negativos del capitalismo colocaron su funcionalidad como el eje principal de la novela social sobre Chimbote. Uno de los aspectos significantes de que Moncada sea el centro de la novela es el hecho que él, aunque sea costeño, es receptivo a la sensibilidad sagrada y capaz de incorporarla dentro de su propia visión de las cosas. La amistad entre Moncada y Esteban es uno de los motivos más emocionantes de la novela.

Don Esteban resbaló del catre al suelo; se puso de pie y empezó a toser.
— Mañana no trabaje mucho en la máquina, compadre.
— Claro, compadre, mi [sic] voy.
Contuvo la tos. Moncada lo llevó cargado. Pesaba muy poco más o menos como un carnero. Don Esteban se dejaba cargar con su compadre, si era de noche. “Juerte vidaza, el brazo de me compadre”, decía, mientras el loco lo llevaba, despacio, por la orilla de la acequia. Lo dejaba en la puerta de su casa (Arguedas 1990: 154).

Rowe, afirma que las instancias descritas muestran el deseo de Arguedas de modernizar las nociones míticas o religiosas tradicionales, por lo que este argumento serviría de sustento principal para la argumentación de nuestra tesis. La novela, entonces, mostraría un intento de modernizar la tradición de la misma, pero asumiendo lo nuevo a través de

lo antiguo en lugar de dejar atrás lo antiguo, y este esfuerzo para mantener unidos a los dos mundos, produce una serie de contradicciones profundas (210).

Para sintetizar, William Rowe aporta múltiples valoraciones y elementos de interpretación para la novela. El más importante es establecer la funcionalidad del mito como eje transculturador de los distintos espacios en la novela. El mito aparece como una herramienta que acerca el pasado prehispánico y el proceso de modernización en un centro de la Costa, cuyo proceso representa ese “hervidero social” para la creación de la novela. (Cornejo Polar se aproxima, también, a este punto con su categoría de “Totalidad contradictoria”). Otro aporte de este estudio es la interpretación y entendimiento que se da al “lenguaje” como una “estrategia” para los fines de la novela. Esta es la gran “técnica” que Arguedas, con su falsa humildad andina, no reconocía como tal, pero que le fue de gran trabajo para establecer, desde una focalización efectiva, a toda su obra narrativa. El proceso de construir una estrategia donde una lengua proyecte las voces andinas era el gran reto de su propuesta estética. Por ello, Rowe acierta con el gran hallazgo de esa “violencia verbal” que presupone otra: el enfrentamiento a las representaciones canónicas de la lengua castellana en el Perú. Los distintos sociolectos mostrados en la novela fueron la gran preocupación de Arguedas para ejecutar un grado de verosimilitud efectiva en su novela. Para ello, desarrolló un trabajo de campo que contradice las confesiones en sus Diarios sobre su desconocimiento de las “técnicas” de la novela. La predisposición de un lenguaje, o lenguajes, efectivo en la construcción de una novela ha sido el desafío mayor de los escritores de su generación e, incluso, de los integrantes del Boom. Justamente, en Cortázar, su adversario, se muestra, en su proyecto narrativo, una preocupación por la búsqueda de un lenguaje que pueda definir la literatura latinoamericana.

La estrategia del lenguaje constituye un intento modernizador, según nuestra perspectiva, y no sería sino la demostración de la última avanzada en la propuesta global de la narrativa de Arguedas que revisó Antonio Cornejo Polar como un proceso literario que iba de menos a más. Por esta razón, se explica la novedosa y singular estructura de esta última novela de Arguedas, pero, también, que haya ido más allá de sus propias posibilidades por los acontecimientos políticos y sociales que definieron el rol de escritor intelectual en los últimos años de su vida²¹.

1.2.4. Arguedas o la utopía de la lengua de Alberto Escobar (1984)

El estudio de Alberto Escobar concentra su atención en la primera y la última de las obras de Arguedas, no como un apartado especial por cada una, sino como un enlace con el resto de su narrativa. Además, guarda en sí un proyecto vinculante de la costa con la sierra y viceversa.

La obra de Arguedas es un extraordinario documento fabulado, que tiene entre uno de sus méritos hacer olvidar muchas páginas que las ciencias sociales han dedicado al proceso de la urbanización; lo hace asordinando una serie de resistencias y de presencias, a través de lo que se llama la *ruralización* de la ciudad y la *andinización* de la cultura costeña. (Escobar 1984: 12)

Escobar analiza la obra de Arguedas de forma transversal a toda su narrativa, pero prioriza los enfoques de la primera y su última creación. Los libros que analiza son *Agua* y *ZAZA*. EL hecho de elegir la primera y la última obra de Arguedas le permite un análisis

²¹ El debate con Julio Cortázar nos mostró cuán sensible era Arguedas en la defensa de su teoría de la novela y la función del escritor con respecto a las ideologías sobre este tema que provenían desde la metrópoli cultural europea. Su defensa de la cultura andina, no es solo una impostura política o moda para la venta de libros, sino un proyecto personal, ideológico, literario y político que tenía como imperativo el reconocimiento de una epistemología cultural y una tradición artística que debía valorarse y respetarse para que surja la posibilidad positiva del lugar en que sean posibles, como lo decía, todas las patrias.

semiótico que proyecta al primer Arguedas con el último. Nos detendremos en “Los espacios de los zorros”, último capítulo del libro. Escobar considera que en esa época, la década de los 80, no se habían concedido especial atención y mérito a esta última novela de Arguedas. No obstante, alude a que se trata de la más atractiva y renovadora de sus obras.

Escobar analiza las categorías que parten de los individuos con respecto a este “reflejo” de la sociedad andina y peruana (indio, mestizo, migrante). Creemos, en relación a esa afirmación, que Arguedas reafirma su percepción e intención social para la construcción de una novela que proyecte unas características nuevas para el tipo de sociedad que se está constituyendo. El sujeto migrante no puede perder la dinámica del aprendizaje y su evolución social sacrificando su propia cultura. Por ello, las manifestaciones artísticas por las cuales declara sus expresiones andinas, como la música, y el arte, deben tener también un parámetro en la literatura escrita para que reconozcan su cultura al igual que los otros elementos artísticos donde suelen producir y encontrarse socialmente. Para él, una novela constituye no solo un proyecto literario, sino también un proyecto social y político, la reafirmación de una sociedad que a la par de su creación artística sea agente o actora activa de los cambios positivos que se vienen. La estrategia de Escobar es vincular los primeros textos de Arguedas con los últimos, con el propósito de evidenciar los cambios de la sociedad peruana, en especial el aspecto de la migración:

En este capítulo, nuestro propósito es mostrar un término de comparación con los primeros textos, que datan de 1935. Como lo hemos sostenido, entre uno y otro extremo no solamente transcurre una experiencia creativa y personal interesantísima, sino que también entre esos demarcadores se produce un cambio radical en la sociedad peruana. De modo que es la sincronía para unir el dato literario con el histórico-político y reinterpretarlos en el curso de la fábula, lo que concede fuerza a la escritura de Arguedas (1984: 188)

Escobar identifica una obra que posee elementos etnoliterarios, sobre todo por el carácter oral con que se acomete varios aspectos en la novela. Además, le llama la atención esa

poderosa vinculación con los personajes míticos, los zorros, que ejercen la posibilidad de un discurso con varios estamentos del concepto de sociolectos, los cuales se utilizan como una herramienta que nos ayuda a definir las distintas personalidades que promueven un corpus colectivo en un tipo de sociedad determinada. Además, señala tres ángulos para su hipótesis:

- a. En los "diarios" no hay confrontación, carecen estos del carácter polémico del relato y, subsecuentemente, nos encontramos limitados en ellos a la categoría de la *manipulación* (en términos semióticos). No puede sostenerse lo mismo de los "hervores", cuyas estructuras narrativa y discursiva reposan sobre la confrontación y el carácter polémico que invite a los actantes y sus roles temáticos.
- b. Comparación igualmente instructiva será fijar las actancias de la enunciación y del enunciado, y cuáles son los roles que corresponden al "escritor" y al destinatario.
- c. Las configuraciones y los recorridos figurativos, así como las isotopías semánticas en los diferentes discursos, ahondan en la suposición que ésta es una vía de singular fecundidad (191).

Para entender la primera hipótesis sobre la afirmación de que en los diarios no hay confrontación, a diferencia de los hervores, donde sí lo habría, tenemos que interpretar el sentido sobre el término "manipulación" desde la teoría semiótica. La definición de esta categoría según el diccionario de Greimas y Courtés es la siguiente:

[...] por ser una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado: en el primer caso, se trata de un "hacer-ser", en el segundo, de un "hacer-hacer"; estas dos formas de actividad, de las cuales una se inscribe, en gran parte, en la dimensión pragmática y la otra en la dimensión cognoscitiva, corresponden, así, estructuras morales de tipo factitivo (1982: 251-253).

De este modo, no cabría una confrontación argumental, puesto que el carácter del enunciador provoca una manipulación en el lector sobre su perspectiva literaria e ideológica. No obstante, se puede establecer una confrontación interna que actualice las contradicciones ideológicas del narrador y la dirección narrativa hacia dónde dirige y encamina su discurso.

Escobar analiza los diarios y los relatos o “hervores” desde dos posiciones distintas. La primera configurada en base el testimonio autobiográfico y la segunda con las características clásicas de la novela, pero alteradas por la tipología lingüística que desarrollarán distintos niveles de “sociolectos”. Si entendemos, a los diarios como una expresión autobiográfica, ligada a la escritura y fuera de los conceptos que preceden a una estructura clásica de novela, podríamos estar de acuerdo con las observaciones de Escobar; sin embargo, los diarios pueden ser analizados, también, desde una categoría mayor “la metanovela” o la “metaliteratura”, la cual nos ayudará a entender que se puede encontrar una opción manipuladora cuyos ejes vayan más allá de las reglas de la novela formal de estilo clásico europeo.

Las otras hipótesis han sido desarrolladas con mucha descripción y con la utilización de las categorías formuladas desde la semiótica. En la segunda, se profundiza en los actantes los roles del enunciador (escritor) y el destinatario, lo cual es un trabajo difícil, puesto que el narrador -personaje, si observamos el paratexto, presenta las mismas cualidades que el denominado “autor- real”. En esta posición, Escobar muestra sus esquemas bajo la premisa de un enlace importante, la participación de los zorros míticos.

¿Cuál es el rol del destinatario²² [sic] y del destinatario? ¿Cuál es el Enunciador y cuál el Enunciario? ¿En qué medida da ya lo mismo hablar de autor, del hombre Arguedas y recuperar una distancia para armar una actancia, a la vista de la producción del discurso? (Ballón 1982: 67-74). Finalmente, habrá que definir el papel del *diarista* frente a los *Zorros* y los "hervores" y también frente del hombre José María Arguedas, escritor y estudioso y hacedor múltiple de infinidad de acciones de 1930 a 1969 (198).

La tercera hipótesis de Escobar postula las posibilidades enormes que pueden encontrar las configuraciones y los recorridos figurativos en la novela. Para ello, se establece un análisis detallado de los diálogos de los zorros y su ubicación intertextual para cubrir todas las posibilidades de la novela.

²² destinatario

De modo que para decirlo en términos aceptados en la jerga crítica, no hay duda que el párrafo aludido es el *pre-texto*, (es decir, el antecedente) que entra en relación con la novela de José María. Para concentrarnos en el nivel que nos interesa, digamos que la imagen de la pareja de los *zorros* parte de la figuración contenida en el original de *Dioses y hombres...* (206)

De esta forma, Escobar destaca el recurso mítico que se utiliza a partir de los personajes de los zorros que provienen de un trabajo de traducción que realizó José María Arguedas, *Dioses y hombres de Huarochiri* (1975), donde se condensan un conocimiento milenario transmitido mediante la oralidad de una cultura. En ese sentido, la sensibilidad artística se repara en dos rasgos fundamentales:

a. que su fuente era oral, y el estilo coloquial; y *b.* que los enunciados procedían de hombres comunes, ajenos a los arreglos literarios. Por ambos factores —dice Arguedas— el texto cautiva ahora, y emocionaba entonces a los informantes y a los copistas, quienes conocían los lugares y algunas de las hazañas difundidas acerca de los principales héroes de las historias, a pesar de su signo proscrito y de que hubieran sido reveladas al extirpador de idolatrías (1984: 207).

En ese sentido, inferimos que los zorros míticos corresponderían al intertexto de la obra. Habría, entonces, que identificar cuáles son las consecuencias generadas de la transcodificación de los elementos orales en la construcción de la escritura de la novela. Obviamente, al lector se le plantea un esfuerzo para comprender este tipo de inserción y los efectos literarios a los que esta manera de novelar pueden llegar.

Por ello, creemos, que no sería juicioso creer que la novela es un pretexto para continuar la narración de los zorros míticos, sino que es una incorporación con un objetivo preestablecido, una suerte de ruptura en la concepción tradicional de novela. Ello se puede inferir desde nuestra perspectiva occidental, y los cánones con los que hemos sido educados a través de una literatura que refuerza la cultura euro centrista en perjuicio de la local. Evidentemente, lo que hizo Arguedas es subvertir esta prolongación artística escritura occidental, y proyectó una propuesta artística que vincula la oralidad a la escritura y las posibilidades narrativas desde la perspectiva prehispánica a la literatura

contemporánea. Reto excesivamente difícil y complejo para cualquier escritor, incluso para el propio Arguedas, pero efectivo si se cuenta con posibilidades y perspectivas múltiples, como en el caso de nuestro narrador, cuyo dominio de las estructuras lingüísticas andinas y españolas le permitió la creación de esta magistral novela.

Podríamos sintetizar algunos conceptos de este importante libro. Primero, Escobar establece la importancia, para una exégesis, de unir el dato literario con el histórico y político y reinterpretarlo en la fabulación que desarrolla Arguedas. Para ello, acude a la herramienta teórica de la semiótica, sobre todo para la clasificación y el rol de los actantes, del enunciador y el enunciado. Segundo, establece el carácter etnoliterario de la novela, con lo que denomina un nuevo estatuto de orientación antropológica en la clasificación narrativa peruana. A partir de esta información, se puede construir una propuesta de novelas o creaciones verbales que determinen el carácter social e histórico de una cultura como resistencia a la modernidad. Tercero, el mito es un elemento que posibilita la vinculación sociolectal hacia el espacio “hervidero social” que es Chimbote. En consecuencia, se prolonga una estrategia narrativa que aglutine la posibilidad de la confluencia de distintas voces en un solo espacio contradictorio y conflictivo.

Con respecto a la afirmación sobre “los diarios” y su ausencia de contradicción, se podría establecer distintos niveles de este enfoque argumental para, apoyados con otras herramientas teóricas como la narratología y el análisis del discurso, establecer tensiones internas que partan no desde el plano argumentativo básico, sino desde una concepción ideológica y política.

1.2.5. José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico.
***Historia de una utopía* de Roland Forgues (1989)**

En este ambicioso trabajo sobre la narrativa de Arguedas, Forgues aplica una metodología pluridisciplinaria para proponer una lectura interpretativa totalizante, que abarque toda la obra narrativa y los elementos que constituyen la misma. Uno de los aspectos de los cuales se ocupa es esa batalla con el lenguaje y con la búsqueda del estilo como una de las mayores preocupaciones de Arguedas sobre su narrativa:

En un universo donde casi la totalidad del mundo indio al que quería describir era analfabeta y en que el mundo blanco al que se dirigía la obra era por lo esencial extraño a la cultura y a la lengua quechuas, la alternativa que se le ofrecía al escritor era menos que la de una elección entre la lengua castellana y la lengua quechua, que la de una elección entre un estilo culto y un estilo capaz de “comunicar a la lengua casi extranjera” la materia del espíritu indio. Pues cualquier escritor escribe para quién puede leerle y no obligatoriamente para quién debe leerle (Forgues 2004: 49).

Esta preocupación se adscribe para entender la concepción de ZAZA y el realismo que Arguedas imprimía a su teoría de la novela. Entonces, de acuerdo con Forgues, la teoría del reflejo arguediano se explica de esta manera: “La escritura de José María Arguedas no se contenta, en efecto, con expresar la realidad como un objeto sino que, al contrario, la ordena, le da un significado, y propone su interpretación (54)”.

Dicho con otras palabras, el realismo arguediano no se articula únicamente sobre la relación del nombre, del significante y de su referente sino también, y esencialmente, sobre las relaciones del significado y el significante, o sea sobre el signo. Se trata de un realismo integral que comprende a la vez la material y el espíritu, el sujeto y el objeto, el individuo y el mundo; un realismo en el que la razón y la magia forman parte del orden objetivo del universo con el mismo título del hombre y la naturaleza (55).²³

²³ Recordemos que esta postura sobre el concepto de ficción fue el detonante del debate con Sebastián Salazar Bondy en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos de Arequipa (1965).

Otra línea de investigación que aborda Forgues es el cómo actúa el espacio mítico en la obra de Arguedas. Nos importa, esencialmente, sus impresiones sobre ZAZA. El espacio mítico, en esta novela, solo tiene un carácter simbólico, no puede transformar la realidad concreta:

A través del papel simbólico de la naturaleza, el Mito actúa como agente transformador de la realidad concreta. Pero, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, confundiendo por completo- como hemos visto- el espacio real con el espacio mítico, resulta que el Mito solo puede cumplir la función de agente transformador de la realidad concreta que hasta entonces le correspondía en el espacio real, a nivel puramente ideal del espacio mítico[...] (350-351).

No obstante a lo que afirma Forgues, el acto de la danza entre don Diego y don Ángel, como posible personificación de los zorros, relativizaría la nulidad del Mito como agente transformador de la “realidad” en el espacio de Chimbote (384). En consecuencia, creemos, el espacio mítico serviría, en el universo narrativo arguediano, de referencia ideal a las transformaciones que el escritor desearía ver operarse en la realidad concreta.

Otro acierto de Forgues consiste en abordar el tema del sacrificio y la consecuencia de este. En ZAZA el narrador-personaje de la novela anuncia, a través de los *diarios*, el proceso destructivo de la depresión. La literatura creativa es parte de una terapia que no logra vencer la idea de la muerte. Sin embargo, el hecho que el texto culmine con el anuncio de muerte y que el “autor-real” se suicide, provoca, a través del paratexto, una interpretación global de la novela por parte del lector, así como una contradicción grave con respecto a la forma de entender la novela desde el punto de vista de la teoría crítica hegemónica. Forgues entiende el acto sacrificial como una prolongación del mensaje arguediano, por lo que:

El suicidio de José María Arguedas aparece, pues, como el acto sacrificial que corona la ceremonia mágica, representada, en su caso preciso, por la escritura que, recordémoslo, lleva consigo el sueño de la Historia. Pero en este acto atestigua, igualmente, que el escritor considera de ahora en adelante su escritura [...] (385).

La relación, para Forgues, entre suicidio y escritura establece una actitud del sujeto frente a su sociedad. Es una relación que estipula una tensión en el transcurso de los hechos de toda la novela: “Podemos preguntarnos si, dándose la muerte, José María Arguedas ha pensado que-al igual que su héroe- su pasaje de la trascendencia mítica no era, finalmente, el mejor medio de insertar su acción en la realidad concreta (385)”. A partir de aquí, inferimos que la culminación trágica que ejecuta JMA sería, entonces, junto a la concepción experimental de su novela, la posibilidad de una manera de actuar frente a los acontecimientos sociales de su tiempo y a su teoría de la novela y el rol del escritor. La muerte no constituye el fin del largo proceso peruano y su “Totalidad contradictoria”, sino la prolongación, de la misma forma que la novela, de la reflexión y lucha inacabable de la cultura andina. Nosotros proponemos para este trabajo la consecución de la elaboración de una teoría de la novela arguediana, pues Forgues se detiene en aspectos vitales como el lenguaje, el estilo, la teoría del “reflejo”, el espacio mítico, el mestizaje, entre otros. Estos elementos constituyen el eje transversal para entender la poética que Arguedas propuso para su proyecto narrativo.

1.3. Últimos estudios y homenajes por el Centenario

Hasta aquí hemos revisado los trabajos medulares en torno a la obra de JMA y ZAZA. Ahora, abordaremos las últimas investigaciones importantes que se han desarrollado. Entre ellas hemos seleccionado algunos libros, y luego nos detendremos en algunos artículos publicados en revistas académicas y tesis universitarias.

1.3.1. Últimos estudios en torno a la obra de José María Arguedas

José Alberto Portugal ha publicado *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado* (2007). Esta investigación es un excelente ejemplo de cómo se puede abordar la poética narrativa de José María Arguedas desde la óptica de la evaluación de la crítica de su tiempo y la comprensión de la articulación de un nuevo discurso. Su aproximación se enfoca entre el discurso literario y la percepción de la crítica con respecto a lo denominado como “real”, o la experiencia vital de JMA. Portugal afirma que la discusión sobre la valoración de las novelas de Arguedas tiene que ver con los “dominios” de las disciplinas desde donde se emite el discurso crítico. Se exhibe un conflicto tensional que establezca la autoridad que determine los cambios sociales que necesita el Perú. La lectura sociológica de las novelas confunde los discursos literarios e ideológicos. En esa imprecisión crítica la innovación literaria o los aportes y desafíos estilísticos no serían tomados en cuenta. Solo se evidencia la tensión entre dos géneros discursivos representados por la literatura (la novela) y las ciencias sociales (la sociología) (47).

Para nuestra tesis nos interesa la sección del libro denominada: “La incursión en lo articulado: *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”. Para Portugal, el problema con la recepción de las novelas de JMA y la crítica se puede observar en la Mesa Redonda sobre *Todas las sangres* (1965). La concepción realista de novela, desde las ciencias sociales, se entiende como un documento casi fidedigno de la sociedad, como un estudio cuya verosimilitud tiene que alinearse al propósito social al que debe estar sometida. La ideología política adscrita a las ciencias sociales obstruye una real comprensión de las novelas de JMA. Ya no se debate sobre los aspectos “literarios” de la novela, sino sobre su fin político o propósito social dentro la sociedad peruana.

En el caso de *ZAZA*, para Portugal, el conflicto interpretativo es más problemático aún, pues surge, como algunos casos, como *Los ríos profundos*, de proyectos de estudio etnológicos y antropológicos, para convertirse después en una novela. Ese proceso de JMA, donde la herramienta que le sirve para su estudio científico alimenta su creación literaria, es el que también provoca un desencuentro con la crítica de su tiempo, especialmente la sociológica. Por eso, la crítica no sabe situarse ante un acontecimiento como el suicidio de Arguedas, que, como define Portugal, se presenta como “acto que es un último esfuerzo de continuidad y coherencia semiótica” (472). Es un ritual que pretende “engancha al lector en el esfuerzo continuo de sostener un proceso de producción de sentido”.

Esta segunda parte, donde se abordan las novelas más debatidas de JMA, pudo, como han afirmado algunos estudiosos, (Rodríguez 2008), ampliarse. La relación crítica sobre las dos últimas novelas no se agota con el debate sobre su finalidad ética o social. La experimentación de la última novela, el *ZAZA*, implica lecturas que se interesen no solo por el suicidio del autor como un fenómeno anecdótico, sino como una culminación trágica que puede leerse de distintas formas. La importancia del estudio de Portugal radica en el balance que realiza de las novelas de JMA, y la aproximación a su poética que sugiere nuevos enfoques para su estudio.

La sociedad peruana en la obra de José María Arguedas (El zorro de arriba y el zorro de abajo) de Porfirio Mamani Macedo (2007) analiza la novela de Arguedas como un documento desde donde se puede interpretar muchos aspectos de la sociedad peruana. En primer lugar, identifica algunos roles del tema de la identidad peruana en el mito de Huarochirí. De esta manera, describe las transformaciones que involucran a la relación

del mito con la cultura y civilización occidental. Esto signado por la perspectiva de la voz recopilatoria y la función que estaba designada para la extirpación de idolatrías.

Mamani Macedo, debate el problema de la identidad peruana, y se concentra en el tema de la migración, no solo la que está descrita en la novela (Chimbote), sino también la que está erosionada en la ciudad de Lima:

(...) la confluencia cultural de diversos ámbitos del medio de una nación hace que sea rica, singular y variada. El conjunto de estos valores culturales se hacen más complejos, pero sabiendo que el proceso de interrelación es inevitable, esos valores unen a los individuos, contribuyendo a su desarrollo y progreso con el fin de alcanzar, una identidad donde se vean reflejados los aspectos culturales de los pueblos que la componen. En este sentido, la nación peruana irá reafirmando su propia identidad, teniendo en cuenta, sobre todo su diversidad cultural (65).

Inferimos a partir de aquí un tema de la novela: el de la migración de la historia del Perú en el siglo XX. Este problema es descrito con precisiones de origen estadístico y cultural. Además, Mamani describe los efectos del mestizaje cultural en la capital del Perú. Un proceso difícil, tenso y que no ha concluido, sino que cada vez muestra esos terribles encuentros de culturas que buscan un reconocimiento y valoración, además de generar una transformación total de la imagen de Lima y la desaparición del modelo feudal.

Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas de Fernando Rivera (2011). Resulta como uno de los estudios orgánicos sobre la obra de Arguedas más originales y ambiciosos que se han publicado en los últimos años. Aquí se intenta un acercamiento crítico que pretende una interpretación desde la lógica de la “reciprocidad andina” para involucrar a la escritura. Para Rivera, desde esta lógica, se construye el discurso ético y político arguediano. Aunque se revisan varias novelas importantes como *Los ríos profundos*, *Yawar fiesta* y *Todas las sangres*, nuestro interés se centra en las hipótesis que propone, en esta investigación, sobre *ZAZA*. Nos interesa, de este importante estudio, la forma como se analiza la muerte de Arguedas, sobre todo desde el punto de vista del sacrificio y el mito sobre el porvenir.

Además, de Arguedas como una “comunicación sustentadora” implicaría una voluntad transmítica en Arguedas, un cálculo de la propia muerte, una forma de afrontar y significar la propia muerte, y de ir aún más allá de lo mítico, de transformarlo en un relato para el futuro. Mito que no se cancelaría en su propio tiempo, sino que transformado en relato sería capaz de hablarle a la historia del futuro; o simplemente sería una forma de transformación del tiempo mítico al tiempo personal de lo psicológico –simbólico (55).

De esta manera, se puede entender, la forma cómo se define el (los) sentido de la muerte, pues nos abre la posibilidad de leer el discurso novelístico de Arguedas desde una óptica más amplia. Rivera vincula la muerte(s) de Arguedas desde el ámbito biográfico, del regionalismo narrativo, de la indecisión mortal entre literatura y antropología como un sacrificio simbólico y mítico. Todas estas dimensiones se explican no de manera aislada, sino vinculadas. Dicho de otro modo, la muerte biográfica de Arguedas desborda el lineamiento real para involucrar otros estamentos simbólicos y culturales. Por ello, los elementos contextuales son importantes a la hora de examinar el momento de la muerte de Arguedas y su trascendencia.

Por otro lado, revisa la polémica con Cortázar, que no solo involucra dos posturas sobre conceptos e ideologías (lo nacional, lo andino, lo regional, lo cosmopolita), sino el lugar de la autoridad intelectual para determinar una valoración ética, política y literaria. Por ello, el lugar del enunciador (la provincia, la metrópoli) define la reescritura del espacio latinoamericano y su valoración.

Quienes consideraban que el suicidio de Arguedas se había debido a la polémica y a la actitud de Cortázar, reconocían que Arguedas se había sentido derrotado en la polémica. Y más significativo aún, reconocían implícitamente que en esta polémica la nueva novela latinoamericana representada por el "boom", había derrotado definitivamente a la novela regional, en una suerte de nueva versión de antiguos versus modernos; y que el modelo del escritor cosmopolita y profesional se había impuesto al del escritor provinciano y artesanal (32).

Además de un debate generacional, se involucra, también, el indigenismo con relación a las otras corrientes estético-literarias que proponían los integrantes del "Boom". No

obstante, Rivera hace una aclaración importante que hay que considerar para entender la magnitud el debate.

La identificación de Arguedas con el indigenismo es considerada casi natural por la crítica literaria y cultural no especializada en el área andina; sin embargo, esta es compleja e implica elementos políticos, culturales y literarios que deben ser debidamente sopesados y analizados. Aunque no se tratará el tema en este momento, baste decir que Arguedas ingresa a la literatura en los treinta para "corregir" las representaciones superficiales e idealizadas, según su juicio, del modernismo anterior que practicaba un tipo de neoindigenismo y de un sector de la narrativa indigenista de su época (34-35).

Entendemos que polarizar el debate entre "primitivos" y "modernos", como lo hizo buena parte de la crítica de su momento, es un error. En esa sentido, Vargas Llosa, como un continuador del debate, uniformiza la ideología arguediana dentro de una "utopía arcaica", que supuestamente está alimentada de inspiración y de fe, hecha de creencias simples. No obstante, la simplicidad de la óptica de Vargas Llosa lo define más bien como un conservador cultural, al representar lo que crítica sobre la ideología que él entiende del indigenismo: la creencia de que una sola cultura (en su caso, la occidental) representa el avance del humanismo y la modernidad.

Rivera emite la denominación de una poética de la "escritura envenenada" al proceso de producción de la misma. Por ello, se propone que en todos los discursos que rigen la novela- diario, ficción, mito- se percibe un deseo de muerte, que puede traducirse desde una pulsión tanática hasta una metáfora alegórica:

La escritura de los diarios de *Los zorros* revela, así, una fenomenología de la escritura y el deseo de morir, en donde la escritura opera metonímicamente en tanto *prótesis*, permitiendo la extensión, continuación, "transmisión" del cuerpo del sujeto a la escritura; y opera metafóricamente en tanto representación y rearticulación del cuerpo y la agonía ("mutilado", "quejoso y entrecortado relato". "este desigual relato es imagen de la desigual pelea") en la escritura (252).

De esta forma, se coligen las alegorías que se vinculan al discurso suicida de los *Diarios* y su relación con la escritura. Por eso, los deseos de los migrantes a Chimbote, seducidos por la "modernidad" y el "progreso" a costa del sacrificio de su identidad, su lengua y su

cultura, podría percibirse también como un tipo de muerte. Por otro lado, en el campo mítico, lo mismo podría entenderse alegóricamente a partir de la seducción de Tutaykire por la virgen ramera. Estas ideas que enuncia Rivera dialogan con las de Lienhard y Rowe.

También, se asume que la voz de la novela es la “otra voz” de ese “otro” que traduce Arguedas para “darle la palabra”. Por ello, las ideas andinas de “reciprocidad andina” y “exceso de amor” equilibran la teoría de la novela arguediana, pues se enfocan en un papel ético, político y poético de la literatura. Por otro lado, Rivera intenta una aproximación clasificatoria de la novela, sobre todo a partir de la difícil definición entre la frontera de realidad y ficción, a partir de los *Diarios*, principalmente. Esta clasificación es uno de los elementos más difíciles de entender por parte de la crítica. Por eso, Rivera se plantea algunas preguntas: ¿Cómo entender parte de esta novela (los Diarios)?, ¿cómo realidad o ficción?

De allí que una reflexión crítica sobre la novela que considere a los diarios exclusivamente como autobiográficos, o que los considere únicamente como ficción, sea insuficiente para dar cuenta de la naturaleza de estos y su lugar en la composición de la novela misma. Además, dado el compromiso ético que asume la escritura de José María Arguedas, resulta mucho más adecuada una reflexión que considere la naturaleza de los géneros involucrados: novela y diario, y explique su función al nivel ético que persigue la escritura arguediana (286).

Por otro lado, el intento de acercar la novela a la representación pictórica puede que no satisfaga la interpretación de un realismo basado en la idea del reflejo. Rivera propone una autorepresentación similar a *Las Meninas* de Velásquez. Idea, por cierto, que puede ser lógica, pero que no termina de explicar la poética arguediana relativa a la representación de *Los diarios*.

La representación pictórica de *Las meninas*, al igual que la escritura de *Los zorros*, como veremos más adelante, aspira a la totalidad. El pintor se hace presente en el conjunto, aunque no en el proceso de creación de *Las meninas*, sino en el de pintar a la pareja real; pero fundamentalmente lo que se hace presente, y se convoca e incorpora al conjunto de la representación, es el lugar a

partir del cual se hace posible la organización de la representación. Es decir, el espejo en *Las meninas* cumple una función análoga a la de una estructura discursiva y un procedimiento retórico en el conjunto de la representación, al cumplir su función particular de reflejar los objetos, y de esta manera hacer evidente el punto ciego a partir del cual se organiza y articula la representación de la misma (2011 : 289-290).

Podemos inferir que el plano teórico occidental difícilmente puede abordar con éxito la clasificación y entendimiento de esta novela experimental, cuyos límites se observan en la comprensión de los diarios dentro de un estatuto no ficcional. El proceso y totalidad de lo que se observa en el cuadro, citado por Rivera, puede aludir a un proceso estético complejo, como el de la escritura de *ZAZA*.

Los diarios de *Los zorros*, debido a su carácter autobiográfico, estarían fuera de la representación ficcional que persigue la escritura de la novela. Es decir, su incorporación en la novela sería como lugares en blanco o vacíos con respecto a la ficción, lo que no se trabaja y escribe dentro de los parámetros de la ficción, pero que, sin embargo, forma parte de ella íntimamente en su producción. Y lo que incorporan, en su función de diario-espejo, son las imágenes del autor, el mundo visto a través del punto de vista de algunos personajes, sus tribulaciones durante la escritura de la novela misma (2011: 290).

El estudio de Rivera, entonces, involucra una lectura de la poética narrativa de Arguedas desde la idea de “reciprocidad andina” para intentar una explicación del sentido de su escritura, una escritura de la reciprocidad. Por ello, propone una hipótesis que articula la poética narrativa con la figura de “escritura envenenada”. De esta manera, la “muerte” poseería un factor de atracción o seducción, cuyo lineamiento podría enlazarse al discurso sobre la migración y su atracción a la “modernidad” representada por Chimbote, y al de la escritura de los diarios que define el discurso de la propia muerte. Una lectura más amplia, a partir de estos postulados, coincide, en parte, con las hipótesis de Lienhard y la Rowe, que vinculan el discurso de la modernidad con el mítico y la muerte. La lectura de nuestro trabajo, también, se dirige en esa dirección.

Una observación al estudio de Rivera que podemos plantear consiste en la clasificación ficcional de los diarios. Estos sí podrían constituir un estatuto ficcional en la novela, por lo que podríamos catalogar este tipo de construcción con otras categorías, como la novela de frontera y la metaliteratura o metaficción, además de las posibilidades en la narrativa que sí posibilitan este modelo de composición, como el mito (*Dioses y hombres...*) a diferencia del formato clásico de novela.

1.3.2. Estudios y homenajes por el Centenario

Las publicaciones por el homenaje del centenario del nacimiento de Arguedas han abordado casi toda su producción narrativa, poética y ensayística. Nosotros nos detendremos en las que creemos pertinentes que ayudan a elaborar un marco crítico para nuestra investigación.

El primer libro que analizaremos será *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de José María Arguedas*, compilado por Wilfredo Kapsoli (2004). Esta no es una publicación por el centenario del nacimiento. Su importancia radica en los contenidos de sus artículos. Por esta razón, reseñaremos los que consideramos importantes para nuestra investigación. De la misma forma, examinaremos la Actas del Congreso Internacional José María Arguedas, organizado por la Academia Peruana de la Lengua y la UNMSM (Flores, Morales, & Martos, 2011a) y los artículos 72 (2010) y 75 (2012) de la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.

En el libro *Zorros al fin del milenio*, podemos identificar algunos trabajos que se relacionan con el nuestro, no solo por una cuestión de tema, sino por los argumentos que se discuten²⁴.

Eduardo Arroyo (2004[1989]: 13-40)²⁵ enfatiza el proceso de modernización de la sociedad peruana y el fenómeno de la migración. En este contexto, *ZAZA* se constituye como una novela para un nuevo Perú (17), que se construye a través de la migración que transforma una caleta de Chimbote en una ciudad que sirve como referente del proceso que la modernización industrial instala en el Perú. Además, se explica el trasfondo antropológico que impulsó a Arguedas a la creación de la novela, pues refiere que estudiando el mito de Adaneva (que su alumno Alejandro Ortíz había encontrado en el Callejón de Huaylas, Ancash) eligió a Chimbote por la cantidad de migrantes ancashinos que podían dar distintas versiones del mito original (22). Arroyo intenta una respuesta a la pregunta por el significado del título de la novela. Para este propósito, recurre a la traducción que realizó Arguedas, de *Dioses y hombres de Huarochiri* (1975) [1966].

Arguedas escribe su obra bajo el dictado de los zorros mitológicos lo que cumplen las funciones de los críticos, autores colectivos y coactores de la novela. Con ambos zorros se completa la información sobre ambos mundos (...). Son dos partes de un mundo, dos socios en la dura tarea de la supervivencia. Pero unidad desde siempre (37).

El aporte de este artículo es la propuesta dialéctica entre tradición y modernidad. Así, se vinculan los conceptos de “tradición” y “modernidad” como sucesos que se necesitan dentro de un ciclo evolutivo dinámico y constante.

El tema del suicidio visto en la novela ha provocado una larga elaboración de trabajos con respecto a su pertinencia en la obra literaria y en la experiencia vital que se

²⁴ No hemos considerado pertinente agregar los ensayos de Cornejo, Lienhard o Forgues, pues repiten las ideas revisadas con amplitud en sus trabajos mayores.

²⁵ Este texto fue escrito en 1989 y expuesto en el *Seminario sobre cultura andina* dirigido por Alberto Flores Galindo en el post grado de Sociología, PUCP, como se indica en el propio libro.

relaciona con este problema. Ramiro Gutarra Luján (2004: 67-86) incide sobre este asunto en el artículo “El suicidio en El zorro de arriba y zorro de abajo”. En su trabajo, se enfatiza el proceso neurótico que provocó en Arguedas el suicidio. Para ello, se cataloga a la muerte dentro del universo andino:

La muerte como elemento de la simbología andina, se incorpora en la psicología de Arguedas por causales de vivencias y también por formación intelectual. La aplicación de la comprensión hermenéutica, en lo único que le sirven para potenciar la neurosis que contrajo desde muy niño. Esto fue después de la muerte de su madre que acaeció en 1914 (72).

La neurosis, según Gutarra, encuentra un vínculo entre el espacio andino, el occidental (católico), y el literario. La relación escritura y muerte es evidente. Los “Diarios” son utilizados como una herramienta catártica que puede provocar la vitalidad que necesita el escritor para enfrentarse a la depresión. El aporte más resaltante de Gutarra es evidenciar la relación de la tradición oral de los danzantes de tijeras (“danzar muriendo” y “morir escribiendo”) (86). Esta relación simbólica conduce a creer en el sacrificio andino y su relación con la tradición y el arte. Aunque los motivos del suicidio de Arguedas se presenten como consecuencia de los distintos traumas y frustraciones a través de su vida y su carrera literaria, no podemos olvidar la perspectiva sobre la vida y el arte que también poseía por su formación cultural.

Pedro Jacinto Pazos (2004: 87-110) analiza uno de los personajes más importantes y complejos de la novela, "El loco Moncada". Para ello, basa su análisis del personaje partiendo de los estudios que hace Lienhard sobre la novela ZAZA. El personaje mencionado representa, para él, un proceso de resistencia social ante una modernidad violenta que reprime las posibilidades de una convivencia humana en el orden social donde se desarrollan. Además, la resistencia no solamente ocurre con respecto a los tipos de condicionamiento y funcionamiento a la que son sometidos los pobladores de

Chimbote, su resistencia también es política, ideológica, antiimperialista. Para ello, Pazos sigue la ruta marcada por Lienhard sobre la lucidez que se muestra a través de las máscaras de la locura del “Loco Moncada”.

Sus factores, en este caso el loco Moncada se expresa como el significado de la existencia humana de los subordinados y enajenados de la vida. El mundo social de este actor, se presenta real, es decir va reconstruyendo el mundo simbólico a sí mismo, hasta quedar impregnado en el imaginario del pensamiento de una población. Allí están sus respuestas a las multinacionales, de penitencia o Cruz sillón llevando la Cruz de los arenales olvidados del cementerio San Pedro a otro cementerio de los pobres (Pazos 2004: 93).

También, se evalúa la proximidad interpretativa desde la antropología al discurso ficticio. La respuesta es, para él, una tarea inconclusa, pues se afirma que la realidad es un derrotero de textos y sujetos.

Gisela Jörger Weirauch analiza el concepto del "reflejo artístico de la realidad" (2004: 111-136). Para ello, divide varios espacios de la novela para ser comentados como hechos “reales”, o que “reflejan” notoriamente la realidad. De esta forma, se evalúa la precisión con que Arguedas logró una representatividad como escritor realista. Se comentan los espacios como el cementerio, el mercado, y, también, se asocia a estos con los personajes que en ella se desenvuelven, como El loco Moncada, a quien compara con Hamlet de Shakespeare por esa “dramatización” sobre los problemas de su contexto. Para Jörger, esta es una novela social de carácter muy crítico, pues

Arguedas ha visto en la lucha; ha comprendido a la gente, la historia, la sociedad. Como ha visto quiere que otros también vean, perciban, sientan, reconozcan, piensen, reflexionen y comprendan, es decir asciendan de la intuición a la sensación, de la sensación al pensamiento y concepto, desplegando un conocimiento claro y alcanzando una conciencia luminosa, capaz de revolucionar como Huatyacuri (135).

Se realiza una lectura centrada en lo social. Atiende también lo que es entendido como un elemento cohesionador desde el pasado hasta el presente.

Wilfredo Kapsoli (2004: 137-186) nos entrega un extenso trabajo que apunta más al orden antropológico que literario. En este artículo, se comenta en la novela los elementos discursivos “reales” en relación con los de la novela. Se basa en una transcripción de dos entrevistas del trabajo etnográfico de José María Arguedas que fueron publicadas por Martín Lienhard (1990).

Los personajes en mención son Esteban de la Cruz (que mantiene el mismo nombre en la representación del personaje en la novela) e Hilario Mamani (que sirve como modelo para Hilario Caullama en la misma). Estas entrevistas nos acercan, además, a conocer el sistema de trabajo de Arguedas y a reconocer las raíces de donde extrajo las características de los personajes novelescos, así como su preocupación social por el sistema en el que estaban imbuidos. Se entiende que Arguedas está comprometido con la perspectiva de sus personajes, mucha veces mítica, perspectiva de la cual se desprende una forma mítica de comprender la realidad y también de enjuiciarla.

La hipótesis Mathews (2004) coincide con la de Lienhard sobre la idea de que ZAZA responde a una preocupación por la capacidad del lenguaje en la novela, el cómo, escrita en español, puede transmitir “la materia de las cosas” (frase arguediana). Además, Mathews propone una lectura de la novela desde dos componentes, los Diarios y el Relato de Chimbote.

Podría parecer la continuación de un tema común a muchos escritores. La relación entre la palabra y la cosa es algo que siempre ha preocupado a los poetas, poco proclives a pensar como Saussure en una relación arbitraria entre significante y significado (217).

Asimismo, su preocupación por Arguedas, en los Diarios, se circunscribe a la misma del Boom, la de encontrar una manera, una forma de lenguaje que “represente” o “refleje” evidentemente el proceso que se vivía en la ciudad latinoamericana. Esto por el fenómeno de la migración y el ingreso de la modernidad junto al violento capitalismo. Entonces, al

escritor que “produce” su arte en esta parte de occidente le corresponde elegir entre las siguientes vías: el hacer de su literatura otra mercancía más, la de vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden (de dentro hacia afuera o de afuera hacia dentro) (221). Podemos colegir que Arguedas elige la alternativa que refiere a un tipo de literatura que muestre la ventaja del conocimiento cultural del mundo andino. Por otro lado, existe una intencionalidad ideológica, política y cultural para incorporar elementos míticos en su última novela y, de esta manera, comprender un intento de contraataque, recuperación del terreno cultural indígena perdido a favor de la cultura del invasor.

Melgar (2004: 225-244) propone una lectura con relación a la biodiversidad en *Los zorros*. En ella prevalece su atención sobre el territorio de Chimbote; es decir, sobre la novela social, principalmente. Para Melgar, la novela traduce una relación ya anticipada:

De nuestra parte, proponemos que este infierno hibridado culturalmente fue traducido por Arguedas a su escatología local (Chimbote) y nacional (Perú), vía ya preanunciada en su relato “El sueño del pongo”, el cual, a su vez, recrea humorísticamente una de las imágenes del Apocalipsis 16. (227).

El escenario Chimbotano exhibe una semántica abierta e inasible a través de ser complicado diálogo entre los tres: el zorro de arriba, el zorro de abajo y la “zorra”, la gran mediadora, madre-más, puta- más, y sus muchas personificaciones prostibulario escatológicas (231). De esta forma, la concentración de su discurso establece el sistema de degradación que se observa en Chimbote y con él reconoce las sendas demoníacas, infernales que ese mundo representa. La mierda como símbolo de lo efímero natural, es decir el usado desgastado y consumido, parece filtrar la lectura peruana de su conflictiva modernidad (238). Para ello, la relación entre modernidad, migración y escatología

provocan una imagen esencialista en el discurso de la novela. Las escenas fuertes y los espacios convulsos potencian la imagen infernal y escatológica en la novela.

Max Meneses (2004: 245-251) nos ofrece una versión sobre la novela y su intención de abarcar la totalidad del país y sus relaciones con el contexto mundial, específicamente con el sistema dominado por el imperialismo norteamericano. Su análisis, como la mayoría de la crítica, centra su interés en la articulación y oposición de culturas que se insertan en Chimbote, como un símbolo del proceso salvaje de la modernidad en el Perú. Se explica, entonces, el fenómeno de la migración la crisis de su identidad y la alienación. Coincide, con William Rowe, que Arguedas incita a repensar las categorías, conceptos y métodos con los que se pretende entender la cultura peruana de este siglo (250). Asimismo, plantea que nuestro escritor tenía plena conciencia de que la sociedad peruana está en pleno proceso de cambios y transformaciones que involucraban no a una cultura sino a todas, un país para todas las partes. De esta manera, según Meneses, y en referencia a la tesis de Vargas Llosa, Arguedas no es un escritor arcaico, sino postmoderno (251).

Julio Ortega (2004: 259-281) [1999]²⁶ ofrece uno de los trabajos más interesantes de este libro. El artículo se titula “Los zorros de Arguedas: migraciones y fundaciones de la modernidad andina”.²⁷ En él trabajaba la cronología de la escritura de la novela y el proceso creativo del autor, lo cual es muy significativo, pues se teje una vinculación no

²⁷ Este artículo fue tomado del website: Ciberayllu, con autorización del autor para la edición del libro de Kapsoli: http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/jzorros/jzorros_asjo_zorros2.html/

solo en el campo literario, sino también personal. De esta manera, se entiende la significación mayor de los diarios en el estatuto ficcional de la novela.

Arguedas se propone hacer de su texto un objeto dirimente y apelativo, capaz no sólo de dar cuenta de la crisis de un mundo (la Guerra civil española en el caso de Vallejo, el apocalipsis modernizador en el caso de Arguedas) sino de revertir los términos de la crisis en la alegoría realizadora del diálogo. En Vallejo, se trata del utopismo redentor (“sólo la muerte morirá” anuncia y, en efecto, la muerte muere en el poema); en Arguedas, del utopismo cultural (la suma de lo vivo en el mito de la heterogénea plenitud comunitaria) (264).

En efecto, la novela se fabula a partir de la crisis de la ciudad Chimbote y su crisis de identidad andina con referencia al efecto devastador de la migración en un espacio violento. Es clara la manera como Arguedas rechaza el efecto de la modernidad capitalista con relación al abrir la cultura. Ortega cita como ejemplo la indignación del escritor con referencia a la domesticación social de las danzas populares que observa en Chile. Ese consumo que convierte al arte del folclor en número de comercio (265). (Esta visión sobre el capitalismo también provoca entender la evaluación que Arguedas propone sobre el escritor profesional). También alega, Ortega, que sería un error creer que este debate plantea un anticapitalismo romántico o un colectivismo anacronista. Y es una lectura que no solo la pueden proponer los defensores de un tipo de civilización y modelo económico, sino también algunos indigenistas que le dan un sentido distinto a la obra de Arguedas, no como el cambio y superación, sino como la defensa terca a un tipo de manifestación, cuando la cultura andina, como toda cultura, es dinámica, plural, cambiante. No se trata entonces de una utopía arcaica, como lo afirmó Vargas Llosa, sino...

[...] del más serio intento de la cultura peruana por sumar una versión de alteridad humanizada. Esto es, la evolución de una utopía del discurso de las sumas de plenitud, donde la muerte ya no sea la contradicción de la vida, sino parte imbricada de su potencialidad creativa. Es, por eso, no una utopía formal y normativa sino una en construcción, como el diálogo mismo, abierta e indeterminada (280).

Pinilla (2004: 283-292) nos ofrece, más que un escrito crítico, un relato o testimonio conmovedor sobre las motivaciones que recibió del profesor Alberto Flores Galindo con relación a su trabajo sobre José María Arguedas. Además, es una lectura de los estudios de Flores Galindo y su pasión por la narrativa arguediana. Asimismo, muestra el interés de Arguedas por el científico social Dilthey, lo que evidenciaría la importancia del pensamiento científico que consideraba Arguedas para su proyecto como escritor y como intelectual. Lo que se intenta es mostrar a un Arguedas interesado en los temas teóricos de la otra disciplina, la antropología, de la que también formaba parte.

Portocarrero (2004, págs. 293-334) aborda a nuestra novela desde una óptica esencialmente social. En este trabajo, resalta la actualidad y la vigencia de un autor que está referida por la vigencia de los problemas que su obra plantea. Además, señala la convergencia de la reflexión autobiográfica, la ficción literaria y el ensayo antropológico, tres registros que se potencian entre sí, se evidencian de manera más lograda y sustancial en la novela *ZAZA* (294). Dentro de este contexto, el primer problema que se suscita es la relación entre el mestizaje y su persistencia en el mundo de lo andino. Una pregunta, entonces, que se desprende de la novela es ¿podría lo andino asistir al choque con la modernidad o estaría condenado a desaparecer?

Quando dos mundos de desigual poder y prestigio se ponen en contacto la aculturación es una salida. Ello implica la desintegración personal de los hombres de la sociedad dominada: en su inicio está interiorizar, como idea y sentimiento, el juicio que desvaloriza lo propio: el color de la piel, las costumbres, el modo de ser: es una carencia, un error. Un pobre (297).

No obstante, para agregar el mestizaje a una nación en formación implica orgullo, libertad de actitud, apertura y tolerancia; sin embargo, este mestizaje se dificulta por el racismo que puede superponerse, ya que ha sido interiorizado desde la época colonial. El segundo está referido a la igualdad, la democracia, y las posibilidades de integración social en un país tan heterogéneo y autoritario como el Perú (298). El tercero surge por la vigencia de

la injusticia. De esta idea Portocarrero interroga: ¿se debe actuar, indignarse, odiar? La respuesta que esgrime se configura a partir de que existen muchas posiciones reglamentadas con la violencia y anunciadas con una mezcla de temor y deseo, una violencia cósmica, desatada que estudiar de una vez por todas esta injusticia (299).

El acierto de Portocarrero asigna la falsa pretensión de muchos arguedianos de querer encontrar respuestas únicas y totales, certidumbres absolutas en la obra de Arguedas. Ese es el principal error de muchos de sus estudiosos y “defensores”, o los que intentan construir una figura de “héroe cultural”. Hay que reconocer que la duda y la contradicción están más que presentes en su último libro. No obstante, tenemos que partir, desde esa crítica, por aceptar que la última obra de Arguedas es de una complejidad mayor a las anteriores, y donde se pueden esgrimir distintos debates desde la literatura a los estudios de las ciencias sociales.

El siguiente artículo de Iván Rivas (2004: 335-344) constituye una documentación fehaciente sobre los elementos de la migración que están presentes en la novela *ZAZA*, pero también en los artículos que Arguedas escribió a lo largo de su vida. Se cita, por ejemplo el valor documental de la fiesta del Señor de la Caña, publicado el 30 agosto 1942 en el diario la prensa de Buenos Aires. Se incide, sobre todo, en el valor explícito que nuestro escritor confiere a las distintas danzas que componen el rito festivo. Es interesante enfoque antropológico se diseña a través de los artículos sobre la migración en el Perú y los aportes culturales que provocaron este movimiento grupal cultural.

Emilio A. Whestphalen (2004: 363-372) ofrece un valioso trabajo relacionado al carácter testimonial, prácticamente, paralelo a la historia de la novela. Debido a la cercanía que Whestphalen tenía con Arguedas, pudo saber el plan original e intencionalidad este proyecto narrativo. Se dice, por ejemplo, que la novela tenía un plan primero: Puerto Supe “Harina del mundo”, que se publicó primero en la revista *Marcha*

de Montevideo. Por otro lado, se hace un extenso repaso de toda la novela, su forma, creación, etc. Además, intenta explicar el porqué de la aparición de los zorros mitológicos.

[...] la realidad de Chimbote es compleja. Las operaciones financieras vitales invisibles, las más poderosas fuerzas en acción ni siquiera aparecen en el puerto, no tiene el rostro: se le siente como abstracciones, se las reconoce por la destrucción y el razonamiento. Esta dificultad sería uno de los motivos que incitó a JMA a introducir en el relato *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la mitología prehispánica. Seres sobrenaturales e inmortales, conocedores de lo ocurrido y por ocurrir, con la gran ventaja para un novelista de asumir figura humana, de inmiscuirse en la vida cotidiana, ser cualquier vecino, de presentarse con cartas de Braschi, el palo más gordo de la industria pesquera, para la prolongada falta entrevista con el ejecutivo es la gran fábrica de harina de pescado (369-370).

La referencia se hace en torno a la aparición de don Diego y su diálogo con don Ángel. Este encuentro singular rompe el plano que representa una “realidad” específica sobre la situación que se vive en la fábrica de harina de pescado. El encuentro entre estos dos personajes simula el encuentro dialogante de zorros. Leer la novela desde esa perspectiva cambia la forma de interpretar la novela y el argumento. El elemento mítico, en este caso la posibilidad de que un ser sobrenatural irrumpa un espacio natural, estructura de otra manera la novela.

Otra publicación importante como homenaje al centenario del nacimiento de Arguedas son las Actas del Congreso Internacional José María Arguedas²⁸. Este es un libro homenaje (2011a). Hemos elegido, para nuestra investigación, los artículos dedicados a la novela *ZAZA*.

Gladis Flores Heredia (2011: 305-310) propone una lectura en su artículo “Fracturas del discurso crítico y el discurso clínico en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”. Para ello, utiliza el concepto de “fractura” como búsqueda de su propia representación y contenido (305). Además, se define la fragmentariedad como una

²⁸ Organizado por la Academia Peruana de la Lengua y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

estrategia concebida para la “fractura” del discurso literario, de tal modo que se busque condensar las varias formas del lenguaje construido y hablado desde la unidad de la autobiografía epistolar.

Flores Heredia ubica la novela dentro de la categoría “autobiografía epistolar”, pues el carácter ficcional de *los diarios* no menciona el nombre del “autor-real”, como requisito básico para considerarlos dentro de este estatuto. La nominalización del autor es básica para el género epistolar, sin importar su carácter polisémico y poliforme. Esa licencia, la no nominalización del autor-real, permite al narrador establecer, a través de la “fractura” descrita por Flores Heredia, la condición experimental de los hechos narrados. Incidimos, en consecuencia, en el carácter experimental del género novelesco por parte de Arguedas.

En “Los diarios” y *Los zorros* los tiempos parecen corresponder a la misma época fechada en un registro histórico, en un mismo horizonte social; y que sigue siendo heterogéneo. Podríamos decir que Arguedas ficcionaliza a través de los dos zorros, y desde allí se explica su angustia personal y cultural. Coincidimos con Heredia al pensar que para Arguedas esta última novela, la que empieza infinita desde el principio, desde que nos comunica que habita en ella la historia de sus muertes, es la confesión de su propia finitud, lo que le confiere ese resplandor, esa presencia fantasmática en la que ya no está (308).

Podemos percibir la vigencia y actualidad del discurso arguediano en el proceso de la migración peruana. Los cambios y transformaciones sociales se muestran más dinámicos que antes debido a fenómenos como la globalización y las políticas hegemónicas de carácter neoliberal. El debate cultural sobre la literatura, la música y el folclor se actualiza todos los días. Los discursos que emergen de distintas situaciones de

poder y de resistencia siguen evidenciando una tensión, rupturas y distintas continuidades.

Asumimos, a partir de la argumentación de Flores Heredia, la apelación al discurso fracturado por parte de Arguedas, para vincular los dos mundos presentes-occidental y andino-superpuestos, enfrentados y tensionados en un plano simbólico espacial y cultural. Allí radica la importancia de la pregunta de Flores Heredia sobre la actualización del discurso arguediano en la actualidad. En consecuencia, se asume dos mundos: el de arriba y el de abajo; dos culturas, la occidental y la andina; dos novelas; la testimonial y social. Todas bajo el dominio de una totalidad contradictoria, como lo explicó Cornejo Polar (1997)

Pantigoso (2011: 311-322) practica una exégesis de la novela *ZAZA* desde la ubicación de tres niveles de lectura. El primero es el nivel novelesco, donde se incide el espacio conflictivo de Chimbote; el segundo es el nivel autobiográfico, donde se define una doble identificación: lenguaje-vida, silencio-muerte; el tercer nivel está definido por el nivel mítico, el que comprende los “zorros” de Huarochirí y que “iluminan” la dislocada heterogeneidad del Perú (315).

Pantigoso indaga la dicotomía del lenguaje con la vida y la que comprende al silencio y la muerte. De esta manera, entiende una concepción de la importancia que se confiere al poder de la expresión y la literatura. Esta indagación la proyecta hacia la ejecución de una lengua mestiza capaz de abarcar los espacios en conflicto y a la redefinición ética sobre la función del escritor, aunque este estudio no profundiza estos conceptos.

Hasta aquí hemos revisado las publicaciones universitarias y homenajes sobre JMA. Ahora revisaremos algunos artículos de la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, especialmente de los números 72 y 75. El número de esta prestigiosa

revista, 72, fue dedicado íntegramente por los 100 años del nacimiento de José María Arguedas. El número 75, a Westphalen y Arguedas, respectivamente. Hemos seleccionado los artículos que relacionan sus propuestas a nuestra novela objeto de estudio: *ZAZA*.

Rowe (2010: 61-69) continúa con su largo trabajo de análisis e interpretación de la obra arguediana. Uno de los tópicos más estudiados en sus anteriores trabajos ha sido el tema de la modernidad desde la perspectiva andina. En este trabajo Rowe plantea la posibilidad de entender la escritura de Arguedas desde su propia visión o perspectiva del mundo (69).

Este entendimiento no está desligado de las categorías andinas de pensamiento que las ciencias sociales y la racionalidad occidental no pueden entender o analizar debidamente. Rowe analiza *ZAZA* para cuestionar el modelo de modernidad neoliberal y el populismo de izquierda (69).

Asimismo, critica la versión occidental de modernidad criolla que se ha tejido en el imaginario peruano. Para ello, cita el trabajo de Vargas Llosa en la Comisión Uchuracay, con el objetivo de demostrar cómo el discurso de esta investigación fundamenta sus conclusiones basándose en argumentaciones que califican de mundo premoderno el andino. En ese sentido, se puede demandar, en este contexto, la responsabilidad de la violencia a la población. Sobre la novela *ZAZA*:

El zorro...: suministra una mirada crítica hacia la plusvalía capitalista a la vez que supedita la fuerza del sujeto a la naturaleza. Sería erróneo, sobre todo, pensar que en esta novela los símbolos andinos constituyen un orden alternativo al de la modernidad. Como espero demostrar, la situación es más compleja. Si se produce una imagen de modernidad andina, esta no es ni mítica ni achichada, sino pasa un verdadero proceso trágico, que arrasa el orden tradicional andino y abre la posibilidad de otro orden (63).

El discurso arguediano, entonces, abre otra posibilidad, no el de la utopía arcaica que intentaba teorizar Vargas Llosa, sino el de una nueva época, una nueva etapa que no es ni

puramente andina ni occidental criolla. Esa sería la verdadera utopía sobre el futuro que predecía Arguedas.

Julio León, en su artículo “El zorro de arriba y el zorro de abajo y la nueva forma de novelar” (2010: 317-331) propone examinar la novela *ZAZA* como una forma de ruptura con la manera clásica de novelar. Asimismo, analiza la transferencia e incorporación de códigos culturales de la oralidad quechua a la occidental. De esta forma, se “interpenetran” distintos universos culturales en una nueva forma de novela (317).

Además, León nos explica que Arguedas defendía la cosmovisión de la cultura andina, no como inferior a la occidental o premoderna, sino distinta y de gran importancia. Ese uno de los tópicos arguedianos en toda su producción. A partir de esta premisa, León plantea dos importantes preguntas: “¿Cuál es la vigencia de esta propuesta en nuestros días? Y ¿qué tan efectivo es el “reflejo del mundo andino que Arguedas defendía?” (317).

León no logra responder sus propias preguntas en su totalidad, pero sí permite abrir una discusión sobre la poética arguediana y los elementos que la constituyen. Nosotros creemos que las propuestas de Arguedas sobre la reivindicación del mundo andino son respaldadas en la actualidad por los lineamientos que en esta confluyen, y de la que son copartícipes las demás naciones del mundo. La crítica hacia el sistema capitalista y su relación con el hombre y con la naturaleza es el horizonte de la nueva generación de escritores, intelectuales y políticos. Asimismo, desde los estudios científicos sociales la pervivencia e importancia del mito y su función interpretativa de la cosmovisión de las distintas culturas son calificadas ahora desde la equivalencia y misma importancia.

El acierto de la propuesta de León es el fijar el debate en las posibilidades estructurales y conceptuales de la novela. De esta manera, “rescatar del olvido y la oscuridad la cultura y el arte del hombre del ande” (328). De este modo, su operación de

rescate alcanzó un nivel subversivo en *ZAZA* al cobrar y tomar distancia con la tradición de la novela en el Perú (328). En consecuencia, estas rupturas y subversiones “andinizan” la novela peruana.

Enrique Cortez (2010: 331-340) analiza la disputa sobre cuál sería la representación literaria más eficaz que JMA establece con los autores del Boom. Arguedas utiliza el enunciado de la narración oral y la experiencia. Estos elementos se vinculan con la construcción de un género narrativo que posee varias de las características formales del “testimonio”. En este caso, dirigidos hacia la propia muerte del narrador-personaje y del “autor-real”.

El acierto de este trabajo incluye el debate sobre el género narrativo de la novela *ZAZA* en la crítica. Esto ocurre debido a que las múltiples lecturas de la novela hechas por la crítica inciden sobre el aspecto sociológico de la novela y el territorio donde ocurre aquel “hervidero”, como es Chimbote.

Para analizar el género narrativo de la novela, Cortez utiliza como marco teórico los ensayos sobre el testimonio²⁹ de Heorg M. Gugelberger. Este trabajo, según Cortez, vincula el género del testimonio con la política latinoamericana, sobre todo el que concita el Premio Casa de las Américas para el género del testimonio. De esta forma, este género se plantea como una forma de competencia desde el aparato cultural cubano contra la novela del Boom, cuyos autores están definidos por una escritura autorreferencial y postestructuralista (332).

Para Cortez, si bien, *ZAZA* no formó parte de ese enfrentamiento, sí tuvo un ajuste de cuentas contra el Boom y un campo de batalla por la representación realista. La novela de Arguedas posee varios de los elementos clásicos de la novela de testimonio: primera

²⁹ The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin América, (1996)

persona, narración de vida, sentido autobiográfico, historia oral, confesión, diario, etc. A partir de estas aproximaciones, Cortez nos plantea dos preguntas interesantes: ¿Cuál es el testimonio que nos lega Arguedas? ¿Cómo funciona el elemento testimonial en la estructura de su novela póstuma?:

El testimonio arguediano, de una complejidad inusual para la literatura latinoamericana del siglo XX, relata un doble acontecimiento: el del escritor y el proceso de la escritura que lo precipita a su propia muerte, y el de nosotros, los lectores, quienes nos volvemos sus testigos. Estas páginas, en esta medida, son también un testimonio (334).

Si bien las preguntas no son resueltas totalmente por Cortez, sí quedan como tarea para la crítica y para los lectores.

Raúl Bueno (2012: 11-25) propone una lectura a *ZAZA* desde la óptica de la traducción. Para él, Arguedas, en su última novela, utiliza el relato prehispánico del Perú como el “quid” para crear nuevas interpretaciones de la vida peruana. Entonces, Arguedas modela sus personajes para una representación mítica y política de la historia y sociedad peruana (11). En consecuencia, enfoca su narrativa desde la traducción cultural en distintos niveles espaciales y sociales. Entendemos la novedad del artículo de Bueno en la proposición de equilibrar la poética de Arguedas desde el orden de la traducción no solo en su última novela, sino como un trabajo largo y laborioso que involucra toda su obra narrativa. Por ello, Bueno tiene la convicción que en una poética de la traducción está la base y estructura de la novela (12). Desde la óptica de Bueno, todos los personajes de la novela “traducen” cuando hablan. Por ello, la novela es una obra de “traducción” al español desde el quechua. En consecuencia, se producen muchas variantes dialectales de distintos niveles y con distintos grados de referencia.

Bueno, en esta propuesta, alimenta la concepción que tenemos sobre la teoría de la novela que estudiamos en Arguedas y que nos sirve para la elaboración de nuestra hipótesis. El lenguaje es el gran reto que se propone Arguedas en toda su narrativa. La

proyección de “quechuizar” el español o hacerlo verosímil para un público que no lo conoce es su gran tarea. Por ello, en *ZAZA* despliega toda una gama de sociolectos distintos y contradictorios que evidencian el choque brutal de una cultura con la otra, y la lucha por intentar “comunicar” a partir de referentes culturales propios para describir un nuevo espacio.

Con *Los zorros* Arguedas emprende su última y más ambiciosa tarea de traducción cultural de transculturación. La empresa es vasta, como vasto y complejo es el mundo efervescente, multifacético y multicultural del puerto pesquero de Chimbote de los años 60, que se propuso representar de modo narrativo, es decir, traduciéndolo a relato ficcional. Y en esa portentosa tarea se le fue literalmente la vida. Toda su trayectoria escrituraria el autor la había pasado traduciendo culturas, más que meramente textos, haciendo que estas tuvieran sentido y valor la una en las otras (24).

Desde esta perspectiva, se puede comprender mejor la concepción realista de la novela para un estudio mayor que involucre y rete a un “lector futuro” sobre las posibilidades de la novela peruana. En contraposición a estas ideas, recordemos que Vargas Llosa creía que superposición dialectal constituía un elemento distorsionador de la novela. No comprendió que Arguedas compartía un lineamiento con su teoría de la novela: el realismo del lenguaje. No obstante, la tarea de Arguedas es muchísimo más compleja que la de Vargas Llosa, que parte de simular la oralidad limeña hacia la escritura de sus novelas. Arguedas, sin embargo la emprende como traductor cultural.

Estelle Tarica (2012: 113-130) propone examinar la representación de figuras afroperuanas en *ZAZA* ligadas a la vitalidad del cuerpo, como contraparte de la simbología de personajes indígenas y mestizos asociados a la enfermedad y a la muerte. Se pretende equilibrar la poca presencia del elemento afroperuano en la crítica hacia la obra de Arguedas.

O sea, los personajes afroperuanos cobran importancia únicamente en la medida en que sirven de interlocutores de los personajes indios y mestizos. En algunos casos, los negros de Arguedas alivian el dolor que sufren los personajes de origen

andino; en otros, posibilitan una suerte de renacimiento temporal. En todos los casos, inyectan una dosis de fuerza vital en sus interlocutores. (115).

Podría interpretarse esta visión arguediana como estereotipada, sobre todo con los personajes afroperuanos, pues les asigna roles que constituyen parte del imaginario peruano. El rol vinculado a la vitalidad es asignado en la novela *ZAZA* al doctor Julio Gastiaturú, quien nutre de energía a la voz del narrador; a la prostituta negra gorda, que le devuelve el “tono de vida” y que es calificada como “mariposa nocturna”; a Moncada, a quien Esteban le llama “mariposa negra”; a un vendedor de tamales, quien muestra su optimismo y humor desbordante con la frase: “Ahí voy sino me caigo”, y que el narrador la utiliza como muletilla para poder seguir escribiendo como terapia frente a la idea de muerte.

No obstante, para Tarica, el estereotipo que Arguedas reproduce sobre lo “negro” añade, para la construcción de su novela un enfoque positivo en la formación de la identidad peruana, y en la resistencia cultural del migrante en Chimbote. Por ello, la discusión que propone Tarica sobre los roles de lo “negro” en esta novela de Arguedas nos sirve para preguntarnos si el trabajo simbólico hecho por el escritor les sirve a los afroperuanos para buscar una mayor inclusión e igualdad sociopolítica. Para Tarica, más que hablarnos de las vidas de los negros en el Perú, Arguedas nos proporciona un marco para entender qué representan para él y para los sujetos andinos migrantes (127).

Lucas Izquierdo (2012: 131-148) incorpora a los estudios arguedianos la categoría de cartografía utilizada en la literatura como un excelente recurso aprovechado por los escritores y parte de la crítica para impulsar o revisar el realismo literario. Izquierdo propone una cartografía de Chimbote concebida por Arguedas en la novela *ZAZA*. Se plantea, en su trabajo, una mapa de selección de mercados y circuitos nomádicos en

Chimbote y se propone una correspondencia simbiótica entre la producción de espacios y lenguajes (131).

Para esta tarea, Izquierdo evalúa ZAZA desde los espacios que se vinculan entre sí: los absolutos, mercados diurnos y nocturnos; los relativos, circuitos nomádicos entre los mercados y la periferia; y los relacionantes, los que vinculan los que tienen vinculación con el mercado internacional. De esta forma, se traza una división formativa de menor a mayor que actualice el rol de la novela realista. En este caso, se toma como base la novela social sobre Chimbote, pero no los Diarios.

La importancia de este estudio radica no solo en establecer la cartografía geográfica de la novela social sobre Chimbote, sino la relación del espacio con el lenguaje que se produce en él mismo. De esta forma, se detalla una multiplicidad de cosmovisiones, utopías y discursos. En ese sentido, se puede partir desde este lineamiento para sistematizar los alcances de la novela en cuanto al orden social y el espacio cultural que se produce en Chimbote.

Giancarlo Stagnaro (2012: 171-181), como casi toda la crítica sobre la novela ZAZA, traza su hipótesis con respecto al sentido sociológico que se puede desprender de la misma. Por ello, se subraya la relación simbiótica que se desarrolla entre el hombre y la máquina como un lente para observar los problemas del Perú. El acierto de Stagnaro es el delimitar la problemática de la novela en el capítulo III, la escena de la visita del “zorro de abajo” o “hippie incaico”, Don Diego, al jefe de la planta Nautilus Fishing, Don Ángel. Este encuentro es el que utiliza Stagnaro para evaluar cómo la crítica ha leído esta escena fantástica. Para ello, Stagnaro revisa a crítica de Rowe, Lienhard, Beasley Murray y Giménez Micó para intentar una clasificación e interpretación de este episodio singular.

La escena de la danza muestra, para Stagnaro, un reto a la hora de la descripción desde la óptica andina arguediana, pues ejecuta una descripción de las máquinas como “ciborg”, pues la caracterización que se les da es la de una máquina-humano.

En la novela ya hay previamente dos alusiones a las “armazones cibernéticas” de las fábricas chimbotanas: en la primera de ellas, Arguedas concibe a hombres y mujeres de países extranjeros que traen consigo mismos, incorporados a su cuerpo, la carga de la modernidad, “pero mejor que todo son las armazones computadores cibernéticas”. En otras palabras, la gente de otras naciones incluye en su propia constitución biológica a las máquinas [...] Lo posthumano, entonces, no es necesariamente un producto de la imaginación, sino una corporalidad atravesada por las funciones y registros de la tecnología, y en él se entremezclan códigos, procedimientos y antagonismos presentes en la realidad social (172).

Para Stagnaro, entonces, lo posthumano involucra las transformaciones sociales del hombre y sus relaciones dentro de la sociedad con el funcionamiento de las máquinas que transforman la manera de vivir de la población, y establecen una jerarquía, una intersección de biopoderes imaginarios políticos y sociales que tienden a articularse a una interdependencia negativa para la población. Las máquinas no son sino una prolongación del poder del capital representado por Braschi.

1.3.3. Últimas tesis de investigación sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

Ahora nos detendremos en revisar las últimas tesis de Literatura que han tomado como objeto de estudio ZAZA. La tesis de Literatura de César Romero *Un sexo desconocido confunde a esos. Masculinidades y conflicto social en El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo, de José María Arguedas* (2010), tiene como intención analizar uno de los temas más importantes de la novela ZAZA, la sexualidad. El análisis contempla fundamentalmente los hechos que ocurren en la novela social, aunque, también, aborda algunos apuntes importantes sobre los diarios. La categoría con la cual actualiza el estudio sobre los roles de género en la novela es la Masculinidad Hegemónica. Los personajes

sobre los cuales se tiende la mayor profundidad del análisis son el Chaucato, el Mudo y Maxwell. A partir de las interpretaciones que se coligen estos personajes se vincula también al discurso del autor en los diarios; es decir, al narrador-personaje. El resultado es el trabajo se explica con la propuesta a la que concluye Romero sobre el tema de la masculinidad. Para él, Arguedas opone una forma distinta de ser hombre: la masculinidad alternativa.

La fundamentación teórica para este trabajo es variada. Las más importantes exploran las ideas de Michel Foucault en el campo de la disciplina sexual. Por otro lado, los estudios sobre masculinidad provienen de los trabajos, en el contexto peruano, de Norma Fuller. También, utiliza los conceptos de Judith Butler sobre las características del patriarcado. La bibliografía sobre el racismo que aportaron Gonzalo Portocarrero y Martín Lienhard le fue de gran utilidad en la segunda parte de su estudio.

Uno de los aportes más importantes de este trabajo es la demostración de cómo funciona el orden de la Masculinidad Hegemónica: no precisamente de arriba hacia abajo, como podría pensarse, siguiendo la lógica contextual, sino de acuerdo a una situación de poder. Estas se imponen, más bien, formando parte de la misma sociedad en todos sus ámbitos, sus acciones, sus espacios:

Esto demuestra que, como expuse en la Primera Parte, la disciplina que emplea a la M.H. no se impone “de arriba hacia abajo”, sino que pasa a formar parte de la autoconcepción y la cosmovisión de los individuos, de modo que los convierte en sus activos defensores (Romero 2010: 71).

Otro de los aportes importantes de esta tesis es el detenimiento con que se exploran las características del personaje Maxwell. Romero señala una analogía entre algunos hechos similares entre este personaje y el narrador de los diarios. Los dos desarrollan un tipo de masculinidad alternativa. Maxwell diferenciándose de la actitud de los otros personajes en el lugar donde más evidencia las prácticas de la Masculinidad Hegemónica:

El narrador pone énfasis en que, precisamente en el espacio donde los ritos de la M.H. se despliegan con mayor intensidad, Maxwell los detiene y hechiza, eliminando por un momento la violencia, el comercio sexual y la jerarquización que ellos implican. En contraste con la negación, la humillación y la vigilancia a la que es sometido y se somete el Mudo, Maxwell ejerce autoafirmación, alegría y libertad (85).

De esta manera, Maxwell, quizás sin quererlo, desafía el orden impuesto naturalmente en el prostíbulo, y los comportamientos de sometimiento instalados en este. La transformación del ambiente del lugar implica una superación de los roles que se ejecutan con normalidad. Las mujeres, como objetos de comercio sexual, no tienen derecho a la palabra ni a expresar, mediante otras formas de comunicación, sus sentimientos puros. Maxwell, al no recurrir al prostíbulo por un comercio sexual, sino simplemente a celebrar su renuncia al Cuerpo de Paz y mediante un baile frenético, cautiva de manera poderosa a todas las mujeres del lugar. Por lo tanto, provoca una respuesta por los actores dominantes de la Masculinidad Hegemónica. Por eso, el Mudo, lo agrade e intenta matarlo, porque de esta forma intenta revelar su insatisfacción como actor subalterno, pero fundamental, en el orden imperante.

En su intento por llegar a ser ese hombre que ejerza la masculinidad alternativa, Arguedas explora y discute sus concepciones sobre la cultura peruana y aplaza su muerte, tanto temporal como simbólicamente. Arguedas realiza en Maxwell lo que no puede realizar en su propia persona: la subversión de la M.H. llevada a cabo por el “gringo” representa la búsqueda de una forma de experimentar el cuerpo, de vivir la sexualidad, de ser hombre, que le permita expresar creativamente su visión del Perú (102).

De esta forma, Romero establece las pautas para una lectura de orden simbólico en cuanto a las valoraciones de los personajes, los roles de género y las estrategias ideológico-políticas de Arguedas. La concepción de personajes como Chaucato y Maxwell opone, binariamente, categorías como la ideología sobre sujeto y objeto, masculinidad hegemónica y alternativa, alienación e identidad.

Otra tesis que revisa ZAZA es la de Lenin Lozano (2013), que hace hincapié, para su análisis, en los niveles ético y político de la novela. El objetivo del trabajo, entonces, es analizar los modos de representación de la “enfermedad” y la “purificación” de esta. Para ello, delimita uno de los sucesos más importantes de la novela, el encuentro entre don Diego y don Ángel y la acción que involucra a Esteban de la Cruz.

También, en este trabajo, se califica la intencionalidad de esta novela como un proyecto de modernidad radical. Esto visto no como alternativa de modernidad occidental, sino como un rompimiento del formato tradicional de su tiempo. Un acierto de este trabajo es dialogar no solo con los estudios mayores que se han desarrollado sobre la novela: Lienhard, Cornejo Polar, Rowe, sino también como buena parte de artículos fragmentarios y un libro orgánico contemporáneo, *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura*, de Fernando Rivera (2011). Muchos de los conceptos relacionados a la antropología andina, utilizadas en la tesis de Lozano, corresponden dialógicamente con este libro.

A partir de este diálogo, se rescata la idea andina de “reciprocidad afectiva” para esclarecer la dinámica discursiva del prólogo, Primer diario, el capítulo I y II de la novela. Esta idea de “reciprocidad andina” que se menciona permite a Lozano evaluar el acercamiento del narrador- personaje con otros autores, sobre lo concerniente a la posición ideológica, política y estética sobre el escritor latinoamericano. No obstante, si bien esta idea de “reciprocidad” puede ayudarnos a entender la evaluación ética sobre el intelectual y el escritor como su propia teoría de la novela, no nos aporta en gran medida para revisar la descalificación que se propone contra los escritores que no comparten la teoría de la novela o estética del narrador-personaje. Además, tampoco esta idea puede darnos insumos para diferenciar la situación del intelectual y su posición ideológica ética con sus contemporáneos.

Un acierto de este trabajo es la incorporación, en los capítulos II y IV de los aportes de Walter Benjamín sobre la idea del tiempo mesiánico. De esta forma, se permite una ruptura radical con la lógica histórica de la “modernidad occidental”. En consecuencia, se posibilitan los casos de “purificación” como los de Don Diego y Esteban de la Cruz. El tiempo mesiánico judío posibilita el reconocimiento de una época difícil, pero con la posibilidad de solucionar sus problemas; es decir, después del sacrificio llegará una etapa de armonía y perfección. Esta es una utopía simbólica y mítica que persigue a muchas tradiciones culturales. Se tendría que abordar un estudio más profundo que articule un diálogo interdisciplinar con la antropología.

El trabajo, en esta dirección, la crítica de la “modernidad occidental” en la novela y la idea de sacrificio y utopía mítica, pueden permitir mayores hallazgos y posibilidades en la investigación sobre esta extraordinaria novela.

Por otro lado, Jéssica Rodríguez, en su tesis *Voces y discursos en el Zorro de arriba y el zorro de abajo, el largo camino hacia el diálogo* (2015) plantea una indefinición permanente de parte de la crítica con respecto a esta novela, aunque supone luego, en base a los estudios posteriores a la obra, como una superación al indigenismo. Además, se valora el contexto en que la novela fue escrita para una real valoración. Por ello, se toma la contemporaneidad del Boom latinoamericano y las mesa redonda del 65, así como el debate con Cortázar para comprender la novela dentro de un periodo de creatividad y experimentación:

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 confluír en un final en el que necesariamente se interrelacionan e identifican (9).

Rodríguez señala la importancia del contexto para entender la novela. El Boom latinoamericano y su práctica discursiva experimental se reconocen como una prolongación de la proyección cultural europea. Por eso, esa intencionalidad abarcadora de la representación de la realidad latinoamericana se elabora a través de lo que Rodríguez considera “la novela total”: «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» (162). De esta forma, Rodríguez adscribe el valor de la novela a su audaz experimentación, y se entiende esta propuesta como experimental, de la misma forma que muchas novelas del Boom latinoamericano. Aquí, al igual que la tesis de Lozano, la nuestra parte de la misma premisa para trazar una posible inferencia e hipótesis. Arguedas coincide con sus contemporáneos escritores del Boom, pero su actitud reflexiva y autocrítica le sirven para elaborar lo que nosotros denominamos como una “modernidad alternativa”.

1.4. Conclusiones tentativas

Podemos establecer algunas conclusiones tentativas a partir del balance crítico que hemos trabajado.

En primer lugar, la aparición de la novela *ZAZA* suscita un desentendimiento por parte de la crítica local y extranjera. Su percepción, bastante superficial e impresionista, es de carácter descalificatorio. Buena parte de esta crítica, como la de Tulio Mora (2004) [1971], la de Sara Castro (1973) y Mario Vargas Llosa (1980), la considera como incompleta o mutilada

Destacamos en VLI una doble lectura: como crítico y como escritor. Cuando asume la primera posición, coincide con los otros detractores; sin embargo, cuando acerca su percepción a la del escritor, las calificaciones que se desprenden de su discurso son muy positivas.

En segundo lugar, frente a esta crítica la respuesta son los grandes proyectos de investigación con referencia a la obra de Arguedas y *ZAZA*. Cornejo Polar (1997) [1974] manifestó el carácter “inacabable” de la novela, mientras que Martin Lienhard (1990) [1981] practicó una lectura formidable sobre casi todos los aspectos de la misma, en especial sobre su carácter mítico, alternativo y subversivo con respecto a la sociedad y al propio género novelesco. William Rowe (1979) también trabaja un análisis profundo sobre la narrativa de Arguedas. En base a esta narrativa precisa su carácter renovador, y, por ello, la superación de la tradición indigenista. Esto debido a la amplitud de su enfoque sobre la sociedad, la atención que le presta al lenguaje y la relación personal como experiencia vital hacia el mundo andino. Rowe introduce la idea de la fragmentación de lo mítico y se califica sus logros como los de la innovación de la novela, en el caso de *ZAZA*.

Alberto Escobar (1984) también le presta atención especial a la configuración del “lenguaje” en *ZAZA*. Esta estrategia, piensa, constituye un intento modernizador de la demostración en la propuesta global de la narrativa de Arguedas. En este camino, Forgues (1989) enfatiza de la misma forma esa batalla con el lenguaje y la búsqueda de un estilo. Además, coincide con Rowe y Mamani (2007) sobre el papel simbólico de mito y su participación como agente transformador. Fernando Rivera (2011) se detiene en *ZAZA* al intentar una aproximación clasificatoria en cuanto al género mismo y la complejidad de asumir los diarios en los planos reales y ficcionales.

En tercer lugar, hay que resaltar los estudios publicados en cuanto a los homenajes por el centenario del nacimiento de Arguedas. La compilación de Kapsoli (2004), las Actas del Congreso Internacional José María Arguedas (2011) y los números dedicados de la RCLL son ejemplos importantes para darnos cuenta cómo los estudios sobre Arguedas han suscitado una curiosidad y admiración en buena parte del mundo.

De estos estudios, muchos toman en cuenta a *ZAZA*, que la crítica, en un inicio, consideró incompleta. Estos estudios basan también sus interpretaciones positivas siguiendo la línea de Lienhard, Cornejo Polar, Forgues, y Rowe. Las líneas de investigación que proponen son múltiples y diversas. Inferimos sobre esta concepción la increíble riqueza literaria y semántica de *ZAZA*.

Finalmente, queremos destacar las tesis de investigación contemporáneas y relacionadas a nuestro trabajo. La de Romero (2010) incide en el carácter social de la novela, como casi todos los estudios con respecto a la misma, y delimita su interés en el tema de la Masculinidad Hegemónica y Alternativa. La importancia de este estudio, si bien no coincide con el horizonte de nuestro, se dirige a articular *ZAZA* como una propuesta avanzada en los estudios de género.

La tesis de Lozano (2013) y de Rodríguez (2015) coinciden con nuestro trabajo en varios puntos, sobre todo en el carácter tensional, la importancia constructora del mito y la propuesta de alternativa de una modernidad. No obstante, nosotros queremos discutir, además, el carácter estructurante del mito y el formato de la novela como está propuesta.

El horizonte sobre los estudios arguedianos tiende puentes interdisciplinarios cada vez más amplios, complejos para su entendimiento, pero muy útiles para su interpretación.

CAPÍTULO II

RITO TENSIONAL EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO*

Este capítulo tiene como objetivo abordar las tensiones que se observan en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En ese sentido, nos interesa la propuesta de novela testimonial de diario íntimo, y su relación con la novela social representada por el conflicto de los pescadores en Chimbote. Las oposiciones tensivas en la novela también se hacen evidentes en la idea del “escritor comprometido” y el “escritor profesional”; la ideología impregna la teoría de la novela respecto a los conceptos que se esgrimen sobre lo “andino” y lo “moderno”. En esa dirección, la categoría planteada por Cornejo Polar (1997) como “Totalidad contradictoria” aportará el marco para establecer una relectura de *ZAZA*. Para ello, revisamos los aspectos que más se contraponen en la novela, con el propósito de entender este proyecto como una manera de explicación e interpretación de proyecto novelístico entre la cultura occidental y la de resistencia andina.

2.1. La novela testimonial versus la novela social

Uno de los problemas mayores para abordar la novela *ZAZA* se asocia a la clasificación dentro del género novelesco a la hora de clasificarla. Buena parte de la crítica ha obviado este punto, y le ha concedido mayor atención a otros, especialmente a los de la novela social (Chimbote). No obstante, la composición de *ZAZA* puede, para los estudios literarios, resultar fascinante, sobre todo por su novedad en el plano formal, por interrelacionar distintas estrategias en el género novelesco, y por el efecto final al que dirige a sus lectores. Dentro de la propuesta de Arguedas, podemos afirmar— y a contraposición de buena parte de la crítica que no ha prestado la suficiente atención a la novela testimonial en forma de diario—que es el mito y el diario los que articulan todo el tejido novelesco, incluida la novela social, y no viceversa como casi siempre se ha querido observar o analizar.

Podemos resumir nuestra postura de la siguiente manera: una forma de leer *ZAZA* se relaciona con la presencia de un narrador cuya temática metaliteraria es la escritura de una novela de orden realista-social sobre unos pescadores en Chimbote. En ese sentido, el eje fundamental lo constituye la tragedia del narrador del diario, un escritor que, por diversos problemas, intenta una hazaña épica, literaria: escribir una novela de orden social en condiciones de un estado terminal depresivo. La trama, entonces, sucede sobre el estado depresivo de un narrador y su relación con la escritura. Esta se define por muchas aristas complejas y contradictorias, que se describen desde el trauma infantil, la posición ideológica y cultural del intelectual, y la impotencia de reaccionar activa y vitalmente ante los cambios y retos sociales de su contexto histórico.

¿Cómo se explica esta propuesta desde los géneros literarios? Nosotros podemos proponer algunas observaciones que no han sido tomadas en cuenta y que, pensamos, son

de suma importancia para el estudio de esta importante novela. Sostenemos que con el concepto de “metaliteratura”, que toma como objeto de su arte la propia escritura literaria, se puede explicar el proceso complejo que relaciona el diario testimonial y su relación con la novela social sobre Chimbote. Vamos a considerar algunos conceptos teóricos sobre el tema (Camarero Arribas 2003).

No obstante, gran parte de la confusión de la crítica es establecer que el final trágico del autor-real, JMA, puede ser leído no como paratexto sino como una prolongación de los “diarios”, que son leídos como verdaderas autobiografías. Esto ha conducido a la crítica a establecer una línea de investigación desde una perspectiva, principalmente, social. Es decir, la novela sobre los pescadores de Chimbote inserta en la novela ZAZA, es leída como el eje principal, y los “diarios” son leídos como una auténtica biografía testimonial del escritor, y cuyas cartas insertas en la novela y su posterior suicidio no hacen sino resaltar de la verosimilitud literaria a la condición de historia real. Esta confusión, no ha permitido una correcta valoración de la propuesta novedosa de la novela, desde el plano formal. Para Eduardo Chirinos (2011), en su artículo *La escritura como “desenterramiento”. Algunas reflexiones en torno a El zorro de arriba y el zorro de debajo de José María Arguedas*³⁰, el tema de la novela ZAZA gira en torno al suicidio que se anuncia desde el inicio. Por ello, le queda claro la instancia entre narrador y autor: “Las confesiones del narrador (que están allí, expresadas con toda la lucidez, la ternura y la desazón de la que un hombre en el límite de su existencia es capaz) son presentadas como las del autor mismo, cuya muerte termina convirtiéndose en el inapelable testimonio final”. Esta idea, aunque alude a un juicio discutible dentro de la crítica sobre la novela, no resiste, a raíz de las últimas investigaciones y el propósito de nuestra tesis,

³⁰ Este artículo también forma parte del libro de Antonio Melis (2011) José María Arguedas. Poética de un demonio feliz. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

una argumentación sólida. La razón para discrepar con esta idea es la preocupación del autor, JMA, en que se comprenda la instancia ficcional de novela que le corresponde a la escritura de los *Diarios*. No obstante, para Chirinos:

Este saldo de cuentas con sus personaje; cuyas vidas volverán a ser "enterradas" en el anonimato social; sólo es posible en la medida que el narrador-autor logre construirse (y destruirse) como emblemático. Este aspecto es sumamente delicado y compromete no sólo una interpretación literaria, sino también una reflexión sobre la representatividad social del enunciador. A la arrogancia autolegitimadora que puede desprenderse de la confesión citada (sin su discurso mediador los "hervores" volverán a ser "enterrados"), se puede oponer la parca humildad de quien desesperadamente anticipa el destino posible de sus personajes. De ese modo, el suicidio; ese gesto de silencio con el que culmina la novela; lejos de ser un "chantaje al lector" como insinúa Vargas Llosa (300) se convierte en un presupuesto básico a partir del cual será leída la novela.

El argumento que el "narrador-autor", como le llama Chirinos, logre construirse y destruirse como emblemático es una característica esencial de la plasticidad que el narrador de un diario puede utilizar para la finalidad de su proyecto narrativo. El suicidio del lector puede constituirse en un presupuesto para la leer la novela como un recurso paratextual. No obstante, recordemos que JMA publica los adelantos de su novela, los "Diarios", en distintos medios, enfatizando su carácter ficcional.

Para comprender mejor esta propuesta, vamos examinar algunos roles de la novela testimonial y la metanovela. Estas categorías y géneros narrativos nos ayudarán a comprender la lógica del relato arguediano. Quizás no sean suficientes para practicar una exégesis sobre el componente mítico y desde este la óptica al debate abierto sobre la modernidad, pero sí nos puede servir para articular estos puntos hacia el registro mítico y la poética arguediana.

El inicio de la novela con el *Primer Diario* resume la trama:

En abril de 1996, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme. En mayo de 1944 hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia y estuve casi cinco años neutralizado para escribir. El encuentro con una zamba gorda, joven, prostituta, me devolvió eso que los médicos llaman “tono de vida” (...) El encuentro con la zamba no pudo hacer resucitar en mí la capacidad plena para la lectura. En tantos años he leído solo unos cuantos libros. Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque, nuevamente, me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien. Y no deseo, como en abril del 66, convertirme en un enfermo inepto, en un testigo lamentable de los acontecimientos (Arguedas 1990: 7).

Este inicio resume rápidamente el testimonio trágico del proceso depresivo de un suicida. La trama de la novela está dada. El lector se va a preguntar ahora cómo ocurre ese proceso depresivo, cómo va a culminar el deseo tanático de un suicida. La novela se inicia con un diario. ¿Debemos entender que es una estrategia para crear la verosimilitud en la historia o como una mezcla confusa de géneros autobiográficos y ficcionales? Arguedas, a diferencia de buena parte de la crítica, precisa su interés por la publicación de la novela.

Por eso, si a su juicio de sus asesores y de usted mismo, don Gonzalo, el relato aparece como insuficiente, deje a mi viuda que lo ofrezca a cualquier editor peruano o de otro país. Yo no dudo del valor de algunos capítulos (he alcanzado a recomponer el primero en esos días) y de la importancia documental del conjunto. No puedo aventurar un juicio definitivo, tengo dudas y entusiasmos. Ha sido escrito a sobresaltos en una verdadera lucha—a medias triunfal— contra la muerte (1990: 250).

Arguedas tiene conciencia plena que los diarios forman parte de la novela, y, por lo tanto, pueden, junto con la novela sobre Chimbote, leerse en conjunto como una sola unidad. Por ello, no nos debería llamar la atención el tratamiento del escritor con su obra, como cuando menciona que ha podido corregir o “recomponer” el primer capítulo; es decir, donde se encuentran los diarios (que se supone si fuesen personales e introspectivos no se reescribirían). El tratamiento de corrección y reescritura que aplica Arguedas a su obra es el que la mayoría de novelistas hace con el texto que está escribiendo. No existe un trabajo espontáneo con los diarios, sino el que asume, conscientemente, el escritor al momento de planificar y construir una novela donde utiliza al género del diario con una finalidad preestablecida.

No obstante, a las observaciones anteriores, siempre ha surgido la confusión sobre el género de la novela que se ha utilizado en *ZAZA* y, a partir de ello, la interrogante de cómo leer los diarios insertos, ¿cómo testimonio autobiográfico o como ficción? Esta confusión surge a raíz de la primera edición que se publicó en 1971, pues en la publicación póstuma no tuvo la participación del autor para decidir cómo debió ser publicada la novela.

Encontramos algunas evidencias en relación a la versión de la publicación de 1971, sobre todo a los elementos externos de la novela, como el prólogo y el epílogo. Las disposiciones que Arguedas dejó en cuanto al primero son claros pero no al segundo: como prólogo debía ir su discurso de recepción del premio Inca Garcilaso de la Vega (1968). En la primera versión de la novela (1971) este figura como epílogo en vez de prólogo, como fue el deseo del autor. Además, se asumió, sin base evidente, que las cartas al editor Gonzalo Losada y al rector y a los alumnos de la universidad Agraria, figuren también en esta última parte. ¿Dónde está escrita la disposición de Arguedas de incluir cartas reales como epílogo?

[...] Además, si usted acepta "El zorro de arriba y el zorro de abajo" así como está y mantiene su decisión de disponer la edición inmediata, le pido insertar a manera de prólogo el breve discurso que pronuncié cuando me entregaron el premio Inca Garcilaso de la Vega, y que mi viuda, Sybila (acero y paloma) y mi amigo Emilio Adolfo Westphalen, se encarguen de revisar las pruebas y le aconsejen con respecto a la edición. Emilio Adolfo es mi amigo desde 1933; no ha hecho concesiones interesadas nunca y creo que es el poeta y ensayista que más profundamente conocía y conoce la literatura occidental y quien muy severa y jubilosamente apreció y difundió la literatura peruana, oral y escrita, desde las revistas que ha dirigido y dirige. (251)

Inferimos que el único agregado que pide Arguedas es el prólogo, pues no encontramos indicaciones con respecto al epílogo. Reconoce el poder que otorga a su esposa y a su amigo Westphalen para los criterios de la edición, pero no sobre la voluntad para incluir las últimas cartas que escribió como parte del epílogo. Christian Fernández (2004) coincide con nuestra postura:

Por la carta citada queda claro que Arguedas nunca pidió que se incluyeran las cartas y notas finales como epílogo a su novela. Queda claro también que estamos leyendo una versión que no solo cambia el deseo del autor, sino la estructura y significado de la novela y, por consiguiente, cualquier interpretación que se haga sobre ella.

Hasta el hallazgo de Fernández no se había sometido la lectura de la novela ZAZA desde esta perspectiva, pues solo se define, en los debates, el carácter complejo de la novela y los rasgos autobiográficos de la misma. Sin embargo, al ser una novela póstuma, la publicación estuvo en manos de su editor, su esposa y amigos, que tomaron decisiones erráticas, a nuestro parecer, pues se cambia la concepción primaria de la novela y se dirige la interpretación a otro ámbito.

Si nosotros leemos la novela solo desde su discurso mismo y el prólogo que él seleccionó entonces podríamos entender que algunos de los elementos que mencionamos antes, podrían ayudarnos para una lectura mayor. Al respecto Fernández (2004) cuestiona la pertinencia de valorar los diarios como simples testimonios íntimos personales:

Los críticos han asumido que los llamados “diarios” en la novela pertenecen en realidad al género de los diarios íntimos. Es decir, que pertenecen a ese género íntimo que generalmente se incluye en ese género mayor conocido como autobiografía. Sin embargo, si vemos las características de los diarios como género discursivo, fácilmente podemos descartar que los llamados “diarios” en la novela del escritor peruano no sean tales” (Fernandez 2004)

Estas reflexiones nos llevan a cuestionar el formato que Arguedas manejaba como Diario en la novela. Este, como género autobiográfico, tiende a poseer algunas características específicas, como contar los que sucede en un espacio cronológico (el día a día) y la autoreflexión. No es habitual que en el Diario se desarrollen reflexiones que viajan hacia el pasado lejano o proyecciones al futuro. Los diarios testimoniales son autoreflexivos. En el caso de los diarios de Arguedas, se dirigen en múltiples direcciones: al pasado lejano y se proyecta hacia el presente y el futuro. Más que autorreflexivo o hablarse a sí mismo se dirige casi a todos los personajes de su contexto literario, como

escritores o guerrilleros, por ejemplo. Y aprovecha esta plataforma para establecer una jerarquía intelectual latinoamericana.

Se observa, por tanto, que existe un trabajo de selección y ordenamiento, hasta de reescritura y corrección. En el “¿Último diario?”, nos preguntamos por qué se aclara entre paréntesis que son “(Trozos seleccionados y corregidos en Lima el 28 de octubre)” (Arguedas 1990: 243). El diario al que hace mención es del 20 de agosto de 1969, y luego del 22 de octubre del mismo año. Es evidente que esta selección, perspectiva y enfoque se realizan pensando en una forma de composición de una novela y no como el diario autobiográfico, íntimo, personal y autoreflexivo que tuviese como único objetivo la disposición personal del autor. Al respecto, para Fernández: “Arguedas corregía tanto sus diarios porque para él no eran tales. Quiero decir que Arguedas no concibió éstos como una autobiografía, sino como ficción”.

Hans Rudolf Picard (1981) nos explica la confluencia entre esta tensión entre el Diario, como género, y la Literatura:

El diario, tal como lo conocemos hoy, tiene, como género literario, un lugar y una función determinada dentro del marco del sistema de comunicación que llamamos Literatura. Sin embargo, originariamente, el auténtico diario y la Literatura eran dos ámbitos completamente distintos y esencialmente inconciliables. El diario, por su misma definición, no era un género comunicativo, mientras que la Literatura era, y es, un expediente del entendimiento intersubjetivo y público. Junto con los demás ámbitos de mediación de la lengua -el discurso litúrgico o jurídico, por ejemplo, o el que tiene lugar en la clase, en la descripción científica y técnica, en la elaboración de reportajes periodísticos, etc., la Literatura, en su condición de medio de entendimiento intersubjetivo y público, toma una función muy específica en la tarea de hacerse con el sentido de la realidad (Picard 2015: 115).

Esta relación, aparentemente anómala entre el género autobiográfico del diario íntimo está contrapuesta con la literatura, sobre todo por el carácter inserto en el marco comunicativo; uno es introspectivo y el otro funcional y público. Sin embargo, como vemos en *ZAZA*, se puede utilizar como una estrategia narrativa para darle esa

verosimilitud que parte del campo autobiográfico que refuerza la aparente credibilidad al mundo ficcional de la novela:

¿Cómo es posible entonces que, con peculiaridades incompatibles con la Literatura, el diario, como todos sabemos, acabe entrando en ella y llegue a convertirse incluso en un género literario? La respuesta a esta pregunta tiene un componente ontológico y un componente histórico; sobre ellos vamos a fijar ahora nuestra atención. Aunque niegue la comunicación intersubjetiva, con todo y con ello el diario es estructuración lingüística, es un modo como una conciencia organiza sus reacciones frente a la realidad (Picard 1981:116).

La idea que se desprende de aquí es la complejidad con que se puede abordar la función del diario y la literatura. Si, como dice Picard, el diario es una estructuración lingüística, parte, como toda comunicación, del mismo rol con que se estructura todo discurso.

Como producto lingüístico de una autoconsciencia, el diario no es en absoluto un documento sobre la manera como un individuo se limita a constatar de un modo neutral cómo se encuentra en el mundo; todo lo contrario: en su calidad de confesión centrada sobre sí mismo, el diario es la imagen filtrada a través de un temperamento particular, el proyecto de una idea, más inconsciente que consciente, que el yo tiene de sí mismo. En el auténtico diario se hace patente de un modo inmediato el orto del yo. Tal orto se encuentra igualmente en la raíz de la escritura ficcional; sin embargo, ahí se oculta detrás de imágenes y acciones de lo imaginario, y, en cierto modo, queda absorbido en la obra (116).

A partir de estos postulados, entendemos que la relación entre diario y literatura no tendrían que entenderse como conceptos contrapuestos limitados por la verosimilitud de la ficción, sino como herramientas comunicativas similares. Ese orto del “yo” estructura un discurso que secunda una posición única y propia, como la que proclama el escritor en ZAZA.

Queda demostrado, entonces, que las posibilidades truncas aparentes del diario íntimo con la literatura no son tales. Por el contrario, puede funcionar perfectamente como estrategia narrativa para, a partir de allí, del diseño ontológico de sí mismo, construir un aparato ficcional que pueda ser insertado en la obra. Esto ocurre, evidentemente, en ZAZA. JMA utiliza hábilmente las posibilidades del diario para elaborar la trama de la novela.

Esta conclusión nos ayudaría a entender la complejidad de la novela en cuanto a la superposición de los diarios y la novela social. Entendimiento más claro si prescindimos de las cartas incluidas al final de la novela como epílogo. Al respecto, Fernández es contundente con respecto al carácter literario y autobiográfico de los diarios:

Como sostuve anteriormente, Arguedas corrige tanto sus diarios porque él los concibió como ficción y pensaba publicarlos, y así lo dice muchas veces en los propios “diarios”. En el “Primer diario” del 11 de mayo dice: “ayer escribí cuatro páginas, lo hago por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que puedan ser leídos” (Fernandez: 2004).

Cuando Cortázar criticó a Arguedas en la entrevista concedida a la revista *Life*, aparecida el 7 de abril de 1969, a la cual Arguedas contestó en el diario peruano *El Comercio* el 1 de junio de ese mismo año (1969)³¹, se definió que el debate podía ser compuesto por cartas o entrevistas a los escritores y la estrategia del diario comprendida en una novela. En dicho artículo el narrador peruano se refiere al “Primer diario” como un “capítulo sui géneris de la novela que intento escribir” (1969: 411). Con esto, queda demostrado que Arguedas había planeado, como afirma Fernández, esos “diarios” como ficción y no como autobiografía. Es importante, también, analizar cómo la intelectualidad latinoamericana y el propio Cortázar validan el discurso de los Diarios con la misma seriedad que un documento real, en este caso sus cartas y entrevistas.

Nosotros sugerimos que en el plano formal Arguedas, en efecto, planeó, como demuestra Fernández, darle a los “Diarios” un carácter literario. Por ello, en los mismos, plantea la reescritura y la selección, condición que no es habitual en el diario personal íntimo. Además, agrega un carácter experimental en su novela, al situar algunos de estos discursos a la manera de “Diarios” con algunas herramientas especiales, como la de evaluación y crítica a su propia sociedad. El rol del intelectual no podía estar exceptuado

³¹ Aunque la publicación está referida al Diario *El Comercio*, hemos utilizado, para esta investigación la reproducción del artículo en la edición crítica de EZEZA (1990, págs. 411-413).

de esta herramienta asociada a una técnica que le permita este doble impacto, el de la autorreferencialidad y el de la ficción metaliteraria. El contexto es propicio para ello, como el mencionado debate con Cortázar y los cuestionamientos a su poética en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa, y la Mesa Redonda sobre *Todas las sangres*, ocurridos ambos en 1965.

Otro elemento que nos interesa destacar de la propuesta de Fernández será su posición en torno al carácter ficcional de los diarios a partir de la inclusión de los diálogos de los zorros en el “Primer diario”, por lo que este resume que el elemento mítico agregaría como narradores, también a los zorros mitológicos, sin ninguna contradicción para el ejercicio del argumento total. “Dado el carácter mítico manejado en la novela, no hay ninguna incoherencia en que así sea. Si los zorros no son narradores, este asunto causaría un problema en la estructura de la novela (Fernandez 2004).

Este aspecto sobre la ficción de los diarios que hemos explicado nos lleva directamente a otro asunto, también sumamente importante, y que mencionamos anteriormente: el carácter metaficcional de la novela, que explica el sentido del concepto metaliteratura.

La metaliteratura es el resultado de extender la función metalingüística de Roman Jakobson al texto literario por medio de una adaptación que consiste en definir la operación que el texto puede llevar a cabo para mostrar el procedimiento mismo de su funcionamiento interno, anotando de paso el concepto de una función metaliteraria dentro de la literariedad. Esto no supone la acotación o limitación del resto de funciones que son operativas—en distinto grado de intensidad— en cada texto, sino que (a partir de las teorías de Jakobson 1988:82) definimos una nueva tipología textual precisamente por el predominio de una función—en este caso la metaliteraria— que, permitiendo el normal funcionamiento de las demás, sin embargo viene a marcar a) una función predominante, hegemónica o fundamental, b) la marca o registro que el texto en cuestión viene a poner de manifiesto, y c) el conjunto de operaciones que el texto propone en el trasvase escritura-lectura desde su propia especificidad metaliteraria (Camarero Arribas 2003:457).

El hecho de utilizar como estrategia narrativa el diario autobiográfico para dirigir la intencionalidad de toda la trama de la novela indica la apuesta metaliteraria por proponer un nuevo modelo experimental narrativo, del que se es consciente en un contexto que la modernidad europea transgrede formas de géneros y es seguida por buena parte de los escritores del denominado Boom latinoamericano. Arguedas indica desde el Primer diario:

Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad. Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o muy ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia, molestando lo menos posible a quienes lamentarán mi desaparición y a quienes esa desaparición les causará alguna forma de placer. (1990: 8).

JMA relaciona la literatura con un acto vital de existencia, y donde, desde el inicio, plantea la idea de la escritura como terapia. Se diseña un argumento que tiene como objeto la escritura misma. Ese rol metaliterario añade una complejidad mayor al estar secundada ansiosa del suicidio y la imposibilidad de concentrarse para redactar sobre diversos temas. No obstante, el tema elegido y con el que se siente, primero cómodo, es el del suicidio.

Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente, decidí bautizarla: “El zorro de arriba y el zorro de abajo”; también, lo mezclaré con todo lo que tantísimo instante medité sobre la gente del Perú, sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela (8).

Podemos observar, entonces, que desde el Primer diario JMA tiene muy claro cuál es el horizonte de su novela. Va a “mezclar”, siguiendo sus palabras, géneros literarios dentro de una sola novela. La concepción experimental está admitida. No se escribe un diario con el objetivo de que transmita solo la introspección personal, sino que existe la clara intención de que forme parte de una novela. Por ello, no se va a respetar las concepciones clásicas de un diario personal, íntimo. Por el contrario, se utiliza este,

como estrategia narrativa para dirigirse a un lector fuera de este (lector de la novela) y discernir varios elementos que el narrador pretende tomar como elemento de su concepción de novela moderna alternativa. Esta disposición plena de la experimentación de la novela es un aspecto que muchos críticos han obviado, como establecimos en este trabajo con referencia a la crítica descalificadora.

JMA es consciente de que los diarios pueden ser utilizados como una estrategia para su nueva novela. No debería sorprendernos este paso audaz de nuestro escritor. Su obra coincide con algunos de sus contemporáneos (Ciro Alegría o el joven Vargas Llosa) de comprender para su temática literaria la experiencia vital. Desde sus primeros relatos, las narraciones han tenido un cauce ficcional a partir del carácter autobiográfico. Por eso, sus personajes principales presentan los mismos problemas de adaptación y contradicción constantes en cuanto a su relación con el medio. El personaje “Ernesto” de *Warma Kuyay* (1935) y *Los ríos profundos* (1958), o “Gabriel” de *El Sexto* (1961), presentan elementos biográficos de Arguedas sobre su experiencia infantil y universitaria que sirven para la fabulación novelesca. Por ello, la habilidad de encontrar la ilación entre sus primeros escritos y los últimos nos lleva a leer casi la totalidad de su obra como una sola, pues presenta una unidad bastante sólida en cuanto a la concepción de sus personajes, el medio que le rodea y las problemáticas, cada vez más complejas, a las que se enfrenta. La “Totalidad contradictoria” que elabora Cornejo Polar (1989) es vital para comprender esta poética.

En consecuencia, el carácter autobiográfico de las novelas de JMA es evidente. En *ZAZA* intenta ir más allá y utiliza los diarios como estrategia válida para componer una novela experimental en un contexto latinoamericano donde se cuestiona las formas y temas sobre el “arte de novelar”. Por esta razón, su conflicto con Cortázar no es gratuito, y la forma como asume, casi dramáticamente, La mesa redonda sobre *Todas las sangres*

no debería llamarnos la atención, pues en estos eventos se cuestiona su poética narrativa y la validez íntegra de su discurso.

En el ZAZA Arguedas incluye la información argumental preconcebida del “¿Último diario?”, y, de esta forma, sintetiza el final de la novela social. Es decir, el narrador de los diarios, que es el protagonista central de la historia, ya tiene estructurada la idea de todo argumento de su compleja novela social.

¡Cuántos Hervores han quedado enterrados! Los Zorros no podrán narrar la lucha entre los líderes izquierdistas, y de los otros, en el sindicato de pescadores; no podrán intervenir. Los siglos que cargan en sus cabezas cada uno de esos hombres enfrentados en Chimbote y continuadores muy sui generis de una pugna que viene desde que la civilización existe. No aparecerá Moncada pronunciando su discurso funerario, de noche, inmediatamente después de la muerte de don Esteban de la Cruz; el sermón que pronuncia en el muelle de La Caleta, ante decenas de pescadores que juegan a los dados cerca de las escaleras por donde bajan a las pancas y chalanas que los llevan a las bolicheras. Los Zorros iban a comentar y danzar este sermón funerario en que el zambo “loco” enjuicia al mar y a la tierra (1990: 243)

El “¿Último diario?” incluye la trama que se tenía anunciada para la línea argumental de la novela social. Una vez más, esta tensión entre el diario testimonial y la novela social se hace evidente. El primero logra quitar espacio al segundo asumiendo el final de la trama misma. El plano argumental de la novela social sobre Chimbote no puede considerarse como un argumento incompleto, sino que ya está plenamente prefigurado junto al desenlace de los acontecimientos que refuerzan las líneas de los denominados “Hervores”. La lucha de los personajes es descrita, en resumen, bajo la suerte de la tragedia o la esperanza.

Y Asto, a pesar de que no ha podido aprender a bailar cumbia, queda encendido, fortalecido, contento, y pendiente, al parecer de por vida y cual de una percha, de la blancura y cariñosidad de la “Argentina” que lo trata siempre como a una vizcachita. (...) Ni el suicidio de Orfa que se lanza desde la cumbre de “El Dorado” al mar, desengañada por todo y más, porque allí, en la cima, no encuentra a Tutaykire, trenzando oro ni ningún otro fantasma y sólo un blanqueado silencio, el del guano de isla. (...) Ni la muerte de Maxwell, degollación, cuya vida no tolera el “Mudo” en quien Chaucato ha enardecido el veneno, aleteándole con brazos de cocho embravecido en su última hora (1990: 244).

Nuestra lectura de *ZAZA* no puede sino discurrir en la propia tensión que el discurso arguediano propone. Se hace evidente en casi todos los niveles. La novela experimental encuentra cierta oposición entre los géneros que la producen: el género del diario personal, intimista, autorreflexivo, sobrecogedor; y el de la novela social sobre Chimbote, violento, repulsivo, el grabado de una sociedad nueva en formación bajo el diseño de un nuevo sujeto social, el sujeto migrante.

Además de los géneros narrativos superpuestos, se añade el carácter del mito de los zorros milenarios. Esta contraposición se opone al modelo de novela occidental que centra su discurso en el otro mito, el de la modernidad occidental. Para entender este proceso donde se articulan varias oposiciones, tenemos que interpretar la novela como una parte final de todo un proceso de proyecto narrativo. Este proceso fue explicado en la primera parte de este trabajo por Cornejo Polar (1997) [1974].

La novela social sobre Chimbote posee un argumento poderoso, la historia del sujeto migrante de la sierra que forma una nueva ciudad a través del proceso económico nacional en Chimbote. La migración es el cauce natural de la historia, y en este caso, en el Perú, o lo que se representa en la novela como Perú está inmerso en un proceso de “modernización económica”, representada por la gran industria de la harina de pescado. De esta forma, este conflicto de transformación social, que se lee en Arguedas, primero en *Todas las sangres* (1964), arrastra a la población en una vorágine violenta que trastoca sus costumbres, sus derechos y el provenir al que se ven empujados. El mundo representado en la novela muestra una violencia brutal en casi todas sus actividades, desde el trabajo de los pescadores (Chaucato, Asto), el mundo de los burdeles y la miseria de las barriadas, esos nuevos barrios que se forman casi por la fuerza de una naturaleza de dinamismo social transformador. El propio lenguaje que intenta narrar las diversas

situaciones con la misión de “reflejar” la realidad se torna, por momentos, casi incomprensible, como si esos nuevos dialectos donde el quechuahablante intenta romper los moldes de la marginación a través del aprendizaje de la otra lengua, el castellano, reflejara el conflicto en que se ven envueltos todos los personajes.

Si examinamos bien la articulación de la novela social sobre Chimbote, nos daremos cuenta que no está muy lejos del poder transformador que se pretendía en la literatura de JMA desde un inicio. Su poética narrativa siempre quiso ser transformadora. Así lo expone en los artículos que escribe sobre el indigenismo (2006) [1970] y sobre la novela peruana (1983) [1950]. Su desacuerdo con la tradición indigenista es clave para entender por qué no pretende ser otro indigenista o neoindigenista, sino una narrador que intente el “reflejo” de los conflictos de toda la sociedad peruana, tarea muy ambiciosa, pero que se impulsa bajo el dinamismo sobre la complejidad de las tareas narrativas que se impone.

Una de estas tareas difíciles es el lenguaje con el que debe narrar, y a la vez intentar representar a la voz del indígena en el campo, lo que se refleja en sus primeros escritos, y luego en la ciudad, ese momento contradictorio de la formación de una nueva idiosincrasia e identidad transformadora que se libra como un campo de batalla cultural en las ciudades. Por eso, Chimbote es el modelo perfecto para esta novela social, por su etapa formativa, la ebullición migratoria y los conflictos culturales que se entrecruzan en ese proceso.

Para la concepción de esta obra, en el capítulo anterior, Whesphalen (2004) nos narró como este proceso se debía al trabajo de campo e investigación sobre el territorio mismo de Chimbote que realizó JMA. Su interés en el proceso migratorio y la formación de una nueva ciudad—atravesada por la versatilidad del proceso modernizador en el Perú

que ejercía el capital—le atraía de sobremanera no solo por su curiosidad antropológica intelectual, sino como materia literaria.

Este proceso migratorio y las consecuencias violentas que trae consigo se narran en la novela como un proyecto ambicioso para su construcción que describe una conflictividad social, proceso que debe enfrentar su importancia con el de la novela diario- testimonial. Solo la escritura, como dice el narrador, puede salvarle. El argumento de la novela social está completo, pero la tensión se rompe cuando el último diario anuncia que ya no existe la capacidad de terminar el proyecto y que, por esta vez, la muerte ha vencido a la vida, más no a la esperanza.

[...] Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote; del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres “alzamientos”, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin. [...] Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias (1990: 245-246).

2.2. El escritor comprometido versus el escritor profesional

La literatura de JMA está atravesada, como lo dijimos antes, por diversas tensiones de distintos ámbitos, desde los involucrados con la literatura, el orden cultural y la función ética del intelectual. Esta última es la que queremos discutir a partir de ZAZA, pues es donde se evidencia con más fuerza las distintas contradicciones que le enfrentan con sus contemporáneos.

Para ello, vamos a colegir algunas ideas del propio JMA en algunos de sus artículos como “Razón de ser del indigenismo en el Perú” (2006) (1970)³² y “La novela peruana y el problema de la expresión literaria en el Perú” (1983) [1950] a partir de la influencia que tuvo de Mariátegui (2007) [1928]³³. Es importante observar que varios de esos postulados formarán parte de la poética de JMA y, por ende, la base para su posición como escritor e intelectual. Además, analizaremos cómo esta concepción artística se somete a juicio cuando ocurre el debate con Cortázar y las opiniones que después propone al respecto Vargas Llosa (1996), así como algunos argumentos de la Mesa Redonda *Todas las sangres* (1965). También, se analizarán algunos conceptos de Pierre Bourdieu (2000), y sus reflexiones sobre los intelectuales y su relación con el poder. Asimismo, las ideas sobre el intelectual modélico de Mabel Moraña (2013) .

JMA fue influido por el pensamiento de José Carlos Mariátegui. Por eso, valora que, a pesar de no conocer la cultura indígena ni haberla estudiado (2006: 192) fomentará que en la revista *Amauta* se inste a los escritores y artistas a que tomen el Perú como tema (194). Esta idea incide que la intelectualidad de esa época tome partido:

Toda la intelectualidad del Perú es sacudida por la influencia de esta revista; el indio y el paisaje andino se convierten en los temas predilectos de la creación artística. Se trata de un arte combatiente, antihispanista. La revolución socialista aparece como inminente y fácil para los redactores de «Amauta» (2006: 195).

De esta manera, el ejemplo de Mariátegui y la revista *Amauta* es crucial para la determinación de JMA sobre su posición artística. Por eso, concluye, en su artículo “Razón de ser del indigenismo”, en su balance de este primer periodo indigenista:

[...] Pero la literatura llamada indigenista no es ni podía ser una narrativa circunscrita al indio, sino a todo el contexto social al que pertenece. Esta narrativa

³² Publicada en *Visión del Perú*, Lima, junio de 1970, núm.5. Para este trabajo, hemos utilizado la versión del 2006 (Arguedas, *Razón de ser del indigenismo*, 2006)

³³ Hemos utilizado la edición del 2007 para las referencias y contenidos (Mariátegui, 2007).

describe al indio en función del señor, es decir, del criollo que tiene el dominio de la economía y ocupa el más alto status social, y del mestizo, individuo social y culturalmente intermedio, que casi siempre está al servicio del señor, pero algunas veces aliado a la masa indígena. Finalmente, la narrativa peruana intenta sobre las experiencias anteriores, abarcar todo el mundo humano del país, en sus conflictos y tensiones interiores [...] (2006[1970]: 196).

La función social que emana de la responsabilidad de la escritura es el resultado de sus cavilaciones en torno al “indigenismo”. JMA rompe con la tradición literaria de su época. La responsabilidad del escritor no se circunscribe al indio, como dice, sino a toda su realidad.

En ese sentido, la narrativa actual, que se inicia como «indigenista», ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país, pero podría seguir siendo calificada de «indigenista» en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa y de la promesa que significan o constituyen para el resultado final del desencadenamiento de las luchas sociales en que el Perú y otros países semejantes de América Latina se encuentran debatiéndose (197).

JMA plantea una superación de ese primer indigenismo para configurar su proyecto narrativo tomando como defensa la cultura andina, pero dirigiendo su perspectiva hacia un horizonte mucho más abarcador, la totalidad de la sociedad peruana. Por eso, reconsidera incluso el término “indigenista”. Su posición como intelectual continuará con la idea de la revista *Amauta*: el tema es el Perú y la reivindicación de la cultura andina. Por ello, su ética como escritor e intelectual se vincula con la problemática social y andina. Esta entrará en conflicto con las otras poéticas de su contexto, específicamente con la de algunos integrantes del Boom y otros connacionales suyos cuando la idea de la escritura social se enfrente a la denominada como “profesional”. Las formas y técnicas novedosas importadas de Europa y de E.E.U.U. intentarán plantear un tipo de “modernidad” en el discurso literario latinoamericano. Este planteamiento entrará en conflicto con algunos escritores que no perciben la modernidad de la misma manera, ni la función del escritor profesional y dominado por el mercado. Por estas razones, y en base a aquel contexto, en JMA el conflicto por la técnica y por sentar un precedente que

le diferencien de los escritores del primer indigenismo le hacía plantearse los problemas en cómo adecuar su técnica literaria basada en nuevo enfoque social y universal:

La lucha por el estilo. Lo regional y lo universal. Más un inconveniente aturdidor existía para realizar el ardiente anhelo. ¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos, en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua? Fue aquél un trance al parecer insoluble. Escribí el primer relato 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 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 (1983) [1950].

Esta conflicto con el lenguaje, por adecuar uno verosímil basado en las situaciones de la sierra, por ejemplo, constituían la reflexión de JMA con la misión de "reflejar" mejor la realidad injusta que quería, bajo su modelo de intelectual social. Por ello, en sus artículos y novelas se ajusta el principio de la reivindicación de la cultura andina basado en la fuerza creadora de su presente.

Esta idea sobre su forma de asumir la literatura será confrontada en dos momentos claves: La Mesa Redonda sobre *Todas las sangres* y el debate con Cortázar. Ambos eventos constituyen una forma de reflexionar sobre el rol del intelectual y el escritor desde distintas perspectivas: sociales, estéticas, morales, éticas.

Quizás, desde nuestra perspectiva contemporánea, la crítica de los expositores en la Mesa Redonda puede resultar muy ingenua, pero si nos adecuamos al contexto de la época, donde las ideologías buscaban en las artes documentos de denuncia en vez de obras de arte, logremos quizás entender la dirección de tales falacias, aunque no estar de acuerdo. Al respecto Alberto Escobar nos dice:

Una de las impresiones que causa la primera parte del debate, se refiere a que *Todas las sangres* no es útil a una lectura sociológica, y tanto la rigidez de algunos personajes y especialmente el papel desempeñado por Rendón Willka, es motivo

para que se cuestione, en efecto, que ciertos personajes no “reflejan” (el subrayado es mío) la realidad de una sociedad como la del Perú (2000: 23)³⁴.

Evidentemente, existe una disociación entre una lectura artística de un texto literario y una que rige como documental a partir de una novela. Varios de los juicios de la Mesa Redonda se basan en el tratamiento de una obra literaria desde la necesidad de la lectura de un documento antropológico. En la actualidad, esa lectura sería inviable (pensamos en el magisterio que hubiese ejercido Mariátegui en este caso por poseer una mejor atención con el discurso artístico sin perturbar su reflexión marxista), pero, en aquella época, esta confusión estaba ordenada sobre todo porque una gran parte de los intelectuales de las Ciencias Sociales estaban atrapados por la ideología y el desconocimiento de las disciplinas ajenas a las suyas. No se entiende de otro modo que pretendan como derrotero esencial de una obra literaria, el que deba constituirse en un reflejo de la sociedad peruana, así como una obra que coadyude a entender un testimonio realista.

En el caso del debate sobre TLS, el predominio de una lectura sociológica sobre una literaria nos demuestra la existencia de una débil crítica literaria que tuvo, con excepción de Alberto Escobar, vacíos teóricos y metodológicos que le impidieron opinar con propiedad sobre la novela. En cambio los científicos sociales se autofacultaron la competencia y facultad para opinar sobre una novela como si esta fuera solo un documento sociológico sin considerar sus limitaciones para opinar sobre una novela como una novela. Sin embargo, la casi inexistencia de la crítica literaria y el predominio de las lecturas desde el punto de vista de las ciencias sociales tanto de científicos sociales como de críticos literarios nos prueban que es erróneo juzgar una novela como si fuera únicamente un documento sociológico, histórico o científico como es erróneo desvincularla del referente contextual que le da origen (Espezúa 2007: 287-288).

La tesis de Espezúa es vital para comprender este debate y las implicaciones contradictorias que produjo bajo un sistema comunicativo caótico: las competencias de

³⁴ Esta cita corresponde a Alberto Escobar y fue publicada en la primera edición de 1985 como parte de la introducción. Aparece, también, en la segunda edición del 2000.

los críticos literarios no confluían con la de los científicos sociales, y cada uno, lejos de escuchar o intentar comprender, incluso a la poética del creador JMA, quería imponer su propia posición de un texto artístico. De esta forma, más que una Mesa Redonda donde el diálogo confluya a acercamientos disciplinarios y epistemológicos, se convirtió en el eco casi acusador (como lo sintió JMA) sobre un tipo de poética y su validación con los referentes nacionales o lo que se quisiese de estos, a través de una ideología.

Por otro lado, el debate con Cortázar es una muestra que dentro incluso del propio espacio de los creadores, sus teorías de la novela pueden sonar atípicas y contradictorias. El debate JMA con Julio Cortázar demuestra hasta qué punto puede primar, en una confrontación verbal escrita, las contradicciones y similitudes de los propios adversarios. No pretendemos en este trabajo hacer un recuento de todo el intercambio cronológico del asunto, pues ya se ha revisado este de muchas formas³⁵. Pero sí analizar algunos argumentos contradictorios entre sí, y paradojas futuras que intentan demostrar las similitudes y diferencias que estos dos grandes escritores tendrían.

La polémica con Cortázar³⁶ surge a raíz de la carta abierta acerca de la situación del intelectual latinoamericano al poeta cubano Roberto Fernández Retamar, el 10 de mayo de 1967, publicada en la *Revista Casa las Américas*³⁷. El elemento desencadenante es la calificación sobre el telurismo como negativo al dedicar su atención y talento solo a la “zona” desde donde se escribe sin considerar una visión abarcadora de la cultura. Por ello, Cortázar cree que este es un avance del nacionalismo negativo (1967:5).

³⁵ Uno de los trabajos más importantes al respecto es el de Mabel Moraña (Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada, 2010)

³⁶ En este trabajo no revisaremos todos los artículos ni argumentos de la polémica, solo los que conciernen a la idea del escritor o intelectual y a la validez sobre el lugar de enunciación. Principalmente, la carta de Cortázar enviada a Fernández Retamar (1967), algunas de sus ideas publicadas en la revista *Life* (1969) y las respuestas de JMA en el Primer y Tercer Diarios (1990)

³⁷ La carta se publicó en 1967. (Acerca de la situación del intelectual latinoamericano, 1967, pág. 5)

Lo que exaltó a Arguedas fue que se valoraba más la perspectiva del exilio europeo; es decir, del escritor o intelectual que está cerca o dentro de la metrópoli cultural a diferencia de que escribe desde su “terruño”, como denominaba Cortázar de forma peyorativa al lugar de enunciación distante de la metrópoli.

El telurismo, como entiende entre ustedes un Samuel Feijoo, por ejemplo, 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 (1967: 5)

El otro argumento que irrita a Arguedas resulta de la predilección por la metrópoli. En este caso, la idea de que desde Europa se pueda potenciar la estética y validez del creador de una novela. Esa idea que subordina, a la vez la idea de cultura, superpone a los escritores cuya literatura se produce en otros contextos y otras condiciones. De esta forma, se valida no solo el producto estético, sino, además, cultural y todo lo que articula este proceso enunciativo. Cortázar insiste:

[...] 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 (1967: 5).

La perspectiva de Cortázar puede validarse para su propia concepción literaria; es decir, desde la articulación progresiva de su poética, pero no puede generalizarla hacia los demás escritores, y menos bajo los calificativos que esgrime. Una vez más, al igual que la Mesa Redonda de *Todas las Sangres*, un intelectual, en este caso un creador, intenta sostener algunos elementos de su poética como universales. Es comprensible que un escritor como Arguedas se haya sentido ofendido. Es, además, significativo que sea él

quien sostenga el debate para argumentar una posición que ha sido subordinada a diferencia de muchos otros escritores o intelectuales que aceptan la posición y validación hegemónica sobre el arte y cultura que llega desde un escritor absorbido por la cultura europea. Por eso, es positiva la idea arguediana que el lugar de enunciación no es necesariamente condicionante de una “universalidad” ni tampoco su objetivo. Esta lucha, como lo advertimos anteriormente en el mismo discurso arguediano, también se sitúa al interior del territorio considerado como periférico.

Por otro lado, este ofuscamiento en Arguedas no le permitió analizar que ese intento de modelar nuevas poéticas se inscriben dentro del propio proceso dinámico social en el que él mismo participa. Arguedas, también, intenta inscribir un nuevo tipo de literatura nacional al proponer una escritura desde dentro de la cultura andina para mostrar el rostro constructivo de esta sociedad. Su proyecto, como lo hemos mencionado antes, plantea una superación del primer indigenismo. Arguedas explica que su perspectiva, la de un indígena, es superior a la de los otros escritores que no conocen al indio ni la cultura andina: “Esta narrativa describe al indio en función del señor, es decir del criollo que tienen su dominio en la economía y ocupa el más alto status social (...)” (2006: 196). La opción de Arguedas se contrapone a la de Cortázar por definir la validez del lugar de enunciación con relación a la cultura, pero asume, también, una perspectiva más profunda por el conocimiento superior que tendría de la cultura andina frente a los otros escritores de la generación pasada del primer indigenismo. Por lo tanto, la crítica de JMA como la de Cortázar fácilmente podría ir dirigida a las poéticas criollas conservadoras e hispanistas que habían detentado el poder simbólico de cultura y realidad. Arguedas defiende el cambio y la superación de esa poética conservadora que no ha cambiado su percepción del indio desde la colonia; Cortázar busca en Europa una variedad de modelos que le ayuden a superar esa visión anquilosada de la estética novelesca de su país.

Como hemos manifestado antes, este proceso de validación cultural y literaria sucede dentro del Perú con la superación del indigenismo que plantea la estética de Arguedas. Y sucede también con los escritores del Boom con relación a los demás escritores de Latinoamérica. Son procesos tensivos y de cambios contextuales que ocurren en toda sociedad y culturas por la naturaleza dinámica de las mismas. Las críticas de Cortázar podrían dirigirse a los mismos escritores que Arguedas supera en su concepción literaria. Recordemos que en esa época Cortázar ha sufrido un cambio en su propio modelo de intelectual, su exilio voluntario a Europa le ha llevado a entender el papel protagónico y social del escritor. Arguedas no tuvo que salir para entender lo mismo. En esa misma carta (a Fernández Retamar) Cortázar afirma:

Si esto no es aun suficientemente claro, déjame completarlo con un ejemplo. Hace veinte años veía yo en un Paul Valéry el más alto exponente de la literatura occidental. Hoy continúo admirando al gran poeta y ensayista, pero ya no representa para mí ese ideal. No puede representarlo quien, a lo largo de toda una vida consagrada a la meditación y a la creación, ignoró soberanamente (y no sólo en sus escritos) los dramas de la condición humana que en esos mismos años se abrían paso en la obra epónima de un André Malraux y, desgarrada y contradictoriamente pero de una manera admirable precisamente por ese desgarramiento y esas contradicciones, en un André Gide (1967:5).

Cortázar asume en Europa la participación activa del escritor e intelectual en la sociedad, así como, luego, y a raíz de la revolución cubana, la ideología socialista. Arguedas tuvo conciencia de lo primero desde sus primeros proyectos narrativos y se adscribe a la segunda, de modo bastante personal al final de su vida. Y sobre el debate del lugar de enunciación, Cortázar cree que Europa proporciona una perspectiva superior en cuanto la artística y cultural que la regional. Arguedas cree que su experiencia vital en el mundo andino puede conferirle un carácter superior a los escritores del primer indigenismo. Como podemos ver, los dos adversarios literarios pueden presentar coincidencias más fuertes que los argumentos que pretenden defender.

No obstante, esta idea polémica sobre el lugar de enunciación y a la validez que se le confiere, a partir de la misma, a la concepción de cultura no es gratuita, pues direcciona la pervivencia del pensamiento colonial y el lugar que el intelectual ocupa en la sociedad latinoamericana. Al respecto, Mabel Moraña afirma:

Las nociones de totalización e internacionalismo —por oposición a las de regionalidad— que implica, en este contexto, fragmentación, localismo especificidad, y nacionalismo— forman parte de la retórica cultural de la izquierda de esos años. La cultura es concebida como un espacio integrado y participativo capaz de concebir y proveer visiones de conjunto organizadas a partir de los grandes paradigmas filosóficos de la modernidad. El ideal al que remite la visión de Cortázar depende de un concepto de historia universal que no es ajeno a los modelos eurocentristas — etnocentristas— que se aplicarán en América Latina desde la organización de los Estados nacionales. Desde esta perspectiva, la inscripción del intelectual en el centro del gran sistema cultural occidental garantizaría la superación de valores contingentes a partir del trascendentalismo humanista que reivindica para sí mismo ético- estético que abarca y que sobrepasa la circunstancialidad de lo local (2010: 146).

Cortázar no puede escapar de la idea sobre la idea modernidad y cultura europea. La subversión del modelo criollo no lo llega a plantear desde su patria sino desde el “centro” de la cultura. Arguedas, por el contrario, asume la reivindicación de la cultura andina como fuente primigenia para ese cambio. Hay una subversión de paradigmas y un programa de construcción de identidades con caracteres opuestos. A esto se suma la participación del Boom latinoamericano dentro de la cultura europea como una prolongación que llega de la periferia para ser absorbida dentro de su misma cultura.

La respuesta de Arguedas a la carta de Cortázar en la revista *Amaru* (1969) puede servirnos como una estrategia “audaz”³⁸, pues utiliza el adelanto de su novela *ZAZA*, el Primer diario, para responder a Cortázar y de paso trazar una evaluación sobre los escritores. Aquí se discute lo nacional versus lo supranacional, así como confiesa haber rehuído a la lectura de *Rayuela* por la complejidad de sus instrucciones (ironía sobre

³⁸ El discurso de este Primer diario es fragmentario y multidireccional. Si bien es autorreflexivo, también plantea múltiples formas de organización y de dirección en la intención comunicativa. Por eso, es que algunos párrafos está dirigidos a Cortázar, pero no es el objetivo de todo el Primer diario.

la forma). El debate sobre lo nacional y lo supranacional implica, al igual que los otros argumentos anteriores, falacias evidentes. Cortázar cree que la mirada desde París y la perspectiva que le da Europa le ayudan a conocer e identificar lo latinoamericano. Lo que podría funcionar, como ya mencionamos, para su poética y su ética como escritor, no puede circunscribirse para los otros. Hay, también, en esta proposición, una suerte de prolongación de una mentalidad colonial donde la verdad y la cultura solo pueden provenir de Europa. La respuesta de Arguedas es elocuente, pero no, por eso, llena de contradicciones. Es el mismo discurso de creer que el conocimiento desde el lugar garantiza una mejor perspectiva. Los escritores a los que Arguedas critica, y que se ubican en el primer indigenismo, son como él, locales, y han “*visto*” las mismas situaciones, pero las describen desde la ideología occidental. El vivir o conocer en un determinado lugar no predetermina necesariamente el discurso literario ni la perspectiva. Este proceso implicaría la cultura que el sujeto adopta o desde donde se reconoce, como en el caso de JMA, cuya defensa de la cultura andina contribuye al derrotero de su poética.

El otro conflicto que se desprende de este debate es el concepto que nos interesa sobre el profesionalismo del escritor. Aquí la línea ética que traza Arguedas agudiza la tensión sobre los escritores que escriben “por amor, por goce y por necesidad” y los que lo hacen por ganar dinero, dirigidos por un mecanismo donde la literatura se convierte en mercancía. Esta división en la ética del escritor que propone JMA va ligada a la forma como define la función del escritor.

Y había decidido hablar hoy algo sobre el juicio de Cortázar respecto del escritor profesional. Yo no soy escritor profesional, Juan 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. Soy en ese sentido un escritor provincial; sí, mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don João y que es don Juan Rulfo. Porque de no, Juan, que conoce al infinito el oficio, no debería ser pobre. Yo tuve que estudiar etnología como

profesión; el Embajador fue médico; Juan se quedó en empleado. Escribimos por amor, por goce y 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 las especializaciones. Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir incondicionalmente para interpretar el caos y el orden (Arguedas 1990: 18).

La posición de JMA frente al escritor profesional, y por ende, a la ética del intelectual es clara. La denominada profesionalización del escritor estriba su tarea dirigida al lado comercial por encima de los otros dominios del escritor. Por eso, entendida su posición y desde la facilidad de un diario que elabora una voz versátil, establece una clasificación entre los escritores que elaboran su discurso “por amor, por goce y por necesidad” a diferencia de los otros que se mueven fundamentalmente por dinero y en obediencia al régimen editorial de masificación.

Luego, este mismo narrador de los diarios reconoce la propia contradicción del exceso de juzgar a los demás bajo el propio lente, de clasificar a los escritores que definen su poética desde su propia libertad creativa o ligada, también, al mercado a diferencia de los otros que deciden seguir su clara vocación social. El narrador de los diarios, ese alter ego arguediano, emite sus propias contradicciones y las hace evidentes en su discurso:

¡Ah! La última vez que vi a Carlos Fuentes, lo encontré escribiendo como a un albañil que trabajaba a destajo. Tenía que entregar la novela a plazo fijo. Almorzamos, rápido, en su casa. Él tenía que volver a la máquina. Dicen que eso mismo le sucedía a Balzac y a Dostoievski. Sí, pero como una desgracia, no como una condición de la que se enorgullecen. ¿Qué acaso no hubieran escrito lo que escribieron, en otras circunstancias? Quién sabe. ¿Qué otra cosa iban a hacer con lo que tenían en el pecho? Perdonen, amigos Cortázar, Fuentes, tú mismo, Mario, que estás en Londres. Creo que estoy desvariando, pretendiendo lo mismo que ustedes, eso mismo contra lo que me siento como irritado. Puede que ustedes no tengan mejor o más ni menos razón que yo (Arguedas 1990 : 18-19).

La idea que el narrador de la novela argumenta sobre los escritores diseña una clasificación casi arbitraria. Esta forma de juzgar le sirve para relacionar la función del escritor y el intelectual. La elaboración de esta lista comprende no solo referentes contemporáneos, sino, también, de la literatura universal. Esa evaluación ética y estética

no prescinde de la duda y la contradicción, pero pone en evidencia la tensión entre dos modelos de intelectuales.

Hay escritores que empiezan a trabajar cuando la vida los apercibe, con apercibe no tan libremente elegido sino condicionado, y están ustedes, que son, podría decirse, más de oficio. Quizás mayor mérito tengan ustedes, pero ¿no es natural que nos irrite cuando alguien proclama que la profesionalización del novelista es un signo de progreso, de mayor perfección? Vallejo no era profesional, Neruda es profesional; Juan Rulfo no es profesional. ¿Es profesional García Márquez? ¿Le gustaría que le llamaran novelista profesional? Puede decirse que Molière era profesional, pero no Cervantes (19).

Al leer la clasificación que aquí se diseña con respecto al escritor profesional nos preguntamos si, a partir de la misma, se establece, también, una determinación ética sobre el papel del escritor. Esta tensión que atraviesa el papel del intelectual está siendo determinada por una idea fundamental de ética social o compromiso, donde, en primer lugar, se privilegia los principios sociales, pero no los determinados por factores externos, como el que dirige el mercado y la modernidad occidental determinada por las editoriales. Al parecer, aquí se tiene muy claro el derrotero de su ideología.

En el debate Arguedas vs Cortázar y luego la prolongación unilateral que activa VLI en su libro *La utopía arcaica...* (1996), se establece una pugna que relaciona el poder intelectual en la sociedad. No solo se debate cuál es la postura ética y estética de discurso literario, sino cuál es el poder y el efecto de quien lo emite. El lugar del intelectual que se pronuncia sobre determinado aspecto y conflicto social deberá representar, también, su lugar en la sociedad. La pregunta que nos podríamos plantear es si el intelectual tiene independencia de los otros poderes políticos, económicos, ideológicos o religiosos para poder pronunciarse. La supeditación a un modelo de escritor latinoamericano que es absorbido por el sistema del mercado editorial y galardonado por gobiernos de un régimen político específico podría limitar en algunos casos, esa libertad e integridad del intelectual.

Por ello, sí es importante el lugar de enunciación y los medios a los que está subordinado para analizar el discurso del intelectual. No en vano, y consciente de ello, JMA ironiza, en su “Tercer diario”, ya en la novela, sobre las publicaciones de Cortázar desde la revista *Life*: “Mientras tanto, y 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 brillante (...) (1990: 173-174). JMA evalúa este lugar de enunciación con mucha ironía sobre el saber y el poder que se pretende ejercer desde donde se ha reproducido el discurso. El debate no solo esgrime una actitud de conocimiento y reconocimiento del lugar de enunciación, sino, además, la concepción que se construye a partir de la misma sobre el rol del intelectual.

Julio Cortázar, a pesar de su fama como novelista, el concepto de escritor profesional no lo reconocía como tal dentro de su actividad:

Lo primero que me sorprende siempre es que se me hable de mi carrera literaria, porque para mí no existe; quiero decir que no existe como carrera, cosa extraña en un argentino puesto que mi país se apasiona por las carreras más diversas, como lo prueba entre otras cosas la figura inmortal de Juan Manuel Fangio. En Europa, donde el escritor es frecuentemente un profesional para quien la periodicidad de las publicaciones y los eventuales premios literarios cuentan considerablemente, mi actitud de aficionado suele dejar perplejo, a editores y a amigos. La verdad es que la literatura con mayúscula me importa un bledo; lo único interesante es buscarse y a veces encontrarse en ese combate con la palabra que después dará el objeto llamado libro. Una “carrera” supone preocupación por la suerte de los libros; en mi caso, me fui de la Argentina el mismo mes en que anunció *Bestiario*, dejándolo abandonado sin el menor remordimiento. (Cortázar 2009 [1969]: 242).

La actitud de Cortázar es muy parecida a la de JMA en cuanto a su relación con la literatura, a diferencia que el último determinaba su accionar literario con la vinculación del elemento social y de reivindicación indígena. Cortázar asume su éxito literario como un acontecimiento circunstancial. Además, al igual que JMA, está adscrito a la ideología socialista y los dos apoyan la Revolución Cubana. Frente a esta idea sobre el accionar del

intelectual podemos examinar algunos lineamientos de Pierre Bourdieu en *Intelectuales, Políticas y Poder* (2000) :

Los intelectuales no tienen que justificar su existencia a los ojos de sus compañeros ofreciéndoles servicios — aunque se tratara de los más nobles, al menos a sus ojos —, como los servicios teóricos. Tienen que ser lo que son, que producir y que imponer su visión del mundo social—que no necesariamente mejor ni peor que las otras—, y que dar a sus ideas toda la fuerza de la cual son capaces. No son los portavoces de lo universal, menos todavía una “clase universal”, pero sucede que, por razones históricas, tienen frecuentemente *interés en lo universal* [...] (Bourdieu 2000: 172).

Esa libertad es que la siempre ha sido discutida, y en Latinoamérica sucede con más intensidad y tensión. JMA y Cortázar argumentan sus ideas sobre el compromiso literario desde una perspectiva ética y cultural, donde el lugar de enunciación, la dinámica económica y la ideología política toman caminos tensivos y contradictorios. La posición del escritor que produce un texto bajo una premisa ideológica o de defensa cultural (JMA) versus la de un escritor (Cortázar) que está inserto en el mercado global editorial suscita estas tensiones. No obstante, esta clasificación vertical es contradictoria en sí misma. Los libros de JMA también estaban insertados en el mercado editorial, aunque principalmente latinoamericano (con la editorial Losada de Buenos Aires). Por lo tanto, el prestigio continental del autor de *Los ríos profundos* crecía a la par que su producción literaria. Por su parte, Cortázar coincide en un momento clave de la literatura latinoamericana con otros escritores con los que constituye el denominado Boom latinoamericano, hecho que inserta a la literatura latinoamericana — parcialmente— a la cultura europea y al mercado editorial global. Se establece así, un tipo de escritor e intelectual cuya función dentro de los medios de comunicación rebasa su actividad literaria. Quizás quien encarna mejor, incluso que Cortázar este modelo es Mario Vargas Llosa. Al respecto Mabel Moraña (2013) ha descrito con suma meticulosidad la prolongación de este debate sobre el rol del intelectual, en este caso con VLI de protagonista.

El suicidio de José María Arguedas y el Premio Nobel concedido a Mario Vargas Llosa constituyen, por separado y también en conjunto, un desafío para el pensamiento latinoamericano. El primero, porque marca una instancia emblemática, histórica y simbólica, en el desenvolvimiento de la resistencia cultural de los pueblos oprimidos del continente desde la Conquista, y señala la necesidad inescapable de reflexión política y cultural sobre los temas de la descolonización y la búsqueda de formas *otras* de modernidad para las sociedades heterogéneas de América Latina. El segundo, porque consagra una forma específica de liderazgo cultural e ideológico que reconoce en el mercado, en la integración occidentalista y en la articulación de las políticas del neoliberalismo una forma nueva de triunfalismo intelectual y cosmopolitismo a partir de la cual la *diferencia* latinoamericana es absorbida y resignificada en el ámbito ancho y ajeno de la literatura mundial (2013:15).

Aquí se tejen dos planos de significado a partir del denominado intelectual modélico. Por un lado, JMA es reconocido como un emblema de la resistencia y descolonización cultural. Coincidimos con Moraña en que JMA busca “otras” formas de modernidad. Las reflexiones y contradicciones de nuestro escritor al querer justificar un modelo de intelectual o escritor han sido reconocidas como válidas. La construcción de su modelo discursivo en torno a la reivindicación de una cultura no encerrada en sí misma, sino constructora de su destino es leída con atención por las corrientes de pensamiento, especialmente la de los estudios poscoloniales o descoloniales. La herencia de Mariátegui y Vallejo ha alcanzado grandeza en la literatura arguediana como una prolongación del pensamiento de resistencia y subversión al canon y al poder.

Por otro lado, si bien la comunidad intelectual ha reconocido el Premio Nobel a VLI como un acto de justicia, eso no exime al escritor arequipeño que se proponga algunas críticas contra el modelo de intelectual que representa. Moraña percibe en este premio una culminación a una forma de liderazgo mundial. El modelo de intelectual que VLI proyecta no sirve para la defender una resistencia cultural, sino para la absorción de esta y su resignificación bajo un orden mundial cuyo arbitraje lo conduce una élite que domina el mercado; es decir, el modelo de intelectual que proyecta VLI está ligado a un condicionamiento cultural e ideología liberal.

Las ideologías, aquí, también se enfrentan. Pareciese, sugerimos nosotros, que un rito tensional sigue abarcando los modelos de intelectual que involucra al denominado “escritor profesional” que define y ejemplifica JMA con varios nombres de escritores.

Como hemos revisado, las tensiones entre los denominados escritor de compromiso y profesional esbozan distintos campos de conflicto. Por un lado, la concepción sobre el intelectual que JMA estuvo direccionada por las ideas de JCM y su visión de reivindicación del indio. Esta propuesta JMA la contempla para diseñar su proyecto literario en base a superar al primer indigenismo del Perú. El debate con Cortázar acentúa su percepción sobre la función del intelectual, pero, como todo debate, estuvo lleno de contradicciones por ambos lados, pues primó, muchas veces, el sentimiento y el ego por encima de los razonamientos que los hubiesen llevado a muchas coincidencias. Es VLI quien continúa el debate de manera insular como parte de una estrategia para defender un tipo de intelectual modélico, como lo define Moraña, y que busca redefinir este concepto desde la óptica del mercado y la ideología (neo) liberal, además, marcada por la proyección de una idea neocolonial sobre la civilización y la cultura. La idea de Bourdieu sobre el intelectual nos hace reflexionar sobre la libertad del mismo y la necesidad de protegerse de las distintas influencias que puedan corroer su pensamiento. JMA se esgrime, aquí, como un abanderado de la resistencia cultural y su lucha contra el neocolonialismo. Su propuesta de *otra* modernidad, como la define Moraña, nos ayuda a predecir el éxito de su empresa y la increíble aceptación que crece en torno a su obra en todos los ámbitos académicos.

El modelo que representa el escritor profesional, como en el caso de VLI, se rige por el lucro y la consagración, mientras que el otro interpela la integridad de su cultura y su accionar ético literario a partir de su escritura y sus actos.

Es justo reconocer, en ese sentido, que tanto Arguedas como Vargas Llosa son conscientes de su valor paradigmático dentro de la cultura nacional, regional y latinoamericana, aunque cada uno inscribe su obra y el perfil intelectual que la sustenta en el mundo letrado de acuerdo a su propio posicionamiento social e ideológico. Arguedas enraizado en los valores persistentes de la cultura dominada, se define a partir de su adhesión a las tradiciones, mitos e idiosincrasia indígena, su lucha con la lengua y su reivindicación del margen como espacio de su resistencia y privilegio epistemológico, en la medida en que este espacio articula saberes alternativos, lenguas relegadas y prácticas sociales marcadas por el signo de la victimización y de la heroicidad. En ese sentido Arguedas ocupa en el imaginario latinoamericano y en el del latinoamericano internacional el lugar del deseo y de la utopía, pero también el sitio más oscuro— el punto ciego— de la culpa burguesa. Encarna en muchos sentidos el prototipo de escritor atormentado, que es uno con su obra y termina inmolándose en el altar de la literatura (2013: 23-24).

La tensión entre JMA y Cortázar como valores paradigmáticos del modelo de intelectual en Latinoamérica continúa, después, con el discurso insular de VLI. Como dice, Moraña, es él quien encarna el intelectual paradigmático letrado criollo:

En el otro extremo del espectro, Vargas Llosa podría ser calificado a su vez como un intelectual paradigmático de otra forma de inserción del intelectual en la modernidad periférica de América Latina, en la que se leen todavía los rastros del letrado criollo que desde tiempos coloniales se sustenta en el poder de la palabra—literaria y política— como mecanismo de legitimación personal y como plataforma de lanzamiento público. Su narrativa se afina en el manejo hábil del lenguaje literario desde el encuadre lujoso y comercializado del *boom* que lo convierte tempranamente en la superestrella de la canonicidad literaria andina.(...) esta obra se proyecta como una mercancía exportable en la que lo local se negocia en los términos de una universalidad determinada tanto por los procesos de transnacionalización del capital simbólico como por la acelerada reinscripción del subcontinente latinoamericano en el espacio del occidentalismo (2013: 25-26).

VLI ha llevado a cabo la prolongación de ese modelo de escritor que hace valía de su universalidad en acuerdo central con su aparición de los medios de comunicación. La posición política e ideológica que asume después de dejar el socialismo le permite asumir un rol de intelectual que se construye alrededor del mercado editorial universal. Este nuevo modelo está sujeto a las ventas de los libros y su posicionamiento está supeditado al programa que las industrias editoriales transnacionales requieren en sus calendarios de ventas. Las posiciones políticas que puedan tener, como en el caso de VLI, son utilizadas

al máximo por la prensa que está suscrita al modelo para fomentar, en primer lugar y ante todo, la validación de ese canon literario por el volumen de ventas de los libros.

Sin embargo, hay que reconocer que el caso de Cortázar es distinto; como mencionamos anteriormente, él quería deslindar de esta posición, pues estaba consciente de su crítica a este modelo y a los medios que lo determinaban.

Me resulta difícil hablar en pocas páginas de cuestiones frente a las cuales la terminología de la pasión es más fuerte que la teoría, porque no solamente no soy un teórico sino que jamás he escrito sobre estos temas como no sea incidentalmente, prefiriendo siempre que mi obra de ficción y mi conducta personal mostraran a su manera y respectivamente una concepción del hombre y la praxis tendiente a facilitar su advenimiento. En una carta abierta a Roberto Fernández Retamar, que ha sido tema de no pocas polémicas, dije claramente que jamás renunciaría a ser ante todo y sobre todo un escritor y que esa y no otra era mi manera de hacer la revolución; pero este aserto no es una especie de escapismo por la vía de lo sublime, y por eso cuando *Life* me pregunta concretamente qué diferencia encuentro entre la intervención de los soviéticos en Checoslovaquia y la de los norteamericanos en la República Dominicana y en Vietnam, yo le pregunto a mi vez si alguno de los reporteros de *Life* vio niños quemados con napalm en las calles de Praga (2009: 240-241).

Cortázar intenta diferenciar su postura con respecto a la del escritor profesional. No se reconoce dentro de esta posición. Se sitúa, por el contrario, en una esfera donde privilegia ante todo el arte literario, pero sin descuidar la percepción social sobre su entorno, en especial el latinoamericano. Si bien se establece una contradicción entre esta posición y la de situar su discurso y acción fuera de su entorno, hay una compatibilidad con JMA en cuanto a la ideología socialista que los hace definirse desde el punto de vista ético. Además, otro elemento que comparten es el rechazo que tienen sobre lo “teórico”. JMA ironizó muchas veces sobre los “doctores” ³⁹(1966) en uno de sus poemas más comentados. Esa ironía colige la idea de la valoración que JMA compila sobre el conocimiento que se desprende de la naturaleza para enseñársela a los “doctores”. El

³⁹ El poema “Llamado a algunos doctores”, si bien fue publicado en el diario *El Comercio* en 1966, nosotros nos basamos en la segunda edición de *Las cartas de Arguedas* (1998)

conocimiento referirá a una relación distinta con el mundo, a diferencia de la actitud racional de los “doctores”.

A partir de aquí, y con referencia a lo expuesto, podemos establecer que la tensión entre el escritor de compromiso y el profesional presenta varias líneas de interpretación. Por un lado, JMA sigue la línea de su poética en base a las ideas de JCM y la reivindicación de la cultura andina. Su actividad literaria es eminentemente social. Lo que intenta es crear un mundo literario que “refleje” al andino. Se trata de valorar la cultura andina desde su actividad creadora y transformadora actual, no solo, de su pasado incaico. Los sucesos de la Primera Mesa Redonda y el debate con Cortázar evidencian estas tensiones. El primero, que connota una lectura social de la novela *Todas las sangres*, difiere de la creencia de JMA sobre el “reflejo” o la proyección que se pretendía de la sociedad peruana. El segundo enfrenta las contradicciones sobre las distintas poéticas de dos escritores representativos latinoamericanos. JMA se presenta como un escritor de compromiso que escribe por “amor y por necesidad”. Asimismo, traza una línea, en sus diarios, entre dos tipos de escritores signados por la ética con la literatura y la sociedad y la otra que representa el consumismo editorial transnacional. Se cuestiona, también, sobre el lugar de enunciación del discurso y la validación de la perspectiva supranacional versus la regional. Los argumentos de Cortázar al respecto son confusos y exhiben una soberbia que contradice sus expresiones sobre el escritor y su perspectiva social. Vargas Llosa participa de esta polémica como una prolongación de la postura eurocentrista, pero que va mucha más allá, incluso, de lo que pudo ir el egocentrismo cortazariano. VLI representa la actitud del escritor profesional en toda su dimensión, y en una imagen de cómo se mercantiliza a nivel global la literatura. La ética ideológica se resume a una defensa del sistema dominante en perjuicio de las otras culturas. JMA, de esta, forma, asume para la crítica la posición de resistencia cultural.

2.3. Lo andino versus lo moderno: una Totalidad contradictoria

Para desarrollar esta parte del capítulo, resulta pertinente preguntarnos cómo se entienden conceptos como “modernidad” y “lo andino⁴⁰”. No es nuestra intención proponer definiciones únicas sobre estos dos conceptos, pero sí revisar los sentidos que proyectaban en su contexto. ¿Qué caracteriza a esos conceptos? No se puede pretender colegir significantes de significados que se diseñan específicamente para algunas disciplinas e incluirlas como sentidos fijos para las demás.

Cuando nos referimos al concepto “andino”, delimitamos el sentido del término, a la idea que relacionada a la cultura indígena peruana. Esta cultura, que posee una historia muy larga, ha sido vista con desdén desde los tiempos de la colonia. JMA, en su ensayo *Razón de ser del indigenismo en el Perú* (1970) realiza un balance crítico sobre la percepción que se tenía desde los tiempos de la conquista y los primeros de la República sobre el denominado “indio” y su cultura. Por eso, destaca que en el siglo XX el Indigenismo, intentó cambiar esta percepción:

La literatura indigenista logra demostrar lo infundado de la interesada imagen del indio degenerado, a quien no le corresponde otro destino que el de la servidumbre, y de un tipo de servidumbre que resulta un “privilegio”, pues ni siquiera como siervo es suficientemente eficaz. La narrativa llamada indigenista alcanza a tener el valor no solo de documentos acusatorios sino de revelaciones acerca de la integridad de las posibilidades humanas de la población nativa. La revolución china constituye un acontecimiento de dimensión gigantesca, en cuanto demuestra lo que es capaz de hacer un pueblo de antiquísima cultura, considerando su propia antigüedad histórica y la técnica moderna (196).

⁴⁰ Ver el artículo de JMA, “Razón de ser del indigenismo” (2006) [1970].

Estas posibilidades enormes de la cultura indígena peruana, son aludidas por Arguedas en un acontecimiento mundial como el de la revolución china, sobre todo cuando menciona la singularidad de un pueblo con antiquísima cultura. La dinámica cultura de estos pueblos no es estática, sino, dinámica: “La grandeza del Imperio Incaico, indiscutida y que había sido considerada por los hispanistas como un prodigio sin vinculación alguna con la población nativa superviviente, vuelve a ser considerada como una prueba objetiva de las virtualidades de esa población (196)”.

Por otro lado, la idea de modernidad puede variar si lo aplicamos desde la historia a la literatura, por ejemplo. Por ello, vamos a intentar manejar conceptos desde la literatura y nos apoyaremos, cuando sea indispensable, de otras disciplinas. Para entender la modernidad desde la literatura recurrimos a Antonio Cornejo Polar, quien elabora en su libro *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989) un capítulo que define este tema: “Las opciones subordinadas: el indianismo a la modernidad” (87-104). Aquí se traza un lineamiento sobre los intentos de llevar la modernidad a la literatura peruana desde el siglo XIX.

Cornejo ubica un intento de modernidad en la literatura peruana del siglo XIX después de la guerra con Chile. Lo que había que superar, propone, es la tradición de Palma (89). Por ello, se entiende como modernidad, en la literatura peruana y desde la concepción de Cornejo, a los intentos de superar la tradición hispana y a los seguidores del pensamiento conservador (91). Por eso, Cornejo incluye a Gonzales Prada como el que lleva la atención modernizadora por sobre el pensamiento conservador. Para Cornejo el primer indigenismo será una versión sesgada del proyecto modernizador (103) al intentar una propuesta limitada de una versión de literatura peruana. Se entiende, entonces, a partir de estas definiciones, que el reto de asumir la denominada modernidad en la literatura peruana, pasa, casi siempre, por rediseñar el discurso nacional acorde al

que se emite desde la metrópoli, principalmente Europa, sin incluir a la tradición española, a la que se le reconoce como conservadora. Esos intentos modernizadores surgen después de algunos hechos trágicos, como la guerra con Chile, desde donde se puede cuestionar el orden establecido. El surgimiento de la vanguardia europea impulsará este intento en los escritores peruanos que superan el modernismo, como Vallejo o Hidalgo. En ese contexto, el discurso del primer indigenismo, como un intento de literatura nacional, encuentra en sus críticos, como JMA, la oportunidad de diseñar un proyecto original. El mismo es reconocido por su verosimilitud o por el conocimiento que el escritor podía mostrar desde “dentro”. La superación del indigenismo que propone JMA tiene como elemento vinculante la reivindicación de la cultura denominada como andina y como fuerza creadora y transformadora de su presente, no solo como una mera valoración de la cultura pasada. El efecto de los escritores del Boom latinoamericano va a trastocar y enfrentar esta postura, pues al vincular sus poéticas bajo la influencia de la técnica” moderna” europea o norteamericana y al emitir su discurso desde su consagración en la metrópoli les hace creer que su discurso es el válido para interpretar o mostrar la nueva realidad norteamericana, o que poseen una mayor perspectiva de reconocer su identidad con lo latinoamericano desde los espacios externos.

Esa idea neocolonial de creer que la modernidad solo se produce en Europa y que los escritores que producen su discurso literario en sus espacios regionales es aceptado no solo por los escritores del Boom, sino por muchos de los que trabajan su literatura en el espacio regional. Se establece también un espacio de disputa por el valor de la declaración y la autoridad moral y ética del intelectual dependiendo del espacio desde donde se origina su participación social. Es decir, a pesar de que el escritor latinoamericano comienza a establecer una dinámica de subordinación bajo la condición del escritor profesional con el modelo de las grandes editoriales, sigue asumiendo su labor

social y ética. Esto es muy importante, puesto que existe un territorio en disputa sobre la validez del discurso, y por lo tanto, la hegemonía ideológica que lo sustente.

JMA se sitúa en esta etapa donde la validación del discurso y las poéticas de los escritores del Boom adquieren notoriedad no solo por la consagración internacional, sino por su apoyo irrestricto a la Revolución Cubana. VLI y Cortázar protagonizan, desde París, un apoyo a la misma y trabajan para que los intelectuales europeos la conozcan y defiendan. En este contexto, y el de los acontecimientos de mayo del 68, la tensión entre los escritores “modernos” y los “primitivos”, como los define VLI (1996) se agudiza. De esta parte, los escritores del Boom van a representar ese intento de armonizar la literatura latinoamericana con la técnica y el estilo que la novedad europea y norteamericana. Por eso, los escritores del Boom enfatizan la influencia que tienen de los escritores del denominado Primer Mundo. Buscan representar una ruptura que evidencia no solo el espacio y el territorio, sino también “modernizar” la literatura latinoamericana.

JMA plantea otro tipo de modernidad. Su actitud no es la de un conservador cultural ni un seguidor de la utopía andina de querer volver al imperio incaico o al sistema prehispánico, como lo sugiere VLI (1996), sino un creador que, desde la valoración de la cultura andina, plantea otro tipo de construcción de la dinámica social y su escritura. Por eso, Lienhard (1981) considera que pertenece a ese otro discurso que se escribe como la otra cara a través de la historia del Perú, el de resistencia a ese neocolonialismo cultural que se reproduce desde la hegemonía europea y la construcción de su visión del mundo.

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 (Lienhard 1990: 32).

ZAZA representa, por lo tanto, un intento de experimentación literaria más audaz incluso que *El Sexto* (1961) y *Todas las sangres* (1964). En esta novela se muestra una serie de tensiones que transcurren desde la estructura narrativa hasta la ideológica. Para su elaboración, JMA construyó un tipo de novela con una ambición y riesgo que jamás había tomado. Esa forma de combinar la novela diario-testimonial con la novela social; es decir, dos tipos de estructura novelística independientes entre sí es una empresa difícil para cualquier escritor. Los riesgos de esa apuesta que tienen que ver con la estructura novelística y la del lenguaje era la principal herramienta con que los escritores del Boom desarrollaban sus poéticas nuevas con las estrategias prestadas de sus ídolos europeos y norteamericanos, además del juego de la voz de un narrador polifónico. El otro riesgo que asume JMA es el lenguaje. Ese que proyecta distintas categorías de dialectos que intenta establecer el camino del aprendizaje del castellano desde un quechua de distintas regiones. Hasta ese punto, el discurso arguediano parecería establecer una comparecencia con los escritores del Boom en lo que respecta a la propuesta de novela moderna. Ha subvertido la estructura de la novela y ha presentado distintos dialectos que busquen “representar” esa complejidad mayúscula de ese centro de ebullición que es Chimbote. No olvidemos que VLI y su primera novela, *La ciudad y los perros* (1963), propone una estrategia similar. Hay una desestructuración de la novela convencional, una prestación de las distintas formas de lenguaje, muchas de ellas violentas y confusas, y una variada forma de enunciación de la voz del narrador y si revisamos *Rayuela* (1963) nos encontraremos que las mismas preocupaciones narrativas las podría compartir con JMA.

No obstante, hay un elemento que propone JMA y que no opone lo “andino”, como podríamos llamarlo con “lo moderno” sobre la experimentación de la estructura narrativa europea, y esto es la incorporación del mito andino, los zorros de *Dioses y hombres de Huarochiri* a la novela. El espacio heterogéneo que se representa como una

apuesta alternativa por JMA no podía dejar de integrar una novela que radica la enunciación testimonial y la social costeña sin un eje estructurador. Esta es la participación de los zorros míticos, cuyas voces trasladan la línea argumental a un proceso complejo que anticipa al hispano. De esta forma, la línea cultural adquiere otro aspecto que exige una lectura que involucre la participación del mito y la cultura.

Para entender este proceso ambicioso, podemos incluir la categoría de “Totalidad contradictoria” de Cornejo Polar:

Muy otra es la situación que se observa en un importante sector de la narrativa última, incluyendo ese relato fundador que es *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en la poesía conversacional más reciente y en aquellos textos que están a caballo entre la ficción y el testimonio o se adscriben por completo a este nuevo prometedor género literario. En todos estos casos el lenguaje popular es parte sustancial de la dinámica de enunciación; por consiguiente, preserva su condición de lenguaje vivo y creador, capaz de transmitir rasgos específicos de su conciencia originaria, muy lejos ya de la función solo caracterizadora y referencial que definía su empleo en el modelo anterior (1989: 197-198).

El proyecto narrativo de JMA intenta comprender toda la realidad peruana, no solo la referente a la de la pequeña aldea y los sujetos que la rodean, sino, consecutivamente, toda, incluida la de las grandes ciudades. En ese sentido, los últimos proyectos narrativos de nuestro escritor estudiado, *Todas las sangres* (1964) y *ZAZA* (1971) intentan una aprehensión de toda la modalidad y complejidad del contexto peruano. La categoría de “Totalidad contradictoria” de Cornejo Polar proviene desde una perspectiva con conocimientos históricos, donde se implica la esencia de la dinámica de la literatura y la nación. “Es en el espacio formado por la relación dialéctica entre la teoría e historia donde debe fundarse una nueva concepción de la literatura peruana” (177). Para Cornejo, la literatura peruana vista como literatura hispánica o mestiza no define la literatura nacional, pues la primera comprende la visión solamente de un sistema literario único y homogéneo, y la segunda por su ambigüedad cuando se aplica a las producciones culturales que pretenden valorar componentes, a través de una síntesis, una nueva unidad

(179). En consecuencia, ni las categorías de unidad ni de pluralidad pueden explicar el marco conflictivo de la literatura nacional que definía Mariátegui (literatura colonial, cosmopolita y nacional). “Sucede que con la categoría de unidad es imposible dar razón de la multiplicidad de los sistemas literarios que efectivamente se producen en el Perú” (182). Tampoco, la categoría de pluralidad puede explicar la imagen de literatura peruana como un único sistema suficientemente integrado por el hecho de que la constituyan varios sistemas autónomos y distintos. Entonces, la categoría de “Totalidad”, que involucra teoría e historia como factor totalizador de la literatura peruana sería la indicada para explicar este proceso: “Es obvio que la existencia de varios sistemas literarios en el Perú no puede explicarse más que recurriendo a la historia general de la sociedad nacional” (190).

La totalidad contradictoria como totalidad social: Como se desprende de lo dicho hasta aquí, la categoría de totalidad no solo funciona en términos de reintegración de los distintos sistemas literarios por obra de la historia que los reúne pese (o mejor: gracias) a su disparidad contradictoria; significa también una reintegración mayor: la del proceso literario, con todo su espesor, dentro del proceso histórico-social del Perú. No es únicamente que aquel refleje, exprese o represente a este, ni tampoco que el segundo actúe solo como instancia condicionante del primero. Todo ello es cierto, pero lo que interesa subrayar, con el mayor énfasis posible, es que la producción literaria, sin perder su especificidad en cuanto plasmadora de símbolos verbales, es parte y funciona dentro de la totalidad social, fuera de la cual—por consiguiente— resulta incomprendible (1989: 198-199)

La literatura de JMA puede explicarse desde esta óptica. Si la categoría de “Totalidad contradictoria” puede ayudarnos a comprender el estudio de la literatura peruana en general, donde conviven distintos sistemas literarios, también puede contribuir a la explicación de *ZAZA* como una aproximación abarcadora de esta complejidad, donde los sistemas culto y popular se distinguen en los varios dialectos que rigen de la novela. Estas relaciones forman un tramado que no obvian las contradicciones básicas de estos sistemas. El género de la novela, en *ZAZA*, se inscribe dentro de estas relaciones, pues la apuesta de los distintos modos de novelar prefigura el conocimiento y dominio de un

canon culto, mientras que los registros que en ella se constituyen pasan por los caracteres distintos de las comunicaciones orales del sistema popular. Además, debemos resaltar, que a esta suma se incorpora el elemento mítico milenario, lo que debería, en teoría complicar más el proyecto literario, pero en *ZAZA* esto no ocurre. Por el contrario, este el que define mejor las contradicciones desde una óptica distinta, pero compleja a la vez. Esta relación entre el mito y la literatura la explicaremos, a continuación, en el último capítulo de nuestro trabajo.

2.4. Conclusiones tentativas

Una tarea compleja para la crítica sobre la novela *ZAZA* se relaciona con la clasificación del género literario. Se ha destacado los aspectos sociológicos y antropológicos que se desprenden de los análisis de la novela, pero no se ha detenido en el formato técnico de la misma. Esto ha ocurrido por una razón fundamental: la creencia de que *ZAZA* era una novela inacabada. Otro elemento que contribuyó a esta limitación se enfoca en el carácter autobiográfico de la novela. Nos referimos a la inclusión de los “diarios”.

En este capítulo hemos examinado las características de los dos géneros novelescos que componen la novela, el diario y la novela social. Ambos, en apariencia, son contradictorios, pero observamos que la contradicción persigue una complementariedad positiva. Los diarios anticipan una estrategia metaliteraria: contar la historia del momento de la escritura de una novela. Arguedas tiene conciencia plena que los diarios forman parte de la novela, y, por lo tanto, pueden, junto con la novela sobre Chimbote, leerse en conjunto como una sola unidad.

Un importante hallazgo de este capítulo — y que la crítica, en su mayoría, no ha observado— se relaciona con la contradicción entre las disposiciones finales que remitió

JMA para la publicación de su novela: como prólogo debía ir su discurso de recepción del premio Inca Garcilaso de la Vega (1968). (En la primera versión de la novela (1971) este figura como epílogo en vez de prólogo, como fue el deseo del autor). Además, se asumió, sin base evidente, que las cartas al editor Gonzalo Losada, al rector y a los alumnos de la universidad Agraria, figuren también en la última parte, como epílogo. No existe ninguna disposición que se haya conocido donde se sugiere que las cartas de Arguedas compongan el epílogo de la novela.

La composición acordada por la viuda de Arguedas y los editores influye en la falsa percepción que se tiene sobre el carácter contradictorio e inacabado de la novela. Por el contrario, si la analizamos de acuerdo a las sugerencias del autor, nos daremos cuenta de la función de los diarios como estrategia ficcional de la novela. Los dos géneros, novela diario y novela social, no tendrían que percibirse como una contradicción, sino como herramientas comunicativas similares.

Por otro lado, el debate con Cortázar nos muestra dos modelos de intelectuales y escritores: el de “compromiso” y “profesional”. JMA se identificó con el primer concepto, y descalificó a muchos escritores que vinculaba con el segundo, entre ellos a Julio Cortázar. El debate, a través de cartas públicas y los “diarios” de la novela, mostró las propias contradicciones de ambos escritores, sobre todo en la reivindicación de la hegemonía cultural, el lugar de enunciación y el conocimiento de la realidad. Sin embargo, hay que destacar que las poéticas de los dos escritores poseen más similitudes que diferencias: la búsqueda de un nuevo lenguaje, el rompimiento estético con la generación anterior y la experimentación del género narrativo. Es destacable, también, la admiración a la Revolución Cubana que ambos escritores profesaban. Posterior al debate, la oposición entre el escritor “comprometido” y el “profesional” puede revelarse en la figura de Mario Vargas Llosa, como el mejor ejemplo de Intelectual Modélico, aquel que

depende de una plataforma global que no contradice las consecuencias negativas de la colonización cultural, sino que las justifica.

Finalmente, el proyecto narrativo de JMA intenta representar toda la realidad peruana. En ese sentido, los últimos proyectos narrativos de nuestro escritor estudiado, *Todas las sangres* (1964) y *ZAZA* (1971) intentan una aprehensión de toda la modalidad y complejidad del contexto peruano. La categoría de “Totalidad contradictoria” de Cornejo Polar se adopta desde una perspectiva con conocimientos históricos, donde se implica la dinámica de la literatura y la nación. Ni la categoría de “unidad” ni “pluralidad” son suficientes para el estudio y comprensión de la heterogeneidad peruana. Por eso, Cornejo plantea la categoría de “totalidad contradictoria”, aquella que puede, como en la historia, enfocar los procesos históricos y culturales de una determinada época. Ese es el camino para entender el proyecto literario de JMA.

CAPÍTULO III

MITO Y MODERNIDAD EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO*

En este capítulo, nos interesa establecer algunas líneas que articulen las definiciones y relaciones entre los conceptos de mito y literatura, y explorar los elementos que se producen en los distintos niveles de la novela *ZAZA*. Los conceptos sobre el mito desde la teoría general y la andina serán de utilidad para encontrar las líneas estructurantes de la novela. Se describirán, también, algunas características de la novela arguediana, sobre todo en lo que respecta a la motivación social sobre la defensa y valoración de la cultura indígena, para de esta forma, incidir en el carácter experimental de la novela y su propuesta de modernidad alternativa.

3.1. La novela arguediana y su poética de reivindicación indígena

Queremos destacar un elemento fundamental para entender la poética arguediana en relación con la escritura de su narrativa y, en especial de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: la defensa y valoración de la cultura andina. No es nuestro propósito develar toda

la poética de la narrativa de JMA. Para ello, los trabajos de Cornejo Polar (1997) [1974] y de Forgues (1989), entre otros, constituyen un buen ejemplo de esta tarea. Nuestro trabajo está delimitado hacia el lineamiento primigenio que motivó, como una constante en toda su producción, su defensa de la cultura andina, y cómo esta le conducirá, luego, a la incorporación de elementos míticos en su narrativa, lo que fue una constante hasta su última novela.

En su ensayo “La novela y el problema de la expresión en el Perú”⁴¹, publicado originalmente en la *Revista Mar del Sur en 1950*, plantea, también, varios aspectos que relacionan la representación de la cultura indígena y sus intereses estéticos ligados a su ideología basada en su experiencia vital:

Mi niñez transcurrió en varias de estas aldeas en que hay quinientos indios por cada terrateniente. Yo comía en la cocina con los "lacayos" y "concertados" indios, y durante varios meses fui huésped de una comunidad. ¡Describir la vida de aquellas aldeas, describirla de tal modo que su palpación no fuera olvidada jamás, que golpeará como un río en la conciencia del lector! Los rostros de los personajes estaban claramente dibujados en mi memoria, vivían con exigente realidad, caldeados por el gran sol, como la fachada del templo de mi aldea en cuyas hornacinas ramos de flores silvestres agonizan (Arguedas 1983 [1950]: 195).

Esta temprana impresión demarca dos aspectos importantes: la identificación y el conflicto. La primera corresponde al constructo de una cultura de la cual se siente miembro y, por ende, creador. La segunda enfrenta el rito tensional cultural heredado y reproducido en los espacios que JMA se desarrolló. Esta doble relación, que se definía también en esas contradicciones internas que Cornejo Polar describe en su categoría de “Totalidad contradictoria”, agudizaba la angustia existencial del escritor y la herramienta vital de su literatura.

⁴¹ Si bien este artículo aparece en la *Revista Mar del Sur*, Volumen III, número 9, enero-febrero 1950, nosotros utilizamos la versión publicada en las *Obras Completas* (1983).

¿Qué otra literatura podía hacer entonces, y aún ahora, un hombre nacido y formado en las ideas del interior? ¿Hablar de las náuseas que padecen los hombres vencidos por cuanto de monstruoso ha acumulado el hombre en las grandes ciudades, o tocar adormilantes campanillas? (1983: 195)

La única literatura que podía hacer, según su propia declaración, es la concerniente a la defensa y reivindicación de la cultura andina. A partir de allí construye su poética. Buena parte de la crítica, Cornejo (1997) [1974], Lienhard (1990) [1981], Rowe (1979), entiende la coherencia del proyecto narrativo arguediano y su valoración desde la perspectiva social a la literaria. Al respecto, Ángel Rama identifica dos elementos claves para precisar el impulso de la poética arguediana con referencia a lo social:

La precisa unidad de la vida de José María Arguedas deriva de su temprana elección de un área de la realidad y de una filosofía que la interpreta. La primera puede limitarse en estos términos: situación de la cultura indígena, heredera de la cultura Inca [...]. En cuanto a su filosofía, será heredera del pensamiento de Mariátegui. Arguedas asumirá un espíritu rebelde, reivindicativo, de nítida militancia social, que si bien no puede confundirse con la filosofía marxista del maestro, tomará confiadamente de él muchos análisis socio-económico de la realidad peruana y aceptará sus presupuestos ideológicos. Pero sobre todo hará suyos: el erizado espíritu nacionalista y el sentimiento de la urgencia transformadora que exigía el momento histórico (Rama 1975: X).

Como se puede observar, esta motivación se relaciona directamente con la construcción de la poética narrativa de JMA, un proyecto coherente en toda la dimensión de su obra narrativa. Para Rama, la elección de un área de la realidad, por un lado, y, por el otro, la herencia del pensamiento de Mariátegui constituirá la razón de esta poética. Nos interesa subrayar, en esencia, la primera, pues es la veta de donde el escritor toma la mayor parte de los elementos que constituyen su poética. Por esta razón, la superación del Primer Indigenismo constituirá su primera tarea. La reivindicación social de la cultura andina, su dinámica y complejidad, serán también elementos claves estructurantes, articuladores de toda su literatura, así como la incorporación del tema de lo nacional desde la perspectiva del mundo indígena que él conocía.

En su estudio “Razón de ser del indigenismo peruano” (2006), publicado originalmente en la revista *Visión del Perú* en 1970, JMA realiza un balance panorámico de este movimiento político y cultural donde afirma que la literatura llamada “indigenista” no es ni puede ser una narrativa circunscrita al indio, sino a todo el contexto social al que pertenece (196). No la reconoce como una representación válida del indio. Además, establece que la función de la narrativa social de esa época debía ser más abarcadora y plural:

Pero la literatura llamada indigenista no es ni podía ser una narrativa circunscrita al indio sino a todo el contexto social al que pertenece. Esta narrativa describe al indio en función del señor, es decir del criollo que tiene dominio de la economía y ocupa el más alto status social, (...). Finalmente, la narrativa peruana intenta, sobre las experiencias anteriores, abarcar todo el mundo humano del país, en sus conflictos y tensiones interiores (...). (Arguedas 2006 [1970]:196)

Esta tarea de la narrativa peruana (donde él se adscribe) intenta superar la visión folclórica que se tiene sobre el indio para plantear desde una perspectiva andina una mirada a toda la cultura. Esa complejidad que se asume de toda la “realidad” peruana constituye el horizonte a donde los escritores contemporáneos suyos deben llegar. De esas complejidades y tensiones surge el tema sobre lo “nacional” para explicar el nuevo horizonte narrativo. Al respecto Miguel Ángel Huamán escribe:

El tema de lo nacional, el nacionalismo y la nacionalidad no es superficial o secundario en Arguedas. Tampoco un simple juego retórico o una frase hecha. Tiene al contrario gran resonancia y especial importancia para la comprensión de su propuesta discursiva, sea esta literaria, etnológica, folklórica, periodística o educativa. Gran parte, posiblemente toda, la recepción de la obra arguediana gira en torno a este aspecto, que adquiere, configurado como un tópico, el rasgo de significativo que se reitera y que no logra integrarse a un orden simbólico definido (Huamán 2005[2002]: 25)⁴².

Huamán ubica la constante del tema de lo nacional y destaca la poca importancia de la crítica frente a ella. De lo que se trata es de fundamentar el proceso peruano desde la base de lo denominado como indígena. Para esta tarea, la reivindicación cultural y, además, el

⁴² Publicado, primero, en Revista Identidades, Diario Oficial El Peruano, Nro. 20,9 Set., 2002

trabajo de valoración contemporánea de su quehacer social es el horizonte que se traza JMA. Recordemos que el contexto histórico de la época condiciona las ideologías y la toma de posición de buena parte de los intelectuales. El Indigenismo no solo es una corriente literaria, sino también ideológica, y la base de su propuesta varía de acuerdo a los debates que se tejen en torno al tema. La responsabilidad de JMA es la de preconizar un sistema dinámico y creador, como el andino, dentro del tipo de sociedad citadina que intenta seguirle los pasos a la modernidad occidental. El tema de la identidad y la discusión de lo “nacional” son de vital importancia en la narrativa de Arguedas, pues redefine el papel de la sociedad indígena en ese proceso.

Al respecto, Huamán considera que Arguedas: “(...) apuesta por la afirmación de un proyecto de nación unificada e integrada. Lo que solo confirma la obsesiva y absorbente concentración de su escritura en lo nacional y la nacionalidad” (2005[2002]:27)⁴³.

Ese proyecto, para Arguedas, debe incluir a la cultura andina no como un agregado, sino como elemento constituyente y creador. Por eso, su obsesión con la reivindicación de la cultura andina es tan importante para su poética.

Para esta tarea ambiciosa y abarcadora, JMA establece en su proyecto novelístico una secuencia que asume tal complejidad en proceso de toda su obra narrativa a medida que se acerca el discurso literario a la ciudad. La que se observa en *Los ríos profundos* (1958) y *Yawar fiesta* (1941) es distinta a la de *El Sexto* (1961) y *Todas las sangres* (1964). Mientras que en las novelas cuyos actos se desarrollan en base a la fabulación sobre los andes, las caracterizan sujetos sociales esgrimidos a partir de una concepción clásica: indio, el patrón, y luego el mestizo; en las últimas, los protagonistas asumen otros

⁴³ El artículo “Arguedas o el vuelo de la pluma” se publicó, primero, en la *Revista Identidades del Diario Oficial El Peruano*, Nro. 20,9, Set., 2002

roles que van desde el político y el universitario (*El Sexto*) o el criollo, el mestizo y el indio en situaciones de mayor complejidad (*Todas las sangres*).

En ZAZA el rol del sujeto migrante adquiere mayor notoriedad y participación. La forma como este redefine el discurso literario desde la praxis lingüística y la violencia social que demarca otro horizonte se asumen como perturbadores de la novela realista contemporánea. La clasificación delimitante "indigenista", a este punto, no puede explicar el desbordado discurso arguediano, cuyo enfoque atraviesa no solo los espacios considerados como andinos, sino, también, los otros, como la urbe. Además, la participación de los zorros mitológicos contribuirán a una nueva articulación y estructuración de la novela experimental arguediana, una nueva propuesta de modernidad alternativa desde la cultura andina frente a los escritores del Boom y su hegemonía adscrita a la cultura eurocéntrica y hegemónica, como veremos más adelante. Entendemos, entonces, que la poética arguediana está comprometida a atravesar toda la cultura peruana, pero desde una focalización andina. La estrategia narrativa que se construye puede variar en los grados de complejidad y técnica hasta asumir un rol comprometido con la defensa de la cultura, como una muestra del compromiso político y ético del intelectual.

3.2. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, una propuesta de modernidad alternativa

Para nuestra investigación, es importante demarcar el rol modernizador de ZAZA. Primero, anteriormente, hemos definido, a través de los artículos de JMA, el sentido de su literatura y poética, así como la esencia social de su proyecto narrativo. En ZAZA se incorporan varios elementos que relacionan su proyecto narrativo como una superación

de la tan duramente criticada *Todas las sangres* (1964), sobre todo con la verosimilitud de los personajes y el proyecto social que la define.

Si algo caracteriza a JMA es la insatisfacción con los modelos literarios de su época. Por eso, busca superar a los escritores del Primer Indigenismo y la forma cómo ellos intentaban determinar la cultura andina a través de la literatura. El contexto en el que escribió JMA era ese en el cual se estaba llevando a cabo un proceso de modernización industrial en el Perú y a la vez cultural. Las ideologías determinadas por el contexto histórico provocaban que en Latinoamérica los intelectuales tomen posición sobre la Revolución Cubana (1958). Este evento sería el motivador esencial para que muchos artistas e intelectuales se adscribieran al socialismo en las distintas facetas que se constituían dentro de los partidos políticos.

Socialmente, el papel del escritor o intelectual estaba determinado por lo social, y los escritores que detentaban cierta posición importante en Europa, los del Boom, intentaban prolongar la hegemonía europea a través de un debate cuyo centro era Latinoamérica y su problemática. La Revolución Cubana resulta un gran ejemplo de cómo un acontecimiento pudo llevar a toda una clase intelectual a una toma de posición sobre el futuro de sus países y los modelos económicos coloniales que en ellos pervivían. Esto se podía hacer desde el propio país, lo cual llevaba a asumir a buena parte de escritores y artistas algún tipo de participación no solo política sino de acción, o el de propaganda y difusión en algún país de Europa. La adhesión política de apoyo a la Revolución Cubana por parte de los escritores del Boom coincidía con la promoción de sus libros y las innumerables traducciones de sus obras. Desde el centro de la hegemonía cultural se asoció su discurso como una prolongación del debate ideológico entre el capitalismo y el socialismo en Europa. Es muy importante esta contextualización, porque

el lugar de enunciación del discurso determina la gravitación de la discusión y la validación hegemónica del emisor.

JMA sabía esto y por ello lo valioso que era la difusión de su obra. Después de la publicación de *Todas las sangres* y toda la polémica que significó este acontecimiento es importante revisar algunas características de ZAZA para considerar que el aporte de Arguedas apuesta a una poética renovadora y una propuesta de modernidad alternativa.

Las interpretaciones que se han realizado sobre el concepto de “Modernidad” son múltiples y a veces un poco confusas y contradictorias, dependiendo de la disciplina desde donde se utiliza este concepto. Desde la literatura y la filosofía se discute las repercusiones de los procesos históricos y económicos que relacionan Europa con América. Los estudios literarios están referidos al concepto de “modernidad” como el dinamismo transformador y dinámico que sucede en Europa y los alcances que desde ese lugar se construyen en la tecnología, la cultura y los procesos históricos y sociales. Por eso, en sus estudios, Cornejo Polar (1989), plantea las opciones subordinadas del indianismo a la modernidad (87), donde no construye un concepto, sino que asume el mismo como la renovación estética que llega desde Europa.

Pese a que muy temprano se expresaron opiniones favorables a la renovación modernizadora de la cultura y las letras peruanas, integrándolas al efecto dentro del estimulante contexto de la literatura europea moderna, y pese a que en la década de los 60 se pueden advertir indicios de una apertura hacia esas fuentes, en desmedro de la apabullante vigencia de los modelos ibéricos, lo cierto es que solamente después de la guerra con Chile el proyecto modernizador pudo combatir, aunque no vencer, al tradicionalismo encarnado en Palma (89).

Esa ha sido la posición que se desprende del concepto de modernidad. Se ha visto como una prolongación del pensamiento y el proceso económico y cultural desde Europa. Por ello, Cornejo destaca el producto de esta suma en un nuevo realismo:

En cierto sentido, la vanguardia internacional es al socialismo lo que el cosmopolitismo representa para el nacionalismo literario del Perú, solo que este – por incluir en la primera línea la vocación por el socialismo— aparece como

una operación más compleja: una vez más se teje la dialéctica entre la raíz antigua y la modernidad (144).

En el contexto latinoamericano, en especial, el andino, esa dialéctica se prolongará hasta nuestros días, en los que la postura de escritores como Arguedas, resignifican el rol de la cultura y la modernidad en la filosofía y la historia del pensamiento, como en el caso de algunos filósofos, como Enrique Dussel. De allí resulta necesario replantear el concepto y sentido de modernidad. Una alternativa desde el discurso periférico andino puede ser posible si se produce tomando en cuenta la validación de su propia cultura como portadora de conocimiento y productora del mismo, mejor aún si es que esta se produce desde una cultura nativa o indígena.

Enrique Dussel (2001), plantea entender la modernidad desde una perspectiva menos eurocéntrica. Concibe la modernidad desde una relación dialéctica con una alteridad no-europea (57). También, critica el “desarrollismo” como patrón europeo aplicado a la “modernidad” que justifica las injusticias y los atropellos:

El mito del origen que está escondido en el “concepto” emancipatorio de modernidad, y que continúa subyugando la reflexión filosófica y muchas otras posiciones teóricas en el pensamiento de Europa y Norteamérica, tiene que ver sobre todo con la conexión del eurocentrismo con la concomitante “falacia de desarrollismo”. La falacia de desarrollismo consiste en pensar que el patrón del moderno desarrollo europeo debe ser seguido unilateralmente por toda otra cultura (60).

Esta aproximación hacia el concepto de modernidad y su crítica podría hacernos entender mejor la posición de Arguedas desde la defensa de su cultura frente al proceso histórico y económico que es representado, sobre todo en su última novela. La defensa de la cultura indígena y su realización es el gran tema de su narrativa, como ya lo hemos mencionado, y el discurso “modernizador” que viene desde fuera se torna como una amenaza cíclica.

Para Dussel, este tiempo de la historia en comprender un sentido distinto de la modernidad, de trascendencia y fertilización creativa genera lo que él denomina: la transmodernidad, que la entiende como:

La “realización” de la modernidad ya no descansa en el pasaje de su potencial abstracto a su “real”, europea, encarnación. Más bien descansa hoy en un proceso que trascendería a la modernidad como tal, una transmodernidad, en la cual ambas, modernidad y alteridad negada (las víctimas) correalizan ellas mismas un proceso de mutua fertilización creativa (Dussel 2001: 69).

Siguiendo esta “Filosofía de la Liberación”, como se le denomina a la propuesta por Dussel, podemos encontrar puntos comunes con la poética arguediana, sobre todo con su última novela. El planteamiento de una mirada hacia los efectos de la modernidad — en cuanto a los procesos económicos y culturales— obliga a un efecto de resistencia cultural, a ubicar el lugar de la enunciación y la valoración de la cultura propia. Todos estos actos los desarrolló Arguedas. En su literatura, se promueve la perspectiva andina para explorar “toda” la representación de la compleja realidad peruana. El lugar de enunciación es importante, como se explicó, en el capítulo anterior, en el debate con Cortázar: en cuanto a la valoración de la cultura propia, ese era elemento que motivaba su poética, como lo señalamos al inicio de este capítulo.

Cuando nos referimos a una modernidad alternativa, seguimos la idea de Dussel, donde a partir de las dos culturas en tensión, pueda surgir una conciliación integradora y creativa. Arguedas nunca negó la potencialidad de la cultura dominante. Utiliza el formato de la misma para ejecutar la suya. En *ZAZA*, con la presencia de varios elementos constitutivos (nos centraremos en los míticos), promueve una propuesta audaz. El discurso modernizador de JMA incluye una propuesta en *ZAZA* que rebasa el formato novelesco occidental, el mismo que también era subvertido de muchas formas por los escritores del Boom.

En el caso de JMA, entendemos que se asume la validez del discurso literario no como parte de la metrópoli o su proyección — como en el caso del Boom latinoamericano—, sino la periferia latinoamericana. Además, el sustrato indígena del mito estructurante añade una participación distinta a la de los otros escritores, una toma de posición desde el mito prehispánico que articula el discurso de propuesta moderna, en este caso alternativa, como la que se explica a continuación.

3.3. El mito estructurante en la novela

En ZAZA podemos observar que las singularidades de su propuesta emanan de una posibilidad distinta a la que confieren los géneros narrativos tradicionales occidentales. La función del mito, como proponía Lienhard (1981) [1981], se percibe como una perturbación en la novela. Los zorros mitológicos anuncian, para nosotros, la gran posibilidad de una narrativa renovadora que, a través del mito, estructure la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Para explicar este proceso vamos a revisar algunos conceptos, por un lado, desde una óptica andina: Lienhard (1990) [1981], Urbano (1993), Gazzolo (1989), Espino (2006) y de Depaz (2015), y por otro lado, los conceptos teóricos occidentales: Mircea Eliade (1991) y Lévi Strauss (1984). Las posibilidades que inferimos a partir de aquí nos llevarán a identificar algunos elementos estructurantes intertextuales entre *Dioses y hombres de Huarochirí* (1966) y la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Estos estudios se relacionan porque nos aportan una visión constructiva sobre el valor del mito en la sociedad, y porque, a partir de ellos, podemos argumentar sobre el carácter mítico en ZAZA. Para ello, relacionaremos el mito y la novela desde la óptica teórica y andina, y los elementos comunes (del mito) que atraviesan la novela, como la

intemporalidad, el sacrificio (rito tanático) y el carácter binario. No es nuestro objetivo detallar aquí todas las oposiciones que se desprenden en la novela, pues ya se han descrito en el capítulo II de esta tesis, pero sí queremos incidir algunos aspectos teóricos de Lévi Strauss sobre el tema. La intertextualidad de la novela con la traducción del manuscrito de Huarochirí nos servirá, también, para establecer algunos puntos comunes en cuanto a los personajes (los zorros milenarios).

Mircea Eliade ha escrito el libro *Aspectos del mito* (1991) donde explora un panorama general de la historia del mito y los tópicos y constantes que sobre él circulan.

Al respecto, explica:

el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. (...) En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo (1991: 7).

Esta concepción básica para definir el mito nos ayuda a ubicar a los zorros míticos de la novela *ZAZA* y las características que ellos manifiestan dentro del relato. El mito, como lo describe Eliade, tiende a fabular los acontecimientos primigenios. Los zorros dialogantes de *Dioses y hombres de Huarochirí* (1975), texto traducido por Arguedas—*cuya primera edición data de 1966*—comprenden acontecimientos que desentrañan las voces y actos de los seres sobrenaturales, como los dioses Pariacaca y los actos que definen su relato a través de los tiempos. Estos hechos comprendidos como extraordinarios pueden intentar entenderse desde la cosmovisión andina. Los hechos que están narrados nos muestran más que la “realidad”, el poder creador de una cultura, uno de los objetivos claros de la poética arguediana. Estos zorros míticos irrumpen en la novela *ZAZA* y le aportan otra dimensión para su interpretación.

3.3.1. El carácter intertextual y el diálogo en la novela

En *ZAZA* se intenta una aproximación de ese todo, desde la focalización integradora de los observadores zorros míticos. Ellos son los portadores del discurso pasado, testigos de una prolongación de sucesos que involucran el pasado, presente y futuro. Su presencia anuncia el carácter mitopoyético del relato. Por eso, los demás elementos constitutivos de la novela obedecen a su lógica estructurante en todos los planos. Primero, entonces, revisaremos el carácter intertextual de la novela.

Ana María Gazzolo (1989) ha realizado un importante estudio donde se expone la relación del manuscrito de Huarochirí y su relación con la novela *ZAZA*, especialmente propone cómo el mito "antiguo" se reelabora o reactualiza en la novela, para apuntar a la creación de un nuevo mito "contemporáneo" ligado a la modernidad (46). Además, propone una lectura intertextual entre los dos textos. En esta, centra su atención en los "zorros", como personajes míticos, y su participación en ambos textos. La característica fundamental que Gazzolo rescata de su lectura comparativa es el carácter dialogante de los zorros y la reactualización del relato mítico. De la relación entre estos dos textos, colige algunos elementos paralelos, como las apariciones de los zorros y sus diálogos, lo que les asigna un carácter de personajes y de narradores omniscientes. Al tiempo que se destaca el tratamiento del tema sexual y el poder mágico de la música. Estas características similares supondrían el carácter intertextual de los mismos.

El título de la novela no solo apela a esos personajes míticos sino que señala con igual importancia esa división del mundo y la reactualiza en el relato, como veremos más adelante, sugiriendo que la relación dominante/ dominado puede invertirse; la historia posterior a la conquista española hasta nuestros días atestigua que el predominio en diversos órdenes ha partido de lo que podríamos identificar como mundo de abajo. Los zorros, (...) son, por lo tanto, omniscientes (46-47).

Esta función se repite intertextualmente en ambos textos. El carácter omnisciente les faculta a conocer los detalles y circunstancias de ambos mundos, el de arriba y el de abajo.

En el manuscrito de Huarochirí, los zorros irrumpen en el capítulo quinto, y el tema de su diálogo (que se repite en el capítulo XII) consiste en la historia de los dos hijos del dios Pariacaca: Huatyacuri, hijo anterior a su padre, y Tutaykire. Los temas que trascienden giran, como mencionamos, en torno a la danza y la sexualidad. Los zorros narran, pero a la vez escuchan. El diálogo de alimenta y los recursos que se utilizan son la descripción y el discurso oral entrecortado, con frases clasificadas casi a la manera de símbolos.

Ya en esta narración inmemorial los zorros se valen del diálogo y se da a entender que estos encuentros se han producido antes y se seguirán produciendo; como participantes de un diálogo, de una comunicación hablada, no se entiende la presencia de uno sin el otro y, como en todo diálogo, intercambian sus funciones: son emisores y receptores sucesivamente o, para el caso de la novela, narradores y lectores (47).

Es el diálogo, entonces, la principal participación de los zorros y desde donde articulan su permanencia en el mito. Ese acto los sitúa como veedores omniscientes y testigos de los hechos esenciales de un mundo representado. Gazzolo, al comparar la aparición de los "zorros" en la novela y en los escritos, encuentra que la construcción de los personajes es similar en cuento a la referencia de los mundos que representan: arriba y abajo. Le llama la atención que en el "Primer Diario" en la novela, por ejemplo, el personaje "La Fidela", que estaba embarazada, se haya marchado al territorio de "abajo"; es decir, inserta una descripción de un hecho ocurrido en el mundo de arriba para relacionarlo con el opuesto. Asimismo, se señala a un muchacho confundido y al que se describe como forastero. Adscribe, el relato autobiográfico para establecer un alter ego del narrador de la novela con el muchacho. Para ello, se basa en las confesiones de los diarios sobre la infancia del narrador que transcurre en la sierra.

El zorro de arriba: *La Fidela preñada; sangre; se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno.*

El zorro de abajo: *Un sexo desconocido confunde a esos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho (...) A nadie le pertenece la "zorra" de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno.*

[...] El zorro de arriba: *Así es. Seguimos viendo y conociendo* (Arguedas 1990: 23).

Esas presencias enmarcan el carácter de forasterismo de los personajes. Por eso, la dinámica tensiva en entre los mundos de arriba y abajo pueden ser descritas desde el diálogo. La relación entre ambos mundos está bien demarcada. Ahora, revisemos el encuentro de los zorros en los manuscritos que sucede de la siguiente manera:

Mientras allí dormía, vino un zorro de la parte alta y vino también otro zorro de la parte baja; ambos se encontraron. El que vino de abajo preguntó al otro: "¿Cómo están los de arriba?". "Lo que debe estar bien, está bien- contestó el zorro- solo un poderoso, que vive en Anchicocha, y que es también un sacro hombre que sabe de la verdad, que hace como si fuera dios, está muy enfermo. Todos los amautas han ido a descubrir la causa de la enfermedad, pero ninguno ha podido hacerlo. [...] "¿y los hombres de la zona de abajo están igual?". Él contó otra historia: "Una mujer, hija de un sacro y poderoso jefe, casi ha muerto por causa de un aborto" (Arguedas 1975: 36-37).

En ambos diálogos, el encuentro discierne los temas de la omnipresencia de los narradores. El tema que se repite es el que vincula la importancia del tema sexual y el forasterismo. Esos elementos que destacan en el plano argumentativo de ambos relatos servirían para explicar que la condición mítica del primero, a través de la presencia de los zorros, vincula el carácter mítico del segundo. De lo que no cabe duda es que los dos encuentros son similares, los personajes los mismos, el tipo de diálogo alude a su conocimiento de los acontecimientos fabulosos, en el manuscrito, y contemporáneos en el segundo.

Gazzolo enumera, además, del tema sexual, el tema de la música y la danza, que es representado en el manuscrito por Huatyacuri, hijo anterior a su padre, Pariacaca, quien vence a su conuñado en una serie de desafíos. El último es cantar y bailar. En la novela, en el capítulo III, la música y la danza se ejecutan de una manera casi mágica en el encuentro entre Don Diego y Don Ángel. Estos elementos, sexualidad, danza, música, forasterismo, marcan el carácter mítico de la novela. De esta forma, se asume el carácter

mitológico intertextual de ZAZA y su relación con los manuscritos de Huarochirí. El carácter vinculante está explicado no solo desde la coincidencia de los personajes-narradores, sino, también, desde algunos tópicos como el diálogo, la sexualidad y la danza. Gazzolo ha resumido esta relación de manera sistemática. Así mismo, los sucesos de los manuscritos requieren una lectura desde el mito, pues los hechos descritos corresponden al mundo fabuloso de los dioses y los hombres, mientras que los hechos narrados en la novela corresponden a un orden contemporáneo verosímil, inscrito en la novela realista. No obstante, algunos sucesos que perviven el carácter mítico pasado, como los diálogos de los zorros.

En esa misma dirección, Zenón Depaz Toledo (2015), desde la filosofía, expone en su libro *La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochirí* el diálogo entre el conocimiento occidental y andino a través de cinco pilares: Pacha, Yana, Waka y Yachay⁴⁴ frente a las dimensiones ontológicas, axiológicas y epistemológicas occidentales. Depaz destaca el diálogo de los zorros como “tinkuy” (“confluencia”) y el intertexto de estas narraciones con la novela de Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

José María Arguedas ha tomado este famoso relato, que él fue el primero en traducir íntegramente al castellano, como referencia para construir esa peculiar novela titulada “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, donde los dos zorros míticos que dialogaban en el cerro Latausaco se encuentran nuevamente y en un intenso diálogo que se desarrolla como un *taki* andino van poniendo en acción una multitud de voces, personajes y tiempos, componiendo así, polifónicamente, nuevos ensayos de interpretación de la realidad peruana en la clave simbólica provista por el antiguo manuscrito que él tituló “Dioses y hombres de Huarochirí” (296).

Es evidente, para Depaz, la relación intertextual entre los dos textos. El diálogo de los zorros que se ejecuta en ambas narraciones es corto, pero significativo para establecer

⁴⁴ *Pacha*: el mundo; *Yana*: La complementariedad; *Waka*: lo sagrado; *Kama*: el ánimo vital; *Yachay*: la experiencia (Depaz, 2015)

algunas semejanzas no solo como personajes, sino sobre el rol que desempeñan en los relatos. Depaz define este encuentro como un *tinkuy*. Escribirá:

Un elemento central de este universo simbólico es el del encuentro o *tinkuy*, protagonizado en el quinto capítulo del Manuscrito, en medio (*chawpi*) del camino que conecta la *willka* de arriba con la *willca* de abajo, por el zorro que viene de abajo y aquel otro que viene de arriba. Se trata de un elemento central precisamente porque da cuenta de las mediaciones que hacen posible que en lo diverso se sostenga la unidad y la unidad sostenga la diversidad, tanto en el ámbito del ser (que es siempre un ser-con-otros), como en el de conocer (que es siempre conocer lo que tiene la condición de “lo otro”, así aparezca como el sí-mismo) y el de actuar (que es siempre co-operar) (296).

La filosofía que se desprende de aquí: ser, ser con otros; conocer, conocer al otro, a sí mismo; y el de actuar (cooperar), enmarca el diálogo de los zorros, casi esporádico, que aparece en el capítulo V en el manuscrito de Huarochirí en la relación de los mundos opuestos en la mitología prehispánica descrita. Las mismas características de este diálogo aparecen en la novela insertando el sentido mítico andino. Para nuestro trabajo es esencial destacar la unidad que incluye la diversidad a partir de un diálogo que sostiene la existencia del individuo y su conocimiento del mundo.

Otra idea importante ligada al diálogo de los zorros, a partir del estudio de Zenón Depaz es la ubicación límite de dos mundos contrapuestos en el propio manuscrito de Huarochirí:

En tal sentido, cabe igualmente notar que el propio *Manuscrito de Huarochirí* se sitúa en un punto liminar, punto de encuentro entre dos mundos, entre dos tradiciones civilizatorias, entre una cultura oral y una escrita, en suma, entre dos horizontes de sentido que, en tanto dialogan ya están situados en un inadvertido horizonte mayor. Como tal, el Manuscrito provee un punto de apertura que hace posible el diálogo de horizontes (el discurrir del logos entre dos horizontes que, por ello, ya no son irreductiblemente tales) (302).

Es significativo que esta posición singular nos lleva, irremediabilmente, a la comparación con el estado límite de ZAZA, que se puede describir de la misma manera. Ese carácter que Depaz denomina “liminar” entre dos mundos, el andino y occidental, la oralidad y la

escritura, en los manuscritos, como un preámbulo de una etapa a otra, son revisados desde el rito tensional con que fue concebida la novela y que evoca esa “Totalidad contradictoria” con que se podía representar, mediante una novela, una situación límite en el Perú.

Por otra parte, podemos revisar cómo el personaje “el zorro” ha sido constituido en el imaginario andino. Para Gonzalo Espino (2007), que ha trabajado de manera pormenorizada los significantes de este personaje, la ambigüedad de su presencia en los distintos relatos y las distintas posiciones o roles actantes configuran los modelos de su participación en la fabulación mítica:

La memoria oral y escrita sobre el zorro en la tradición andina evidencia su importancia para el imaginario indígena. Atoc, cuntur, quilishhuan exhibe el proceso de incorporación moderna del zorro en el fabulario andino y la persistencia del mito en la poética oral. El zorro es un protagonista ambivalente, actúa como intermediario de la deidad andina, y es simultáneamente antihéroe; se enmascara, interactúa con los runakuna, se convierte en gente y engañan a las mujeres (Espino 2007: 358).

Estas múltiples posibilidades de actuar que posee el zorro como “encarnación” de las personas ejecutando su ambivalencia se puede observar en el capítulo III de la novela ZAZA en la “Danza” que de Don Diego, una especie de hippie incaico, realiza en la visita que hace a Don Ángel. No se puede entender de otra forma esa escena compleja y que resume la otra posibilidad de diálogo de los zorros milenarios. “El zorro”, como personaje mítico en los andes, se interpreta de muchas maneras positivas y negativas para la población. Por eso, las capacidades provenientes de las deidades, así como sus actos llegan a personificar una identidad con el poblador andino:

[...] Finalmente, aparece como un héroe andino que remite al imaginario colectivo y en términos contemporáneos - para quechuas y aimaras- resulta portador de buenas o malas noticias para el calendario ritual y agrícola, y en relación a la vida cotidiana es una suerte de ánima o fuerza (kamaq) que el poblador andino quisiera tener, amén de la sabiduría y habilidad que posee (358).

Su presencia, entonces, es identificada desde distintas modalidades y jerarquías. La mayor parte de estas, ligadas a la fuerza y habilidad. Por ello, su presencia en los mitos antiguos y el que diseña, con posterioridad, Arguedas, es tan efectivo en su representación.

Por su parte, Enrique Urbano (1993), como estudioso de la mitología andina desde los estudios antropológicos, clasifica en tres las dimensiones del mito en los andes. La primera relacionada con la misión evangelizadora y misionera, que incluía en esa designación al conjunto de creencias y expresiones rituales precolombinas a la llegada de los españoles. La segunda dimensión está referida a la herencia que nos legaron los documentos del siglo XVI y XVII, donde se incluye a los manuscritos de Huarochirí. Y la tercera dimensión corresponde a los trabajos contemporáneos en torno a la recolección de relatos míticos (25-26)⁴⁵. La relación entre el discurso indígena y el occidental posee, en esta etapa, una sincretización que primigeniamente opera en favor de la occidental:

Como se echa de ver, la invención de la mitología en los Andes no es una operación ingenua. Allegado al poder y a la afirmación de una religión revelada como era el catolicismo, el pensamiento mítico prehispánico cae presa de ella y pasa a significar el propio invasor. Vestidos con los *tocapos* de “dios único y verdadero”, dios andino universal, Wiracocha expresa no el poderío precolombino sino más bien la fuerza avasalladora del dios revelado del catolicismo que se propaga por toda la América (28).

La incorporación del mito en *ZAZA*⁴⁶ subvierte el género de la novela, pues un discurso mítico, a través del simbolismo representado por los “zorros”, otorga al género narrativo occidental de la novela la dimensión indígena; más todavía los elementos constitutivos del mito atraviesan el discurso narrativo para otorgar significado intertextual a la novela.

⁴⁵ La editorial del Centro de Estudios Regionales Andinos publica la colección “Biblioteca de la Tradición Oral Andina”.

⁴⁶ En base a esta propuesta, el caso de Arguedas, como estudioso y traductor de los manuscritos de Huarochirí y además como conocedor de la tradición mítica oral de las comunidades con las que convivió se ubicaría en la tercera dimensión.

Estos elementos que la constituyen, y que a continuación pasamos a detallar, incluyen, la intemporalidad, los roles binarios, y el sentido tanático. La innovación novelesca trasuntará la modernidad occidental para establecer una de carácter andino o de resistencia occidental, casi como un suceso apocalíptico⁴⁷.

3.3.2. El carácter intemporal y el rito sacrificial en la novela

El carácter intemporal en la novela se asume de distintas maneras. La presencia de los zorros milenarios explica la composición intertextual de un tiempo remoto. Esta aparición en los diarios que “perturba” el argumento lineal nos indica que la lectura debe situarse desde un plano mítico. Si leemos la novela en la clave mítica, entonces el argumento se sitúa como una prolongación de un discurso mítico pasado que subyace efectivamente al presente, para emanar una direccionalidad de carácter futuro. La intemporalidad del mito, en general, se explica porque al carecer de autor (Eliade, 1991), su réplica o recreación puede ejecutarse en distintos espacios y tiempos. Esa libertad creativa popular le otorga un dinamismo y una licencia creativa dentro de una lógica común establecida por algunas estructuras comunales o sociales. En este caso, como una propuesta de literatura indígena asumida a través del discurso en español y de tiempo contemporáneo. Eliade describe ese tiempo mítico y fabuloso del mito desde los orígenes.

“Vivir” los mitos implica, pues, una experiencia verdaderamente “religiosa”, puesto que se distingue de la experiencia ordinaria, de la vida cotidiana. La “religiosidad” de esta experiencia se debe al hecho de que se reactualizan acontecimientos fabulosos, exaltantes, significativos; [...] No se trata de una conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su reiteración. Las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo (Eliade 1991: 27)

⁴⁷ Al respecto, Lucero de Vivanco ha escrito un artículo titulado *Modernidad y apocalipsis en Los zorros de Arguedas* (De Vivanco, 2011), donde propone una articulación de características apocalípticas de la novela tomando como base los diarios, los mitos y la fábula narrativa. De esta forma, la modernidad capitalista en el Perú provoca un colapso social.

A partir de esas ideas, podemos entender que la aparición de los zorros milenarios en ZAZA configura esa reactualización de los personajes en la novela. Su incorporación no puede ser gratuita. Más el hecho que figuren como ejes principales desde el título que engloba todo el discurso narrativo aporta la idea de que este acontecimiento fabuloso nos sumerja en un plano que tensiona la novela y reactualiza el discurso literario. En la novela, los zorros acuden a la representación peruana contemporánea de los hechos fabulados. Su interrupción en el Primer Diario, al inicio de la novela, los ubica como otros narradores que reactualizan intertextualmente su presencia.

El zorro de abajo: ¡Ji, ji, ji...! Aquí, la flor de la caña son penachos que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que pueden hablar; el algodón es ima sapra blanco. Pero la serpiente amaru no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo

El zorro de arriba: Así es. Seguimos viendo y conociendo... (Arguedas 1990: 23).

Esta presencia redefine el tiempo en la novela. La prolongación de un discurso mítico andino en una novela contemporánea, donde los opositores binarios (zorro de arriba, zorro de abajo; novela diario, novela social; vida, muerte; escritor profesional, escritor comprometido) siguen prolongando la creación mítica sin cesar. Un tiempo especial donde los de arriba y los de abajo se enfrentan. El inicio y el caos se manifiestan de distintas formas bajo los lentes de los zorros míticos. Mircea Eliade explica la cuestión del fenómeno temporal mítico:

Esto implica también que no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el tiempo primordial, el tiempo en el que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez. Por esta razón se puede hablar del “tiempo fuerte” del mito: es el tiempo prodigioso, “sagrado”, en el que algo nuevo, fuerte y significativo se manifiesta plenamente. Revivir en aquel tiempo, reintegrarlo lo más a menudo posible, asistir de nuevo al espectáculo de las obras divinas, reencontrar los seres sobrenaturales y volver a aprender su lección creadora es el deseo que se puede leer como en filigrana en todas las reiteraciones rituales de los mitos (Eliade 1991: 27).

A partir del “tiempo fuerte” que alude Eliade, podemos entender en *ZAZA* tanto el ritual tanático del narrador de los diarios, y los hechos de la novela social en Chimbote. Aunque las apariciones de los zorros milenarios son pequeñas o alusivas dentro de la novela, sirven, para que desde su primera aparición, en el Primer Diario, configuren la reiteración ritual de la tensión entre el mundo de arriba y el mundo de abajo. El carácter sobrenatural y mítico de los zorros constituye la intemporalidad de todo el texto. No se narra solo los hechos de un escritor suicida y su ritual tanático con la escritura; tampoco, se alude solamente a la fijación sobre el sujeto migrante de “arriba” hacia “abajo” y su correspondencia en la creación y caos de una ciudad nueva. La intemporalidad del mito se refuerza con la apuesta del narrador de los diarios y la contemplación de los hechos proyectados después de la muerte. El mito, entonces, armoniza el inicio y el caos, pero no existe finitud, sino una prolongación de los hechos:

Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres “alzamientos” del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes ; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin (Arguedas 1990: 245-246).

La intertextualidad de la novela con *Dioses y hombres de Huarochiri*, como la describió Gazzolo, proyecta el tiempo mítico como estructura simbólica de toda la novela. Esta intemporalidad mítica que asume también un ritual tanático, si bien, el narrador alude un rito tensional ligado al suicidio relacionado con la vida, también agrega que la historia no acaba dentro de las posibilidades de la lucha social, sino que una nueva época se avecina con la esperanza que esa lucha de oposición de binarios pueda establecer una justicia social para los personajes del mundo representado donde la injusticia se apodera de esa realidad representada.

Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias (Arguedas 1990: 246).

La intemporalidad del mito conjuga con el rito tanático. Se implica que la muerte no cierra la narración, sino, por el contrario, la proyecta indefinidamente. Lévi-Strauss comprende este proceso desde la lógica de la continuidad. El rito sacrificial del mito es inevitable, pero necesario para que la prolongación de la intemporalidad mítica resuelva y armonice la situación conflictiva que se describe naturalmente.

Y eso no es todo. Una vez asegurada la relación entre el hombre y la divinidad por consagración de la víctima, el sacrificio la rompe por la destrucción de esta misma víctima. Una solución de continuidad aparece, de tal manera, por la obra del hombre; y como este había establecido, previamente, una comunicación entre el depósito humano y el depósito divino, este último deberá automáticamente llenar el vacío, librando el beneficio con que se contaba. El esquema del sacrificio consiste en una operación irreversible (la destrucción de la víctima) con objeto de desencadenar, en otro plano, una operación irreversible (la concesión de la gracia divina) cuya necesidad es el resultado de a previa puesta en comunicación de dos “recipientes” que no están al mismo nivel (Lévi-Strauss 1997: 326-327) [1984].

Por eso, la clave para entender la novela puede entenderse desde esta proyección mítica. Esta a su vez, asumen, no solo a los personajes, los zorros, sino la lógica de la novela misma. El narrador de la novela, el escritor suicida, debe entenderse también desde esta perspectiva y su actitud juzgada desde el rito sacrificial explicado por Lévi-Strauss. La operación irreversible que se aproxima es la del tiempo nuevo. Por ello, reiteramos, que si bien la incursión de los zorros milenarios nos ayuda para precisar que la propuesta de novela experimental, debemos entender que esta lógica pasa por incorporar la focalización mítica milenaria andina. De esta forma, la novela no solo se lee desde la experimentación narrativa propia de su contexto, sino, también, desde la propuesta de renovación creadora de una cultura, en este caso la andina.

El sacrificio trata de establecer una conexión deseada entre dos dominios inicialmente separados: como lo dice claramente el lenguaje, su fin es obtener

que una divinidad lejana *colme* los deseos humanos. Cree lograrlo ligando, primero, a los dos dominios por medio de una víctima (...) (Levi- Strauss 1997: 327-328).

La víctima consagrada en el narrador-personaje de la novela. Su rol sacrificial no puede leerse si no es en clave mítica. Por otro lado, es importante destacar que el carácter estructurador del mito. Según Lévi- Strauss, concentra su apreciación en el carácter de oposición binario que recrea el mito, pero que ejerce una mitopoyesis en base a la lógica del pensamiento. Bajo esta, las oposiciones destacan el carácter mítico de las narraciones. Todas las oposiciones son posibles, pero luego deben tender a una reconciliación de los opositores que justifiquen el carácter del mito como un consuelo a la angustia existencial.

3.3.3. El carácter binario de la novela y el mito

No es nuestro objetivo delinear aquí todas las oposiciones binarias, pues ya se han descrito con amplitud en el capítulo II de esta tesis. Sin embargo, trazaremos algunos alcances teóricos sobre el tema para complementar los juicios elaborados con anterioridad. Lévi Strauss (1997) [1984] destaca el rol binario característico en los mitos. Esta idea primigenia donde se establece una significación de los opuestos esgrime una reinterpretación de los mismos y el carácter de su lógica. Este esquema es la prueba de que el “pensamiento salvaje” no es, como ingenuamente se creía, “irracional”, pues se contrapone con una estructuración cultural que intenta una explicación a los fenómenos que rodean al hombre y la forma como establece los parámetros y roles para el funcionamiento de sus sociedades.

Cuando la intención clasificadora se remonta, valga la expresión, hacia lo alto: en el sentido de la mayor generalidad y de la abstracción más elevada, ninguna diversidad le impedirá aplicar un esquema por la acción del cual lo real sufrirá una serie de depuraciones progresivas, cuyo término le será proporcionado, de conformidad con la intención de la acción, en forma de una simple oposición binaria (arriba y abajo, derecha e izquierda, paz y guerra, etc.), y más allá del cual, por razones intrínsecas, es tan inútil como imposible querer ir. La misma operación podrá repetirse en otros planos: ya sea este el de la organización interna

del grupo social, que las clasificaciones llamadas totémicas permiten ampliar hasta alcanzar dimensiones de una sociedad internacional [...] (Levi- Strauss 1997: 315-316).

Nos interesa cómo este rol binario descrito estructuralmente en el mito puede adecuarse a una representación conflictiva en la novela *ZAZA*. El debate en torno a la novela, descrito en el primer capítulo, nos indica que las ideas se contraponen por considerar al texto como inacabado, y, por otro lado, como innovador. Estas interpretaciones no son gratuitas. Cuando la novela se intenta leer bajo los parámetros de la crítica occidental se fracasa en la idea exegética de los elementos míticos de la misma. A pesar que esta característica, la mítica, no es utilizada solo en la última novela de JMA sino en toda su narrativa, la crítica no aborda a complejidad que se evidencia en el tejido del texto porque no cuenta con los elementos para su análisis.

La otra crítica, la reivindicativa, sí se detiene a comprender a novela desde la otra óptica, la que se relaciona al mito. Por eso, recién se comprende que una lectura superficial de la novela, sin la comprensión de los elementos estructurantes míticos es inútil. Los roles binarios del mito se evidencian, prácticamente, en todos los planos de la novela; desde el debate por los géneros opuestos que la componen, hasta la ideología que rige al escritor profesional y al comprometido.

ZAZA está escrita en clave de oposición binaria y mantiene esa tensión en casi todos sus componentes. El mismo título ya alude a esa oposición “zorro de arriba y zorro de abajo”. Además, dentro de las otras oposiciones constantes que hemos explicado anteriormente, se destacan: zorro de arriba, zorro de abajo; novela diario, novela social; vida, muerte; escritor profesional, escritor comprometido. El rito tensivo que atraviesa toda la novela se puede describir desde la estructuración mítica de las oposiciones: zorro de arriba, zorro de abajo; novela diario, novela social; vida, muerte; escritor profesional,

escritor comprometido (véase el capítulo II de este trabajo). La novela *ZAZA* está atravesada de esta dinámica tensiva donde las oposiciones evidencian una heterogeneidad en conflicto.

El zorro de arriba: *La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del ima sapra y del hierro torcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo.*

El zorro de abajo: *¡Ji, ji, ji...! Aquí, la flor de la caña son penachos que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que pueden hablar; el algodón es ima sapra blanco. Pero la serpiente amaru no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo.*

El zorro de arriba: *Así es. Seguimos viendo y conociendo...* (Arguedas 1990:23)

El encuentro entre los personajes míticos, los zorros, anuncian la delimitación de los dos mundos, el de arriba y el de abajo. La clave de oposición binaria muestra la forma de estructurar la novela desde la lógica del mito. Cada zorro es un personaje testigo de su mundo. El encuentro de estos dos mundos contrapuestos sirve para informar de los principales acontecimientos de cada mundo. Este diálogo de los zorros ocurre al final del Primer diario, después de que el discurso autorreflexivo del narrador-personaje discutiera los avatares de su depresión y la idea del suicidio. El segundo encuentro de los zorros ocurre al final del capítulo I de la novela social sobre Chimbote:

El zorro de abajo: *¿Entiendes bien lo que digo y cuento?*

El zorro de arriba: *Confundes un poco las cosas.*

El zorro de abajo: *Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el *ichu*, ¿no es cierto?*

El zorro de arriba: *Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay.*

El zorro de abajo: *La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo.*

Sigamos. Este es nuestro segundo encuentro. Hace dos mil quinientos años nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huarochirí; hablamos junto al cuerpo dormido de Huatyacuri, hijo anterior a su padre (49).

Esta segunda presencia de los zorros de la novela evidencia la intertextualidad mítica del manuscrito de Huarochirí. Los zorros, al pertenecer a mundos distintos, intentan una comunicación y cuestionan la precisión de la palabra, pero destacan su encuentro milenario. Esta presencia logra perturbar la novela, pues la presencia de estos personajes al final del Primer diario y luego del primer capítulo obliga al lector a ser copartícipe de esta intertextualidad y tratar de entender el sentido de la novela desde la lógica de la oposición binaria del mito.

3.4. Conclusiones tentativas

El mito sobre los zorros milenarios andinos estructura la novela de distintas formas. Primero, al dotar a la novela de su capacidad de proyección narrativa, desde una focalización popular, que se puede entender desde el mito como estructurador de la novela. El carácter intertextual de los relatos adscribe los hechos recurrentes en los dos textos, como los diálogos, la sexualidad y la danza. De esta forma, a partir de un mito prehispánico, se reactualiza el mismo al interior de un discurso contemporáneo. Este proceso se puede comprender desde algunos elementos constitutivos en todo mito: el tiempo intemporal, descrito por Mircea Eliade y Lévi- Strauss, que genera, como consecuencia, el ritual tánático, y que anuncia un nuevo tiempo que armoniza el universo.

También, se identifican las distintas representaciones que puede ejercer un personaje como el zorro mítico andino para la comunidad. (Espino, 2007). Asimismo, se puede incorporar a esta lista de componentes o características provenientes del mito, el

carácter binario de las oposiciones que describen y conflictúan los hechos y personajes. Estos elementos están incorporados en *ZAZA*. La novela está escrita desde la lógica del mito y desborda los lineamientos del género de novela, los elementos constitutivos de la novela social y la propuesta de novela occidental moderna misma bajo el parámetro de los escritores del Boom.

Finalmente, se puede afirmar que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* muestra una propuesta de novela experimental, cuya focalización parte desde la estructuración de unos zorros mitológicos que trasuntan la cultura andina y occidental peruana para constituirse en una propuesta de novela bajo una modernidad alternativa andina desde la periferia.

CONCLUSIONES

1. La aparición de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* suscitó un desentendimiento por parte de la crítica local y extranjera. Su percepción, bastante superficial e impresionista, fue, al inicio, de carácter descalificatorio. Esta situación es generada debido al contexto de su publicación. Por ello, buena parte de esta crítica la considera como incompleta o mutilada: Tulio Mora, Sara Castro Klaren y Mario Vargas.
2. Como respuesta a esta crítica, aparecen los grandes proyectos de investigación con referencia a la obra de Arguedas y a su última novela; aquí se inscriben los estudios de Cornejo Polar, Lienhard, Rowe, Escobar y Forgues, quienes inciden en el carácter mítico, alternativo y subversivo de la obra con respecto a la sociedad y al propio género novelesco.
3. Los últimos trabajos de investigación, como artículos y tesis, coinciden en establecer el carácter tensional, la importancia constructora del mito y la propuesta de alternativa de una modernidad. El horizonte sobre los estudios arguedianos tiende puentes interdisciplinarios cada vez más amplios, complejos para su entendimiento, pero muy útiles para su interpretación.
4. El deseo del JMA, como autor, sobre los elementos paratextuales añadidos a la novela no fue respetado. No existe ninguna evidencia de que el autor sugiriera la inclusión de las cartas a su editor, a las autoridades y alumnos de la universidad Agraria como parte del epílogo. Esta decisión fue tomada por la viuda de JMA y por su editor. De esta forma, se

refuerza el carácter inacabado de la novela, y se resta la posibilidad de que el autor conscientemente haya utilizado los diarios como una estrategia narrativa experimental.

5. La categoría de “totalidad contradictoria” puede contribuir a la explicación de *ZAZA* como una aproximación abarcadora de esta complejidad heterogénea peruana, donde los sistemas culto y popular se distinguen en los varios dialectos que rigen de la novela. Estas relaciones forman un tramado que no obvian las contradicciones básicas al interior de estos sistemas.

6. El género de la novela, en *ZAZA*, apuesta por los distintos modos de novelar, contrapuestos entre sí, como el diario íntimo y la novela social. Además, debemos resaltar, que a esta suma se incorpora el elemento mítico milenario, lo que debería, en teoría, complicar más el proyecto literario, pero en *ZAZA* esto no ocurre. Por el contrario, este es el que define mejor las contradicciones desde una óptica distinta, pero compleja a la vez.

7. El mito sobre los zorros milenarios andinos estructura la novela de distintas formas. Primero, al dotar a la novela de su capacidad de proyección narrativa, desde una focalización popular, que se puede entender desde el mito en su rol estructurador. El carácter intertextual de la novela con la traducción del manuscrito de Huarochirí, hecha por Arguedas, el tiempo “intemporal” y los roles binarios del mito son elementos que ayudan a estructurar a la novela. De esta forma, a partir de un mito prehispánico, se reactualiza el mismo al interior de un discurso contemporáneo.

8. La novela está escrita desde la lógica del mito y desborda los lineamientos del género de la novela, los elementos constitutivos de la novela social y la propuesta de novela occidental moderna misma bajo el parámetro de los escritores del Boom. Se puede afirmar que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* representa una propuesta de novela experimental, cuya focalización parte desde la estructuración de unos zorros mitológicos que trasuntan la cultura andina y occidental peruana para constituirse en una propuesta de novela bajo una modernidad alternativa andina desde la periferia.

BIBLIOGRAFÍA

1.1. FUENTES PRIMARIAS DEL AUTOR

ARGUEDAS, José María (2001) [1964]. *Todas las sangres*. Lima: Peisa.

_____ (1998) [1966]. “Llamado a algunos doctores”. En: J. V. Murra, & L. Mercedes, *Las cartas de Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial, pp. 251-260

_____ (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. (1975) *Dioses y hombres de Huarochiri*. México DF; Madrid; Buenos Aires: Siglo XXI Editores .

_____ (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 1.a Ed, Buenos Aires, Losada. (1983) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En *Obras Completas*, tomo V. pp. 9-219. (1990) *El zorro de arriba y el zorro de abajo, Edición crítica Eve-Marie Fell, coordinadora*. Madrid: CEP de la Biblioteca Nacional. (Colección de Archivos, 14).

_____ (1970) “Razón de ser del indigenismo” *Visión del Perú*, Lima, núm.5. (2006)[1975] “Razón de ser del indigenismo”. En José María Arguedas, & Ángel Rama (7 ma Ed.), *Formación de una cultura nacional indoamericana* México, D.F. Siglo XXI editores, pp. 189-197.

_____ (1969). Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar. *El Comercio*.

_____ (abril-junio de 1969). Primer diario. *Amaru*(6).

_____ (1966). *Oda al jet*. Lima: La rama florida.

_____ (1961). *El Sexto*. Lima: Juan Mejía Baca.

- _____ (1958). *Los ríos profundos*. Lima: Editorial Losada.
- _____ (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. (1983) "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú". En: José María Arguedas, *Obras Completas, tomo II* . Lima: Editorial Horizonte, pp. 193-198
- _____ (1941). *Yawar Fiesta*. Lima: C.I.P.
- _____ (1935). *Agua. Los escolares. Warma kuyay*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

1.2. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA SOBRE EL AUTOR

- ALEGRÍA y otros (1986). *Primer encuentro de narradores peruanos, segunda edición*. Lima: Latinoamericana Editores.
- AQUEZOLO CASTRO, Manuel (1976). *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul Editores.
- ARROYO, Eduardo. (2004). "Los zorros: modernidad urbana y mito andino". En: Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Centro de Investigación, pp. 13-40.
- BUENO, Raúl (2012). "Poética narrativa y traducción cultural en José María Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVII(75), pp. 11-25.
- CASTRO KLAREN, Sara (1973). *El mundo mágico de Jose María Arguedas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1997)[1974]. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.

- CORNEJO POLAR, Antonio (2004). "Tradición migrante e intertextualidad". En: Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Centro de Investigación, pp. 41-52.
- CORTEZ, Enrique (2010). "Sobre el testimonio en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVI(72), pp.331-340.
- CHIRINOS, Eduardo (2011) *La escritura como "desenterramiento". Algunas reflexiones en torno a El zorro de arriba y el zorro de debajo de José María Arguedas*. En: Antonio Melis, *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 247-266. Harvard, Faculty of Arts and Sciences. <http://www.fas.harvard.edu/~icop/eduardochirinos.html>
- DE VIVANCO, Lucero (2011). "Modernidad y apocalipsis en los zorros de Arguedas". *Revista Chilena de Literatura, Número 78*, pp. 49-68.
- ESCOBAR, Alberto (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- FERNÁNDEZ, Christian (10 de Setiembre de 2004). *El hablador*, El zorro de arriba y el zorro de abajo: ficción o autobiografía. Recuperado el 12 de 10 de 2015, de <http://www.elhablador.com/zorro.htm>
- FLORES HEREDIA, Gladys (2011). "Fracturas del discurso crítico y el discurso clínico en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". En: Flores Heredia, J. Morales Mena, & M. Martos Carrera (Edits.), *Arguedas, Centenario, Actas del Congreso Internacional José María Arguedas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Editorial San Marcos, pp. 305-310.
- FLORES, Gladys., Morales, Javier., & Martos, Marco. (2011a). *Actas del congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra (1911-2011)*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Editorial San Marcos.
- FORGUES, Roland (1989). *José María Arguedas del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico historia de una utopía*. Lima: Editorial Horizonte.
- FORGUES, Roland (2004). "Estructura y significado de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". En W. Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*, pp. 53-65.
- GAZZOLO, Ana María (1989). "La corriente mítica en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas". *Cuadernos Hispanoamericanos, número 469 - 470 (julio-agosto)*, pp. 43-72.

- GUTARRA, Ramiro (2004). "El suicidio en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". En Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Centro de Investigación, pp. 67-86.
- HUAMÁN, Miguel Ángel (2005). "Arguedas o el vuelo de la pluma". En: *Siete estudios de interpretación de la Literatura Peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 22-32.
- IZQUIERDO, Lucas (2012). "Espacio y lenguaje: una cartografía de Chimbote en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVII(75), pp. 131-148.
- KAPSOLI, Wilfredo (2004). "Coloquio de zorros. José María Arguedas conversa con Esteban de la Cruz e Hilario Mamani". En: Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Centro de Investigación, pp. 137-186.
- KAPSOLI, Wilfredo (2004). *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Centro de Investigación.
- LEÓN, Julio (2010). "*El zorro de arriba y el zorro de abajo* y la nueva forma de novelar". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVI(72), pp. 317-331.
- LIENHARD, Martin (1990) [1981]. *Cultura andina y forma novelesca-zorros danzantes en la última novela de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte.
- LIENHARD, Martin (2004). La última novela de Arguedas: imagen de un lector futuro. En W. Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas* (págs. 187-214). Lima: Universidad Ricardo Palma/Centro de Investigación.
- LOZANO, Lenin (2013). "¿La muerte está viniendo?": análisis semiótico de la enfermedad y la purificación en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MAMANI, Porfirio (2007). *La sociedad peruana en la obra de José María Arguedas (El zorro de arriba y el zorro de abajo)*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- MATHEWS, Daniel (2004). "Transmitir a la palabra la materia de las cosas". En: Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Centro de Investigación, pp. 215-224.

- MELGAR, Ricardo (2004). #Entre la mierda y el mal. La diversidad etnocultural en Los zorros Arguedas”. En W. Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Centro de Investigación, pp. 225-244.
- MENESES, Max (2004). “La formación de las barriadas en Los zorros de Arguedas”. En: Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Centro de Investigación, pp. 245-251.
- MORA, Tulio (2004) [1971]. “Supuestos alrededor de los ‘zorros’ de Arguedas”. En Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Centro de Investigación, pp. 253-258.
- MORAÑA, Mabel (2013). *Arguedas/ Vargas Llosa. Dilemas Y Ensamblajes*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert.
- ORTEGA, Julio (2004) [1999]. “Los zorros de Arguedas: migraciones y fundaciones de la modernidad andina”. En: Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Centro de Investigación, pp. 259-281.
- PANTIGOSO, Manuel (2011). “El zorro que calla y el zorro que habla: tradición y ruptura en la obra de Arguedas”. En G. Flores Heredia, J. Morales Mena, & M. Martos Carrera (Edits.), *Arguedas, Centenario, Actas del Congreso Internacional José María Arguedas*. Lima, Perú: San Marcos, pp. 311-322.
- PAZOS, Pedro (2004). “Realidad y ficción: Las huellas del "loco Moncada" en el imaginario popular a fines de los noventa”. En: Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Centro de Investigación, pp. 87-110.
- PINILLA, Carmen (2004). “Comentario a dos textos de Alberto Flores Galindo sobre José María Arguedas”. En Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Centro de Investigación, pp. 283-292.
- PORTOCARRERO, Gonzalo (2004). “Las últimas reflexiones de José María Arguedas”. En: Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Centro de Investigación, pp. 293-334.
- PORTUGAL, José Alberto (2007). *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP.
- RAMA, Ángel (2006) [1975]. Introducción. En J. M. Arguedas, *Formación de una Cultura Nacional Indoamericana*. México D.F.: Siglo XXI.

- RIVAS, Iván. (2004) "Visiones tempranas de la migración en Arguedas". En: Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Centro de Investigación, pp. 335-344.
- RIVERA, Fernando (2011). *Darl la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert.
- ROCHABRÚN, Guillermo (2000). *¿He vivido en vano? <<La mesa redonda sobre Todas las sangres>>*. Lima: IEP/Fondo Editorial PUCP.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Jessica (Primavera-Otoño 2008) "José Alberto Portugal. *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2007. 488 páginas.," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 67, Artículo 33.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Jessica (2015). *Voces y discursos en el Zorro de arriba y el zorro de abajo, el largo camino hacia el diálogo. Tesis de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ROMERO, César (2010). "Un sexo desconocido confunde a esos". Masculinidades y conflicto social en *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*, de José María Arguedas. Tesis de licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ROWE, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- ROWE, William (1990). La política de la escritura en Arguedas. En M. Lienhard, *Cultura Andina y Forma Novelesca, zorros danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, pp. 217-218.
- ROWE, William (2010). "No hay mensajero de nada": La modernidad andina según los Zorros de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVI(72), pp. 61-69.
- STAGNARO, Giancarlo (2012). "La alegría centrífuga. Máquinas y corporalidades Posthumanas en El zorro de arriba y el zorro de abajo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVII(75), pp. 171-181.
- TARICA, Estelle (2012). "La "mariposa negra" de Arguedas: figuras afroperuanas en El zorro de arriba y el zorro de abajo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVII(75), pp.113-130.

- VARGAS LLOSA, Mario (1980). "Literatura y suicidio: el caso de Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". *Revista Iberoamericana XLVI*, 110-111, pp. 3-28.
- VARGAS LLOSA, Mario (1996). *La utopía arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- WEIRAUCH, Guisela (2004). *El zorro de arriba y el zorro de abajo: Reflejo artístico de la realidad*. En W. Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*. Lima: Universidad Ricardo Palma/ Centro de Investigación, pp. 111-136.
- WHESTPHALEN, Emilio (2004). *El zorro de arriba y el zorro de abajo. La última novela de Arguedas*. En: Wilfredo Kapsoli, *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del Seminario sobre la última novela de Arguedas*). Lima: Universidad Ricardo Palma/ Centro de Investigación, pp. 363-372.

1.3. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- BOURDIEU, Pierre (2000). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- CAMARERO ARRIBAS, Jesús (2003). Las estructuras formales de la metaliteratura. En I. I. (coord.), & M. J. (coord.), *El texto como encrucijada : estudios franceses y francófonos*. España: Universidad de La Rioja, pp. 457-472.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1989). El surgimiento de una nueva tradición. En: Antonio Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), pp. 105-142.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP).
- CORNEJO POLAR, Antonio (1989). La literatura peruana: totalidad contradictoria. En A. Cornejo Polar, *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), pp. 175-199.
- CORTÁZAR, Julio (1967). Acerca de la situación del intelectual latinoamericano. *Revista Casa de las Américas*, núm. 45, p. 5.
- CORTÁZAR, Julio (2009). "Julio Cortázar: un gran escritor y su soledad" (7 de abril de 1969). (Lo que sigue se basa en una serie de preguntas de Rita Guibert me formuló por escrito) *Life*, en español, Chicago, Vol XXXIII, 7 de abril, pp. 43-45 . En J. Cortázar, *Papeles inesperados*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 226-248.

- DEPAZ Toledo, Zenón (2015). *La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochirí*. Lima: Ediciones Vicio Perpetuo Vicio Perfecto.
- DUSSEL, Enrique (2001). "Eurocentrismo y Modernidad" (Introducción a las lecturas de Frankfurt). En: Walter Mignolo, *Capitalismo y Geopolítica del Conocimiento (El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo)*. Buenos Aires: Ediciones Del Signo, pp. 57-70.
- ELIEADE, Mircea (1991). *Aspectos del mito*. Madrid: Labor.
- ESPEZÚA SALMÓN, Dorian (2007). *Científicos sociales versus críticos literarios (Todas las sangres en debate)*. Tesis de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo (2007). *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua*. Tesis doctoral en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- FRYE, Northroph (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte de Ávila.
- GREIMAS, A., & Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- JUNG, Carl. (1995) *EL hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1997) [1984]. *El pensamiento salvaje*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (2007) [1928]. "El proceso de la Literatura". En J. C. Mariátegui, *Siete ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*). Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, pp. 196.
- MORAÑA, Mabel (2010). Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada. En: Mabel Moraña, *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana- Vervuert, pp. 143-158.
- PARRA HERRERA, Miryam Yovanna (2006). *Poder y estudios de la danza en el Perú*. Lima. Tesis de Licenciatura en Sociología. UNMSM.
- PICARD, Hans. Rudolf (10 de 3 de 2015). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. (1. 1616 : Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Anuario IV, Ed.) Recuperado el 10 de 3 de 2015, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd734>

PICÓ, José (1999). *Cultura y Modernidad, Seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial.

RICOEUR, Paul (1991). *Finitud y culpabilidad*. Buenos Aires: Taurus.

UGARTECHE, Óscar (1999). Lo moderno y la exclusión. En O. Ugarteche, *La arqueología de la modernidad*. Lima: DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, pp. 141-176.

URBANO, Enrique (1993). *Mito y simbolismo en los andes, la figura y la palabra*. Cusco: Centro de Estudios Regionales y Andinos "Bartolomé de las Casas".

VARGAS LLOSA, Mario (1987). *El hablador*. Barcelona: Seix Barral.