



Capítulo 8



ARGUEDAS:
LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO I

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo I
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: abril de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-32-9

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-05741

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300212

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

El zorro de arriba y el zorro de abajo:
textualización del cuerpo y encarnación
del corpus

LUIS HERNÁN CASTAÑEDA
Middlebury College, EE.UU.



El presente trabajo ofrece una reflexión acerca de los vínculos entre los varios planos de experiencia y niveles textuales que, entrelazados, mezclados y, algunas veces, fundidos, tejen ese intrincado laberinto de vivencias y discursos que constituye la última novela de José María Arguedas. En primer lugar, se discute la construcción de un sujeto autorial en los llamados «diarios», un proceso que activa tres instancias: la vida, la escritura y la muerte; y, en segundo lugar, se sitúa esta trinidad de dimensiones, y la imagen de «autor» que emerge de ellas, en diálogo con su proyección en la parte narrativa y ficcional del texto: el llamado «relato». Semejante visión, articulada de los diarios y el relato, suspende la dicotomía *ficción/no-ficción* que tiende a orientar un acercamiento de carácter dual a *Los zorros* (1969). Lejos de considerarlo un texto heterogéneo, que combina secciones autobiográficas y pasajes narrativo-ficcionales, esta lectura fusiona los planos en una sola esfera, cuyas regiones se imbrican para crear lo que José Alberto Portugal ha denominado una «densa red de motivos en conexión asociativa» (2007, p. 466). Así, postularemos que, al interior de esa red, la lógica que rige las interacciones y los desplazamientos

implica una textualización del cuerpo y una encarnación del corpus; es decir, una amalgama de la presencia corporal y de la realidad textual.

Esta lectura se sustenta en la existencia de vínculos, ya señalados por Martin Lienhard, entre *Los zorros* y la literatura de vanguardia, en especial la novela¹. Sin embargo, este ensayo no se limita al género narrativo, sino que postula una posible huella, en la obra póstuma de Arguedas, de lo que el sociólogo alemán Peter Bürger ha denominado el espíritu o el proyecto fundamental de las vanguardias europeas de los años veinte: la fusión de la vida y del arte, o la desaparición de los límites entre ambas esferas, y la generación de un reino único, regido por una lógica artística de naturaleza utópica que transforma las relaciones productivas y los esquema de clase de una sociedad capitalista. Semejante disolución de barreras es la que se da en *Los zorros*. Pero la novela propone una recreación singular del proyecto vanguardista, ya que no implica una transformación de la vida en arte —un proceso que podría connotar, erróneamente, un olvido de los conflictos inherentes a una modernidad áspera y contradictoria, como la peruana de mitad del siglo XX—. Es más exacto referirse a una serie de operaciones que involucran una transfiguración de la muerte en vida; de la realidad textual en sustancia corporal; del sujeto individual en sujeto/objeto colectivo; y de la presencia humana en naturaleza y en maquinaria moderna. Ciertamente, ninguno de estos procesos es unidireccional, pues todos presuponen su inversión.

Resulta necesario invocar aquí la vigencia de una tradición crítica que localiza en esta novela, trágicamente finalizada con la muerte de su autor, una redefinición de la muerte, que anula su connotación de «final» y abre espacios para una prolongación de la vida. Otros lectores se han ocupado del significado de la muerte en *Los zorros*, procurando leerlo a partir de nociones como «resurrección» y continuidad. Lo que unifica a estas lecturas es su voluntad de inscribir, en la desaparición física del autor y en la liquidación del sujeto escritural, un tránsito hacia otras formas de vitalidad trascendentes al individuo. Para Antonio Cornejo Polar, la muerte individual del autor debe ser contemplada como un «ritual gozoso» (1996, p. 305),

¹ «La narrativa urbana de vanguardia constituye, esencialmente, una negación de la tradición naturalista o de su variante, el realismo socialista. Rechazando la convención de representar, a través de la actuación de unos personajes transparentes, “redondos” y coherentes, un devenir histórico orientado hacia el Progreso o la Revolución, los escritores destruyen la mixtificación del narrador “omnisciente”, la linealidad del discurso narrativo con su tesis implícita o explícita, la permanencia de los personajes y la retórica novelesca tradicional» (Lienhard, 1996, p. 324).

puesto que «[...] en ella reside la fuerza redentora que terminará por transformar el mundo, haciéndolo a imagen y semejanza de los ideales por los que el héroe, con alegre exaltación, se sacrifica» (p. 305)². En una línea semejante, William Rowe reflexiona: «Solemos pensar la desintegración de la persona como un mal. Sin embargo, en *Dioses y hombres de Huarochirí*, se concibe como proceso generador y, en la novela, se relaciona con la idea del huayco como proceso social y personal de derrumbe y resurgimiento» (2004, p. 137). Por ello, Julio Ortega sugiere que el trágico fin de Arguedas «[...] no será solamente el fin de su vida sino el recomienzo de su novela, esa textualidad póstuma de su muerte, que el autor anota como una biografía sumaria, desgarrada del relato mayor de su fe en su trabajo, en su obra, en su cultura» (2000, p. 4). A los ojos de Portugal, en *Los zorros* se dramatiza un «ciclo simbólico de muerte y resurrección del autor», del que Arguedas participa como un «héroe-rebelde-sacrificial», cuyo suicidio inaugura una segunda vida en el ámbito de una comunidad de lectores: «Tras el paroxismo de la violencia, se produce el sacrificio que intenta ser el último acto de esa violencia, que disipa el desorden y abre o hace posible, como sugiere R. Girard, un momento de atención nueva»³.

Agónico y extremo, el diario —dividido en cuatro secciones— que se incrusta en la materia novelesca de *Los zorros* puede ser visto como un documento que ilumina la situación de Arguedas, el escritor que se debate entre la escritura y el suicidio, en los meses de mayo y octubre de 1969. No obstante, en estas páginas, el diario es entendido como el espacio de configuración de un yo abierto y proliferante que se autoproduce al modo de un árbol —más frondoso, incluso, que el pino arequipaño que el diarista evoca—, el cual extiende sus ramas y hunde sus raíces dentro y fuera del texto, difuminando, así, la frontera entre lo «intra» y lo «extratextual».

² «En efecto, la muerte del narrador no conduce solamente a la desolación frente a la terrible tragedia personal de Arguedas, sino también a la interpretación de ese hecho atroz como un signo silencioso que permea desde su irreductible misterio todo el discurso que la precede y la anuncia» (Cornejo Polar, 1996, p. 304). «Para Arguedas, entonces, la muerte no es acabamiento y desaparición, ni expresión de la fatal finitud humana; es, más bien, instancia de renovación y de continuidad, de alguna manera vinculada al ritmo de la vida cósmica, y representa la definitiva apertura del ser humano personal hacia la multitud de hombres que continúan su quehacer terreno» (Cornejo Polar, 1996, p. 305).

³ Gonzalo Portocarrero inscribe esta concepción «positiva», esta condición «no-final» de la muerte, en el marco cosmológico de la cultura andina tradicional: «En otras sociedades y culturas, donde la presencia de la religión y la sacralidad es más fuerte, la muerte no tiene la misma connotación traumática [...] De otro lado en el mundo andino la muerte es parte del ciclo de la vida. Los muertos fertilizan la tierra, sin su ayuda las cosechas no serían suficientes, la esterilidad se impondría. Los muertos participan en la comunidad de los vivientes» (2004, p. 36).

Sin duda, el centro de los diarios lo ocupa el drama agónico de la posibilidad versus la frustración de la escritura, noción compleja, que combina —y hasta identifica— la supervivencia biológica y la producción textual: «Yo vivo para escribir» (Arguedas, 1996, p. 18), afirma, convencida, la voz del diarista; también razona: «Porque si yo no escribo y publico, me pego un tiro» (p. 14); y, finalmente, en el «¿Último diario?», concluye: «Me retiro ahora porque siento, he comprobado que ya no tengo energía e iluminación para seguir trabajando, es decir, para justificar la vida» (p. 253). De este modo, vivir y escribir son formas análogas, y aun sinónimas, de intervenir el campo literario y sociocultural; pero parecerían existir distintas jerarquías o intensidades, en las que la «vida/escritura» se realiza. Por ejemplo, es necesario distinguir entre «escribir el diario» y «escribir el relato»: para Lienhard, el primero es un ejercicio de acumulación de fuerzas que permite acceder a una escritura quizá más plena, la cual correspondería al relato novelesco⁴. El correlato lógico de esta visión es que el diarista, en tanto sujeto de la escritura, acusaría un «déficit de vitalidad» en comparación con su doble o avatar, la voz narrativa que genera el relato. Entonces, para describir al diarista, se debería hablar de un yo espectral, invadido ya por la muerte, pero capaz todavía de reponerse y «volver a la vida» o a la escritura «auténtica», aunque sea por periodos breves.

Sin embargo, también es posible acercarse a estos diarios no como a un sitio de negatividad, sino, más bien, como un lugar de autorreflexión sobre la dinámica de un proceso integrador que salva la oposición vida/muerte y resemantiza la idea de «escritura», rescatándola como un gesto vivificador, como un sacrificio que convierte al sujeto en una fuente de producción vital/textual. En este proceso, el sujeto elige su propia disolución en tanto mónada, elige su propia disolución porque esta desaparición —no espectral ni melancólica sino, todo lo contrario, festiva y paroxística— funciona como una explosión de los límites del yo que potencia una difusión generalizada de su energía. En otras palabras, la muerte del yo es la condición de posibilidad implicada en la entrega y el traspaso de una especie de «esencia vital» antes comprimida en el sujeto de la escritura hacia el campo abierto de su obra. Según Rowe, «en la proximidad de la muerte, la vida se intensifica, ya no la vida que, en la sociedad capitalista, es posesión del individuo, cuantificable a razón de tiempo-mercancía, sino la que atraviesa los individuos» (2004, p. 136).

⁴ «Los *Diarios* no se pueden considerar, sin embargo, como una solución de facilidad; más bien se trata de un instrumento equivalente a un “impulso”, indispensable para realizar el “salto” al nivel de la narración principal» (Lienhard, 1990, p. 36).

A este juicio se puede añadir que no solo se trata de una intensificación de la vida, sino de una propagación de esta intensidad. No sería injustificado afirmar también, en esta misma línea, que la vida y la muerte no constituyen ya, ni siquiera, dos etapas de un mismo ciclo, sino que guardan entre sí una relación tan próxima que roza la identidad. Desde el primer diario que abre el texto, el diarista presenta este proceso en términos eróticos, interpretando el deseo y el sexo como formas de expresión y transmisión de esa sustancia doble, esa vida/muerte que hace posible la escritura. La sexualidad reconstituye el vínculo entre el sujeto, el mundo y el verbo, como explica el diarista: «cuando ese vínculo se hacía intenso, podía transmitir a la palabra la materia de las cosas» (Arguedas, 1996, p. 7). Puesto de otra manera, la intensidad vital que la sexualidad produce pasa por el sujeto, pero no permanece en él, sino que transita hacia la palabra, produciendo el vaciamiento y la aniquilación del sujeto-donante y la consiguiente vigorización de su criatura verbal. De ahí la ambigüedad del sexo en los diarios, que se manifiesta en la iniciación con Fidela: «Sentí como que el aire se ponía sofocado, creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente» (p. 22), afirma el diarista. Este «veneno» es, entonces, ambivalente: extermina y reanima en un solo gesto.

Se establece, de este modo, una continuidad entre la salud del sujeto, su nivel de fuerza o energía, y la calidad o intensidad del texto. Significativamente, la noción de «salud» implica una alianza del bienestar físico, la experiencia vital y el conocimiento, tres factores que deben estar interconectados para que la palabra se encienda y brille: «¿Qué débil es la palabra cuando el ánimo anda mal! Cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de todos nuestros sentidos, la palabra también se carga de esas materias. ¡Y cómo vibra!» (p. 10). En esta cita, el significado de «palabra» puede amplificarse como una sinécdoque de la obra; por su parte, el concepto de «ánimo» enlaza lo biológico y lo espiritual en el soporte del cuerpo, una realidad empírica y mental que designa tanto el cuerpo del diarista, como el cuerpo del texto. En términos estrictos, este segundo cuerpo de palabras está vivo gracias a la inmolación del primero, porque el mismo torrente —o *yawar mayu*, para recurrir a la imaginería de Arguedas— transita entre presencias corporales que comparten idéntica naturaleza: «La novela ha quedado, pues, lo repito, no creo que absolutamente trunca sino contenida, un cuerpo medio ciego y deforme pero que acaso sea capaz de andar» (p. 250). Por cierto, comprender esta afirmación en su sentido estricto solo es posible si partimos de una concepción especial del lazo entre el signo y su referente. Precisamente, la utopía lingüística de Arguedas

en *Los zorros*, basada en la idealización del quechua como lengua transparente y «natural» —no arbitraria, sino motivada—⁵, podría también ser vista como una utopía de la escritura: «escribir textos» se transfigura, entonces, en una actividad mágica idéntica a «crear cuerpos», a generar organismos vivientes. Estos organismos provienen no de una matriz, sino de la muerte de un padre-creador que se sacrifica por ellos. En términos de Portugal, «[...] el relato parece emerger de los diarios; si se quiere, parece emerger de la mente y la agonía del autor» (2007, p. 448). Esto no equivale a afirmar, valga la distinción, que la ficción encierra una «objetivización» de contenidos subjetivos, como sostiene Mario Vargas Llosa respecto de *Los zorros* (1997, p. 299). Más ajustado es proclamar que la subjetividad del autor constituye un núcleo energético que se diluye, repartiendo su fuerza, en un ámbito más amplio que la subjetividad del autor⁶.

La muerte del sujeto individual, entonces, es equiparable a un levantamiento de compuertas, una apertura del limitado círculo del yo que libera un caudal que, semejante a los ríos y cascadas que irrigan la obra de Arguedas como cifras de la conexión —musical y natural— entre los seres y objetos, se difunde por un «afuera» que todavía es preciso definir. Una vez suprimida la intimidad del yo, la distinción entre el interior y el exterior, entre el mundo subjetivo y el objetivo, pierde sentido y se hace necesario redefinir el ámbito al cual la energía vital ha sido transferida. Como puntualiza Vargas Llosa, existe «un sistema de vasos comunicantes entre los capítulos confesionales y los de ficción» (1997, p. 302); sin embargo, la existencia de estos vasos impide seguir designando a estas dos secciones del texto con subtítulos que las diferencien de modo tajante. En la visión de Lienhard, la articulación entre los diarios y el relato ocurre en virtud de una «metamorfosis» del diarista,

⁵ «El canto y la música son equivalentes del idioma quechua, expresión de una civilización moldeada en el pensamiento mágico-religioso, lenguaje capacitado para revelar las correspondencias entre los seres-objetos del universo [...]. La eficacia del quechua sería, pues, la misma que la del canto de los ríos, de los pájaros, de los árboles; el quechua llegaría a ser idéntico a ese fluido musical que atraviesa el universo: un idioma utópico en la medida en que se adecúa completamente al mundo que expresa» (Lienhard, 1990, p. 57).

⁶ Ver el capítulo XIX de *La utopía arcaica*, dedicado a *Los zorros*: «Todo novelista deshace el mundo real y lo rehace modificado en función de sus rencores y sueños. Esa subjetividad —secreta para los demás y a menudo para él mismo— cobra, en el proceso creativo, soberanía, objetivizándose gracias a las palabras. Así, la realidad verbal que es la novela no refleja una realidad vivida preexistente —no es el famoso espejo stendhaliano—, sino, más bien, la niega, enfrentándole un mundo que, aunque tenga semblante filial, está en verdad amasado con la insatisfacción que la vida real causa en quien escribe» (Vargas Llosa, 1997, p. 299).

que se transforma, primero, en animal mitológico —es decir, en zorro moderno, a decir de Cornejo Polar—, y, luego, se desdobra en una serie de narradores «para después encarnarse y participar directamente en los acontecimientos» (1990, p. 38). Lienhard alude, aquí, al personaje de don Diego, ese inescrutable visitante de largos bigotes y orejas puntiagudas que se entrevista, en el capítulo tercero, con don Ángel Rincón, jefe de planta de la fábrica de harina de pescado. Presencia mítica encarnada en la narración, don Diego guarda, además, un vínculo estrecho con el diarista. Es lícito afirmar que este último, al fallecer para inyectarle vida a su obra, ha depositado en dicho personaje una marca de sí: su voluntad de sumergirse en la desconocida vida chimbotana, su deseo por conocer el destino de la cultura andina en medio de la moderna realidad costeña. En efecto, el primer rasgo de don Diego es su curiosidad: «Mire, Don Ángel», le dice al patrón de fábrica, «Yo estoy informado de los problemas, pero no conozco su procedimiento» (1996, p. 90)⁷. La suya es una curiosidad análoga a la del diarista, que acaba de ser expresada en la sección anterior al capítulo tres, el «Segundo diario», donde Arguedas manifestó dudas frente a su propia comprensión del fenómeno urbano de Chimbote. Se puede aludir, posiblemente, a un eco de los diarios en el relato; pero, más que un diálogo entre niveles narrativos, lo que parece apuntar esta correspondencia inter-subjetiva entre voluntades de saber es la apertura y difusión de los elementos que nutrían y definían al autor. A través de su desaparición personal, que también es una multiplicación, los contenidos antes encerrados en su yo se han convertido en significados flotantes, desplazándose por el territorio total del relato y sus provincias, de manera que pueden reaparecer, transfigurados, en el plano del argumento y bajo el rostro de otros personajes. El cuerpo del sujeto es, en ese sentido, un cuerpo viajero: se puede recordar que tampoco cesa de desplazarse el cuerpo del diarista, entre Lima, Chimbote, Arequipa o Santiago de Chile, en su búsqueda incesante de un refugio para escribir.

El caso de don Diego no es la única muestra de este proceso. La tendencia a expresar las dinámicas industriales y económicas en términos sexuales no solo se

⁷ Esta es la cita completa, que revela a Diego como un conocedor de lo andino deseoso de saber más acerca de Chimbote, a imagen y semejanza de Arguedas: «Mire, Don Ángel. Yo estoy informado de los problemas, pero no conozco su procedimiento. ¡Ahí está! De ese bicho que he ayudado a morir conozco mucho; sé de dónde viene, qué hay en sus patas, en su cantito de despedida. Los insectos, algunos, se despiden más tristemente de esta vida que la gente. Yo, si usted quiere, le cuento cómo sé esas cosas. Así usted sabe de este puerto, de esta fábrica, de estos indios y de los criollos pescadores, de los grandes y chicos; saber es saber, pues, don Ángel» (Arguedas, 1996, p. 90).

encuentra en el diarista, sino también en Chaucato; la concepción de la escritura como una *performance* que evoca la danza de tijeras aparece en el diarista, en don Diego y en Maxwell; el tono profético y apocalíptico, que recuerda la exaltación de Isaías, es compartido por el diarista y por el loco Moncada; la condición de «hacedor», que implica una identidad entre la vida y el trabajo, hermana al diarista y a don Esteban de la Cruz, cuyos escupitajos de carbón son la cifra ambivalente del poder curativo y la acción mortífera del discurso; la vocación comunitaria, que actualiza el pasado tradicional andino y le otorga vigencia política en el contexto de las barriadas, le pertenece al diarista, pero también al chanchero Bazalar. En general, la praxis vital y discursiva del sujeto de la escritura, que se caracteriza por la exaltada ritualización⁸ del hacer y del decir, resurge y se encarna en una galería de personajes que asumen la vida perdida de su progenitor. Sin embargo, el plano de los personajes no es su único depositario: en un universo donde la distinción entre lo subjetivo y lo objetivo ha sido borrada, no sorprende que algunas realidades materiales y tecnológicas, como la misma maquinaria de la fábrica, se vean insufladas de la vitalidad en que toma cuerpo la presencia del creador⁹. Por ello, no resulta suficiente afirmar, como sostiene Vargas Llosa, que las fábricas son, exclusivamente, «agentes de una maligna fuerza sobrenatural que quiere acabar con la vida» (1997, p. 313). Tal vez lo sean en un plano inicial, pero la riqueza de significados que encierran

⁸ «En “Los diarios” se produce la *ritualización* de la escritura; esto es, se define la visión (interpretación, entendimiento) de la literatura como potencial espacio ritual: en la potenciación del lenguaje (el poder de la palabra/el quechua para nombrar), en la escritura como agón (la lucha contra la muerte), en la escritura como práctica de inscripción de la experiencia, etcétera. De hecho, la literatura (y en particular la idea de la novela) se puede pensar en Arguedas en las coordenadas en que Víctor Turner pensaba el ritual: no como un *epifenómeno* —esto es, como mera expresión y reflejo de una estructura social—, sino como espacio generador de visiones alternativas y de potenciales nuevas formas y arreglos sociales» (Portugal, 2007, p. 467).

⁹ Como sugiere Rowe: «Se trata de un modelo epistemológico andino que penetra el mundo de la producción industrial y se deja penetrar por él, con el resultado de que la producción industrial, la producción del deseo y la producción del conocimiento se intercomunican y se transforman mutuamente» (1996, p. 338). Y añade Rowe: «La dispersión de los significados antiguos es principio fundamental de la producción novelesca de *El zorro* (ver el destino de Tutaykire); podríamos aventurar que la liberación de los símbolos mágicos de sus encadenamientos ideológicos (mitos), implica la devolución a su estado original de “dioses momentáneos”, lo cual a la vez les otorga una modernidad marcada, por asemejarse a los símbolos poéticos. La magia, liberada ya de la ideología andina, se revela en su aspecto del deseo, el que entonces muestra su continuidad con el deseo liberado por las nuevas fuerzas productivas, pero entrampado dentro de la ideología capitalista» (1996, p. 339). Dialoga Lienhard: «La sexualidad, la producción industrial y la religión aparecen por lo tanto como conceptos esencialmente ambiguos y ambivalentes, positivos/negativos» (1990, p. 31).

la industria y la tecnología va mucho más allá de esta limitada interpretación negativa. Quizá el más nítido *waka* o «núcleo mágico» inscrito en el texto, según Lienhard¹⁰, sea el humo rosado de la Fundición que se eleva hacia los cielos. Este signo proteico y cargado de energía erótica no solo conecta el mundo de abajo y el de arriba, sino que materializa la potencia vivificadora de la escritura que arrastra la «sangrecita», la savia, el «jugo» o «fuego de vida» —que habitaba al sujeto sacrificado— hacia todos los confines de su nuevo habitáculo post subjetivo. Así cobran un sentido particular las enigmáticas palabras del zorro de Abajo, cuando profetiza lo siguiente: «*Pero la serpiente amaru no se va acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo*» (Arguedas, 1996, p. 23)¹¹.

A partir de estas reflexiones se puede argumentar que el cuerpo del autor se hace texto; al mismo tiempo, el texto corporalizado, inyectado de presencia biológica, se carga de flujos vitales que sellan su realidad orgánica. Por lo mismo que se trata de una presencia viva, no sería adecuado comentarla como si fuera un producto finalizado. En realidad, el lector de *Los zorros* se enfrenta a un proceso que está, perpetuamente, desarrollándose mediante la reunión y el choque, la armonía y el desencuentro de materiales heterogéneos, de múltiples lenguajes sociales —algunos de ellos por primera vez articulados y provenientes de distintas matrices culturales—. Nos encontramos ante un conjunto de potencialidades y direcciones, líneas de fuerza o «hervores» donde se cuece el futuro. Pero este futuro no corresponde a ninguna de las realizaciones históricas concretas que hayamos conocido desde finales de los años sesenta hasta entrada la segunda década del siglo XXI. No será el destino de Chimbote, ni la sociedad peruana moderna en su configuración presente, lo que provendrá de un proceso textual abierto y todavía irrealizado; vale decir, sujeto a un diferendo que entrega al lector de los signos de la cultura peruana una piedra de toque, un punto de vista a la vez interno y externo a la historia, desde el cual es posible evaluar y juzgar el devenir histórico. En otras palabras, si los límites entre el hacedor y sus personajes se diluyen, poniéndose así en cuestión

¹⁰ «Traducción literaria de los símbolos materiales, los núcleos mágicos textuales intentan conservar dentro del marco de la escritura la “sustancialidad” de los símbolos evocados, y ello mediante un proceso de “estetización” de lo mágico-religioso» (1990, p. 45).

¹¹ «Eso se hace cuando hay fuego en el corazón, fuego de vida, aunque revuelta, como la de ese hongo maldito de humo rosado que se eleva de Chimbote, que sí es una chucha en la que estoy metido hasta el cuello, pero sin pudrirme. Vida entre cholos disparejos, criollos chaveteros y chimpancés internacionales chupadores de toda sangre, de mar, aire y tierra, amigo, amigo Tarta» (Arguedas, 1996, p. 129).

la línea divisoria entre autobiografía y ficción, ocurre también que las fronteras de la textualidad pierden algo de su intransigencia y transforman *Los zorros* en algo más que un epifenómeno de la realidad social. La novela puede funcionar, incluso en la actualidad, como un laboratorio de probabilidades, aunque, sobre todo, como un doble polémico, una suerte de pantalla en la que se proyecta el futuro utópico de la sociedad en pugna con su realidad; un futuro imaginado como un cuerpo posible, frente al cual vamos midiéndonos y evaluándonos a nosotros mismos. «Un pueblo no es mortal», promete Arguedas en su carta al rector y a los estudiantes de la Universidad Agraria, «y el Perú es un cuerpo cargado de poderosa savia ardiente de vida, impaciente por realizarse» (Arguedas, 1996, p. 254).

Esa impaciencia no debe conducir a la «rabia», sino al crecimiento y la maduración de un porvenir deseable, inscrito y vislumbrado en el cuerpo novelesco, una auténtica modernidad de sesgo andino y humano capaz de integrar tradición y novedad. Así, la novela no ofrece una mimesis fantasmal, y tampoco un diagnóstico de la fortuna colectiva; todo lo contrario, produce un cuerpo social lleno de vida, que interviene y logra interpelar a ese otro organismo, quizá «lisiado y desigual», que fue el Perú de mitad del siglo pasado. A partir de estas ideas, surge otra pregunta abierta: ¿cuál es el balance que arroja el cotejo entre el cuerpo que la novela diseña, y ese otro del que formamos parte hoy en día?

Bibliografía

- Arguedas, José María (1996). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell (coord.). Madrid: Colección Archivos.
- Arredondo, Sybila (1996). *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la correspondencia de Arguedas. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 275-295). Edición crítica de Eve-Marie Fell (coord.). Madrid: Colección Archivos.
- Bürger, Peter (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Michael Shaw (trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cornejo Polar, Antonio (1996). Un ensayo sobre *Los zorros* de Arguedas. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 296-306). Edición crítica de Eve-Marie Fell (coord.). Madrid: Colección Archivos.
- Lienhard, Martin (1990) *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte.

- Lienhard, Martin (1996). La «andinización» del vanguardismo urbano. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 321-332). Edición crítica de Eve-Marie Fell (coord.). Madrid: Colección Archivos.
- Ortega, Julio (ed.) (2000). Los zorros de Arguedas: migraciones y fundaciones de la modernidad andina. Prólogo a la traducción de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Pittsburgh, París: University of Pittsburgh Press, UNESCO, Colección Archivos. Recuperado de: http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/JOZorros/JO_Zorros1.html
- Portocarrero, Gonzalo (2004). Luchar por la descolonización sin rabia ni vergüenza: el legado pendiente de José María Arguedas. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 25-42). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Portugal, José Alberto (2007). *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Rowe, William (1996). Deseo, escritura y fuerzas productivas. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 333-340). Edición crítica de Eve-Marie Fell (coord.). Madrid: Colección Archivos.
- Rowe, William (2004). El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 131-138). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Vargas Llosa, Mario (1997). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.