

TOMO II

H O M E N A J E

Luis Jaime Cisneros

Capítulo 41



Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú
FONDO EDITORIAL 2002

Homenaje Luis Jaime Cisneros
Tomo II

Editor: Eduardo Hopkins Rodríguez

Diseño de carátula: Gisella Scheuch

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Plaza Francia 1164, Lima
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Obra Completa rústica:
9972-42-473-1
Tomo II: 9972-42-475-8
D.L. 1501052002 2422

Obra Completa tapa dura:
9972-42-476-6
Tomo II: 9972-42-478-2
D.L. 1501052002 2421

Primera edición: julio de 2002

Derechos reservados, prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Cortázar y Fuentes en la última novela de Arguedas

Ricardo González Vigil

Pontificia Universidad Católica del Perú

A Luis Jaime Cisneros, filólogo y humanista ejemplar, maestro en todo el sentido de la palabra.

NO OBSTANTE ALGUNOS COMENTARIOS RESCATABLES,¹ la recepción inmediata de la última novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*,² no fue positiva con relación a su valor literario y estético, estimándola, más bien, como un documento humano rico en connotaciones sociales, políticas, antropológicas e ideológicas. La misma novela daba pie a esas consideraciones, al contener diversos pasajes que ventilan los titubeos expresivos de Arguedas, su temor de no estar capacitado para plasmar una novela válida (como representación de lo esencial y como logro de las técnicas narrativas empleadas) sobre una ciudad con la ebullición migratoria de Chimbote, así como ese carácter de obra inacabada y trunca que abandona la composición de capítulos propiamente dichos por «hervores» de textura deliberadamente fragmentaria y embrionaria, desistiendo finalmente de continuar con la escritura de la novela (ofrece un resumen de los otros «hervores» que tenía proyectado hacer) para comunicarnos su decisión de suicidarse.

Ha sido mérito de Martin Lienhard³ el de iniciar el estudio detenido y riguroso, cabalmente impregnado de la cultura andina, de *El*

¹ Sobre todo, WESTPHALEN, Emilio Adolfo. «La última novela de Arguedas». *Amaru*, n.º 1, diciembre 1969, pp. 27-30.

² Publicada póstumamente, en 1971, por la editorial Losada en Buenos Aires. Aquí citamos ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Eve-Marie FELL. Madrid: Archivos de ALLCA XX, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

³ Cfr. LIENHARD, Martin. «Tradición oral y novela: los "Zorros" en la última novela de José María Arguedas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 6, segundo semestre de 1977, pp. 81-92. Y su notable libro *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea, Latinoamericana, 1981; hay una segunda edición con nuevos anexos publicada en Lima por las editoriales Horizonte y Tarea, en 1990.

zorro de arriba y el zorro de abajo, viéndola en toda su grandeza artística y cultural, y no, solo, social, política e ideológica. Incluso diríamos que Lienhard, en su afán de contrarrestar la subvaloración de la novela póstuma de Arguedas, cae en la exageración contraria al verla como un logro artístico total, sin dilucidar la declaraciones tan explícitas de inseguridad creadora que contiene. De todos modos, Lienhard demuestra contundentemente que se trata de una novela de alto valor artístico; más aun, de una obra única en tanto da vuelta a la perspectiva indigenista (la cual habla de lo «andino» con códigos aprendidos de «Occidente»), ya que aborda una urbe costeña (inserta en la economía capitalista) con categorías «andinas».

A partir de los trabajos de Lienhard cada vez son más los estudiosos que reconocen los méritos literalmente fuera de lo común (no solo dentro de la novela indigenista, sino dentro de los propios experimentos del llamado *boom* hispanoamericano) de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Sin embargo, la reivindicación literaria de dicha novela todavía resulta una tarea pendiente, si reparamos en que un escritor tan eminente (indiscutible maestro en lo tocante a la destreza y la perfección artística de una novela) como Mario Vargas Llosa, en el libro sin duda más leído y comentado de la amplia bibliografía arguediana, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del Indigenismo*,⁴ persiste en señalar los defectos artísticos de los *Zorros* (en adelante, usaremos esta abreviación del título de la novela póstuma de Arguedas), citando y todo a Lienhard en su enfática argumentación discrepante.

Conforme sostenemos en nuestra edición anotada de *Los ríos profundos*, urge pulverizar la visión, tan falsa como estereotipada (alimentada, muchas veces, por una lectura superficial o sesgada de las declaraciones de nuestro autor), que presenta a Arguedas como un

⁴ VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del Indigenismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Cualquier discrepancia con este libro de Vargas Llosa no debe hacernos olvidar que ningún otro escritor hizo tanto como él (utilizando su fama internacional), en vida de Arguedas, para que el autor de *Los ríos profundos* sea conocido fuera del país. Desde 1955 lo unió una «relación entrañable» (que incluyó un trato amical en los años sesenta) con los escritos de Arguedas, aunque ahora lo reduzca a «un buen escritor que escribió por lo menos una hermosa novela, *Los ríos profundos*, y cuyas otras obras, aunque éxitos parciales o fracasados, son siempre interesantes y a veces turbadores» (p. 9). A nuestro juicio, Arguedas es mucho más: un gran escritor; *Los ríos profundos*, una obra maestra, de las mayores de la «nueva narrativa hispanoamericana»; y sus otras obras abundan en hallazgos y aciertos, siendo *El Sexto* su único fracaso artístico.

autor espontáneo, meramente intuitivo, cuando la verdad es que corregía meticulosamente sus escritos, a veces a lo largo de varios años y versiones distintas. Se subraya su escaso o limitado conocimiento de la tradición literaria, lo cual se entiende solo si lo cotejamos con autores-biblioteca como Borges, Lezama Lima, Carpentier, Cortázar y Fuentes, pero no como una trampa mental que impide comprobar que Arguedas supo ahondar en ciertas lecturas capitales, dialogando con ellas (ya fuera asumiéndolas gozosamente, ya fuera entablado una fructífera confrontación o rectificación indispensable) con marcada conciencia artística y vuelo creador.⁵

Antes de la composición de los *Zorros*, la principal preocupación expresiva de Arguedas se manifestaba «en términos del lenguaje, mientras que los problemas de la construcción narrativa y la presentación ocupaban un papel secundario».⁶ Es decir, el problema central del escritor andahuaylino tocaba al idioma, y no a los recursos narrativos o estilísticos: quechuizar al español en una «pelea verdaderamente infernal con la lengua» (citando palabras del propio Arguedas), empresa descomunal donde encarna literariamente su condición bilingüe, según Ángel Rama. «la más difícil [empresa] que ha intentado un novelista en América».⁷

No obstante, aunque en segundo término, Arguedas trabajaba con esmero también la «construcción narrativa», labrando texturas de la perfección de *Los ríos profundos* y *La agonía de Rasu-Ñiti*, por citar dos obras que resisten la comparación con lo más admirable de la nueva narrativa hispanoamericana.

Sin abandonar su interés mayúsculo por el idioma, por la experimentación lingüística⁸, a tal punto que Edmundo Gómez Mango ha

⁵ ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Ed. Ricardo GONZÁLEZ VIGIL. Madrid: Cátedra, 1995. Ahí establecemos conexiones con Faulkner, Camus, Neruda, Cieza de León, Riva-Agüero, Basadre, etc.

⁶ ROWE, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979, pp. 42-43.

⁷ RAMA, Ángel. «Diez problemas para el novelista latinoamericano». *Casa de las Américas*, n.º 26, La Habana: octubre-noviembre de 1964, pp. 3-43.

⁸ «La gama de registros lingüísticos que aparecen en *El zorro* [...] (del español literario al quechua, pasando por toda una serie de elaboraciones sociolectales) no tiene antecedentes. [...] la dinámica social de Chimbote se representa ante todo a través de la yuxtaposición y la interpenetración de discursos especialmente expresivos, contruidos a partir de las potencialidades poéticas del caos sociolectal». (LIENHARD Martin, «La "andinización" del vanguardismo urbano», en la edición crítica de los *Zorros*. Cfr. ARGUEDAS, J.M., ob. cit., pp. 329-331).

afirmado que los *Zorros* bien podrían ostentar el título de *Todas las lenguas*,⁹ el principal problema expresivo en la novela póstuma es otro, precisamente lo que Rowe llama «problemas de la construcción narrativa y la presentación». Repárese bien: la exploración idiomática sigue estando al centro de la escritura arguediana, pero ya no es vivida como «problema», seguro como se sentía Arguedas de haberlo «resuelto» en *Los ríos profundos*;¹⁰ en cambio, el conocimiento y la adecuada utilización de los recursos de la «nueva narrativa», percibidos como idóneos para retratar la vida urbana (lo que intenta en los *Zorros*), se le presentan como «problema», una cuestión de técnica literaria que va a estar, por primera vez, al centro (unida al sondeo idiomático) de su escritura, planteada explícitamente en los «Diarios» de la novela.

Hay que tener en cuenta que su primera novela de ambientación urbana, *El Sexto* (1961), y las páginas dedicadas a Lima en *Todas las sangres* (1964) habían recibido críticas muy duras, las cuales admitían su eficacia para expresar el paisaje rural y la cosmovisión andina, pero se ensañaban con sus limitaciones al pretender abordar la realidad urbana y la cultura «occidental». Decidido a sumergirse en Chimbote, urbe que lo fascinaba y repelía a la vez, laboratorio privilegiado de las migraciones andinas a la costa, prueba mayor de los grandes cambios socioculturales que estaba sufriendo el Perú, Arguedas asumió el desafío del lenguaje narrativo creado por los escritores urbanos de Europa y América.

⁹ «Los zorros hubieran podido intitularse: *Todas las lenguas* [...]. Su incansable búsqueda iniciática de una lengua, la travesía del infierno lingüístico de *Los zorros*, dejan vislumbrar un silencio oriundo, una falta de palabra en el origen, el mutismo de una lengua madre que se calló precozmente y para siempre. La lengua de los Padres-Zorros, la suya propia, quiso decir y traducir la invención de la lengua nueva de la novela indohispánica». Gómez Mango, Edmundo. «Vida y muerte de la escritura en "Los zorros"», en la edición crítica de los *Zorros*. Cfr. ARGUEDAS, J.M., ob. cit., pp. 366 y 368.

¹⁰ «Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. Esa es la dura, la difícil cuestión. [...] Creo que en la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno solo podía ser su fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes [...]. No se trata, pues, de una búsqueda de la forma en su acepción superficial y corriente, sino como problema de la expresión, de la cultura [...]» (ARGUEDAS, J.M. «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». *Mar del Sur*, año 3, n.º 9, enero-febrero de 1950, pp. 66-72; reproducido en LARCO, Juan. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976, pp. 402 y 405.

Fiel a su concepción vitalista y sanguínea de la creación literaria, donde la sensibilidad y las vivencias profundas son las que dan origen a las técnicas literarias, Arguedas expresa su temor medular:

Creo no conocer bien las ciudades y estoy escribiendo sobre una. [...] Parece que se me han acabado los temas que alimenta la infancia, cuando es tremenda y se extiende encarnizadamente hasta la vejez. [...] Y creo que el intento de suicidio, primero, y luego las ansias por el suicidio fueron tanto por el agotamiento [...] como por el susto ante el miedo de tener que escribir sobre lo que se conoce solo a través del temor y la alegría adultos.¹¹

El conocimiento de la ciudad como algo previo al dominio de la técnica literaria adecuada para expresarla se ve refrendado en el siguiente pasaje:

Ocupándome, impremeditadamente, de don Julio [Cortázar] y de otros escritores me animó mucho el comenzar de este libro. Y sospecho, temo que para seguir con el hilo de los «Zorros» *algo más o mucho más he debido aprender de los cortázares, pero eso no solo significa haber aprendido la «técnica» que dominan sino el haber vivido un poco como ellos. Mario [Vargas Llosa] estuvo un día en mi casa. Desde los primeros minutos comprendí que habíamos andado por caminos diferentes [el subrayado es nuestro].*¹²

Al respecto, consignemos dos puntualizaciones importantes que hace Arguedas. La que distingue entre los que internalizan la vida urbana en su sensibilidad y saben hacerla aflorar en su virtuosismo técnico,¹³ y los que se quedan en la superficie de la imitación cerebral

¹¹ ARGUEDAS, José María, *Zorros*, p. 81.

¹² Íd., p. 178.

¹³ Tal sería el caso de Vargas Llosa, a quien Arguedas admiraba: «Fue una lástima que no pudiera ir a Caracas [a la entrega del Premio Rómulo Gallegos a Vargas Llosa]. Aquí he estado con Mario [Vargas Llosa], en casa. Es un muchacho fenomenal. Yo lo miro, lo admiro un poco como a hijo; esos hijos que a veces te salen de lo mejor y realizan los sueños de los padres soñadores. Lo encuentro muy bien templado, como para estos tiempos. Es una maravilla que nos haya salido ese caballero, porque toda la juventud ve en él a un ejemplo, y un verdadero modelo» (carta de Arguedas a Ángel Rama, del 9 de setiembre de 1967 en ARGUEDAS, J.M. «Las cartas de José María Arguedas a Ángel Rama». Selección y edición de Raquel GARCÍA. *Fórnix*, n.º 2, enero-junio 2000, p. 25). ¿No será que Vargas Llosa, gran destructor de todo lo que le sabe a figura paterna, necesita inconscientemente negar a Arguedas, rebajar su estatura literaria, azuzado por

de las técnicas creadas por maestros europeos y norteamericanos, produciendo sin auténtica sensibilidad, con el frío oficio de un profesional (ahí Arguedas coloca a Carlos Fuentes).¹⁴ Arguedas enfatiza que su sensibilidad es «a lo pueblo» y debe apropiarse de las técnicas reelaborándolas según su sensibilidad:

[...] me falta más mundo de ciudad que, en cierta forma, significa decir erudición, aunque la erudición y la técnica pueden llegar a ser la «carabina de Ambrosio» o un falso desvío para resolver ciertas dificultades, especialmente para *los que buscan el orden de las cosas a lo pueblo y no a lo ciudad o a lo ciudad recién parida*, a lo cernícalo y no a lo jet [el subrayado es nuestro].¹⁵

Eso de «ciudad recién parida» suena a Chimbote, en breves años convertida en un proliferante centro pesquero: de minúsculo pueblo a ciudad de crecimiento vertiginoso:

la incómoda constatación de que «en un país escindido en dos mundos, dos lenguas, dos culturas, dos tradiciones históricas, a él le fue dado conocer ambas realidades íntimamente, en sus miserias y grandezas, y, por lo tanto, tuvo una perspectiva mucho más amplia que la mía» (*La utopía arcaica*, p. 9)? Algo semejante parece haber perpetrado Sábato negando a Borges, según Emir Rodríguez Monegal (véase *El arte de narrar*. Caracas: Monte Ávila, 1968). Téngase en cuenta que Vargas Llosa vincula el pasado incaico y el legado vigente de la cultura andina con una jerarquización autoritaria y/o un comunitarismo que repugnan a su culto a la libertad y al individualismo. Al «negar» a Arguedas y al Indigenismo no obedece a mezquindad alguna, sino que actúa fiel a sus principios éticos de corte liberal y «globalizador», para él, los más humanizadores y democráticos. No es necesario insistir, por lo demás, en que Vargas Llosa es, indiscutiblemente, un gran escritor, uno de los más notables de la narrativa hispanoamericana, con varias obras maestras en su haber, pero también con reveladores fracasos cuando encara el mundo andino (*Lituma en los Andes* y la asonada subversiva en *Historia de Mayta*).

¹⁴ «La última vez que vi a Carlos Fuentes, lo encontré escribiendo como a un albañil que trabaja 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 enorgullecieran» (*Zorros*, p. 18). Arguedas prefiere enorgullecerse de ser un escritor nada profesional, guiado por su sensibilidad y su energía creadora ajena a plazos deliberados: «La novela está trazada. Pero es atrocamente difícil. Cada capítulo es el resultado del análisis, de marchas y contramarchas, luego, de repente, el cuerpo del capítulo, su derrotero, aparece y, cuando me lanzo a escribir, lo hago como siempre, como en trance» (carta del 2 de mayo de 1969, en ARGUEDAS, J.M. *Las cartas de Arguedas*. Ed. John V. MURRA y Mercedes LÓPEZ-BARALT. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996, p. 207).

¹⁵ ARGUEDAS, J.M., *Zorros*, p.179.

quedé fascinado por la ciudad [Chimbote]. Es una Lima de laboratorio [...]. Chimbote es más que otros lugares un universo inacabable.¹⁶

También aquello de «a lo jet» nos hace recordar uno de los extraordinarios poemas (compuestos originalmente en quechua, traducidos al español por el propio Arguedas) de nuestro autor, la «Oda al jet», en la que Arguedas celebra la capacidad del hombre para ascender hasta lo que «los antiguos llamaron, el Mundo de Arriba».¹⁷

Pasemos a la segunda puntualización: Arguedas admite que, mal que bien, durante décadas ha residido en ciudades y posee, a su manera, un conocimiento de ellas:

Pero ¿y todo lo que he pasado en las ciudades durante más de treinta años? Hasta he vivido un año en la prisión ciudadana [...] de un país del tercer mundo, y escribí una novela sobre esa cárcel. Allí solo miraba, me incrementaba, sufría con mi infancia anticuada. Y no conozco a la mujer de la ciudad, por ejemplo. Le tengo miedo [...]. ¿Y cómo hago, ahora yo, por eso, para anudar y avivar las ramas que tanteando y anhelante, como un sujeto que despierta de un coma profundo, he extendido tanto en el primer capítulo de esta novela? Ya se ve allí que *de tanto tener y estar, entre desconcertado y loco de dicha, en las ciudades —en París creí entender todo y a todos—, algo sé de cómo arden las ciudades, algo conozco de su verdadera pulpa* [El subrayado es nuestro].¹⁸

Su visión de las ciudades las capta «ardiendo», lugares de encuentro y desencuentro, de migraciones humanas, de fusiones de razas, lenguas y culturas. Eso en Lima, en Nueva York, en París, en todas las ciudades que llega a conocer. Mucho más, en un gigantesco asentamiento humano en «hervidero» (de ahí que termine escribiendo «hervores» y no «capítulos»: páginas como lava y no como roca petrificada por el oficio frío del narrador) como se le revela Chimbote: un hervidero que sintetiza las fuerzas que hierven en el Perú y, en un nivel más amplio, en el mundo de esos días; a la vez, un hervidero que atiza el hervidero que es el propio Arguedas escindido entre dos lenguas y dos culturas, dispuesto a tender puentes entre el Mundo de

¹⁶ ARGUEDAS, J.M., ob. cit., pp. 145 y 149.

¹⁷ Íd., *Obras completas*, tomo 5. Lima: Horizonte, 1983.

¹⁸ Íd., *Zorros*, pp. 81-82.

Arriba y el Mundo de Abajo, puentes dentro de sí mismo y en el contexto colectivo. El escritor era consciente de todo, ese tejido de hervideros que enfrentaba en los *Zorros*:

[...] la novela, para ser tal, tiene que ser el reflejo de lo que soy yo y a través mío, si es posible, el reflejo de Chimbote: de ese inaprensible hervidero humano y a través de ese hervidero, mi propio hervidero que es fenomenal, del Perú actual y del descomunadamente no diría que martirizado sino acicateado hombre actual.¹⁹

Para escribir sobre una «ciudad recién parida» y en hervor Arguedas siente la necesidad de experimentar un lenguaje narrativo distinto al empleado en sus novelas protagonizadas por su comunión con el mundo andino:

También ahora, para Chimbote y para lo que soy ahora, una especie de otro hombre, necesitaba de otro estilo, ese que se insinúa en el capítulo aparecido en *Amaru*. Ese estilo se hace, por fin, límpido, pleno y distinto en el tercer capítulo donde la novela alza definitivamente el vuelo. ¡Estoy feliz; estoy joven; he recommenzado una nueva vida de creación!²⁰

Lienhard ha explicado cómo en los *Zorros* actúan dos polos de irradiación artístico-cultural; por un lado, el polo de las «culturas andinas (indígenas, *misti* y suburbana) en sus manifestaciones más significati-

¹⁹ Carta a J. Murra del 17 de diciembre de 1968, en ARGUEDAS, J.M., ob. cit., pp. 181-182.

²⁰ Carta a J. Murra del 22 de diciembre de 1968, en ARGUEDAS, J.M., ob. cit., p. 188. La afirmación de sentirse «una especie de otro hombre» se vincula con la nueva vida que estaba llevando con su segunda esposa, Sybilla Arredondo. Se siente nuevamente joven, en hervor: empatía con Chimbote, ciudad joven, en hervor. La seguridad artística mostrada en diciembre de 1968 sufrirá una dura prueba en 1969, cuando la infausta polémica con Cortázar lo sumirá en dudas sobre su capacidad para asimilar el lenguaje narrativo adecuado para la vida urbana; conspirará en contra, además, y sobre todo, las dificultades que carcomen su relación son Sybilla, presa de temores sexuales que no acierta a superar. En las cartas a su sicoterapeuta Lola Hoffmann, confiesa su miedo a la impotencia sexual (liga el que pueda sentir erecciones con el que pueda seguir escribiendo los *Zorros*) situándolo en la base misma de la inseguridad que siente al escribir, «impotente» para una «novela moderna» sobre la ciudad. En lo relativo a la polémica con Cortázar, ver la exposición (sesgada a favor de Cortázar y del *boom*) que hace Vargas Llosa, en *La utopía arcaica*, ob. cit., pp. 34-43.

vas»;²¹ y, por otro lado, el polo del lenguaje explorado por el vanguardismo urbano «occidental», cuyos rasgos sintetiza de un modo fácilmente aplicable a los *Zorros*:

La novelística 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 al 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.²²

Sigamos citando a Lienhard, porque sus frases apuntan formidablemente al nuevo estilo de los *Zorros*:

Al narrador omnisciente —paternalista— sucede la multiplicación de las perspectivas e instancias discursivas y la visión fragmentada, fugaz; a la trama lineal o progresiva, un montaje (cine) más sugestivo de las secuencias que imita el flujo espontáneo de la conciencia; a la «historia» o el argumento, unos cortes instantáneos de apariencia arbitraria. [...] En toda su configuración verbal, el texto deja de ser un territorio cerrado donde reina un lenguaje propiamente «novelesco», para abrirse ampliamente a todos los discursos que surgen dentro de la sociedad: orales y escritos, populares y cultos, antiguos y modernos, artísticos, periodísticos, técnicos y publicitarios, colectivos e individuales.²³

Lienhard remite a las «obras clásicas de la narrativa de vanguardia»: *Petersburgo* (1914) de A. Biely, *Ulises* (1922) de Joyce, *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos y *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Döblin. No pretende, por cierto, establecer filiación alguna con esas obras («no nos interesa averiguar hasta qué punto Arguedas conoció tales obras o no»), «sino tan solo mostrar una convergencia de actitudes». Atinadamente, Lienhard hace notar que, en algunas reseñas

²¹ LIENHARD, Martin. «La “andinización” del vanguardismo urbano». En: LIENHARD, Martin, ob. cit., p. 326.

²² Ib., p. 324.

²³ Ib., pp. 324-325.

(en especial, las que dedica a Joyce y a *Manhattan Transfer*), José Carlos Mariátegui ya supo caracterizar luminosamente «la identificación entre narrativa urbana de vanguardia y la experiencia de la gran urbe moderna». ²⁴

Lector devoto de Mariátegui, bien pudo Arguedas beneficiarse de las páginas mencionadas del Amauta. Si eso es probable, lo que resulta a nuestro juicio incuestionable es que leyó con mucha atención a varios autores de la «nueva narrativa» hispanoamericana, especialmente del promocionadísimo *boom*, capitaneado por Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez. Basta reparar en las referencias constantes a narradores hispanoamericanos en los «Diarios» de los *Zorros*.

Fueron los novelistas hispanoamericanos, y no Joyce (a quien confiesa haber leído con mucha dificultad, *Zorros*, p. 178) o Dos Passos, sus principales maestros en técnicas narrativas. Dos novelas del *boom* destacan en ese rubro, relevantes para examinar la complejidad de componentes discursivos que engarza Arguedas en el diseño vanguardista de los *Zorros*: *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Indirectamente, claro está, Arguedas asimila en ellas a los maestros europeos y norteamericanos, aspecto subrayado por quienes han señalado la filiación existente entre *La región más transparente* y *Manhattan Transfer*, y entre *Rayuela* y *Ulises*.

Veamos las importantes conexiones rastreables entre los *Zorros* y *La región más transparente*:

Elegir un título de raíces prehispánicas: el nombre indígena del lugar en que se encuentra Ciudad de México significa «la región más transparente del aire»; y el Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo son personajes míticos andinos extraídos del más importante manuscrito quechua con creencias andinas, traducido al español por el propio Arguedas bajo la denominación de *Dioses y hombres de Huarochirí*.²⁵

Cabría argüir que, en este punto, hay un nexo mayor entre el título de los *Zorros* y el de *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias,

²⁴ *Ib.*, p. 325.

²⁵ *Íd.*, *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?)*. Edición bilingüe, traducción al español y prólogo de J.M. ARGUEDAS, estudio bibliográfico por Pierre DUVIOLS. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Museo Nacional de Historia, 1966.

en tanto Asturias remite a la creación del hombre según el *Popol Vuh* y Arguedas calificó a *Dioses y hombres de Huarochirí* como lo más parecido a un *Popol Vuh* en la mitología andina. Sin embargo, la novela de Asturias no constituye un modelo para abordar la vida urbana. En los tres casos, se busca el contraste entre el pasado mítico, glorioso, y el presente alienado y deshumanizador: Fuentes aclara que ahora el «aire» de México merecería describirse como «la región más turbia», dada la elevada contaminación que padece la capital mexicana.²⁶

Añadamos que resulta sintomática la mención, en los *Zorros*, de dos novelas con títulos simbólicos, donde lo primordial contrasta con lo actual: *Ulises* (título homérico) de Joyce y *Paradiso* (título prestado a Dante y al génesis bíblico) de Lezama Lima, ambas obras excesivamente difíciles para un lector como Arguedas, alejado de su tono «tan densa e inescrupulosamente urbano» (*Zorros*, p. 178). Repárese que esas novelas, como también las de Carpentier (citado más de una vez, con respeto distante, en los *Zorros*), acuden a paradigmas clásicos y de otras latitudes, mientras que Asturias, Fuentes y Arguedas se complacen en referencias autóctonas, nacionales.

1. El potencial mítico del título se ve confirmado por la inserción de pasajes, estratégicamente distribuidos a lo largo del libro, en los que personajes de índole mítico-simbólica entrelazan y comentan los sucesos y los personajes presentados en la novela. En el caso de Arguedas claramente son los zorros míticos que se presentan unas veces sin velo alguno, otras metamorfoseados o disfrazados en diversos personajes (asunto esclarecido por Lienhard). En *La región más transparente*, uno de los protagonistas es Ixca Cienfuegos, encarnación del sustrato indígena de la ciudad mexicana: «figura mítica [...] que maneja los hilos de la narración, instigando a los demás personajes para que se confiesen a él. También interviene decisivamente en la vida de algunos».²⁷

2. En la novela de Fuentes figura un personaje, Manuel Zamacona, que «es un poeta intelectual que se desarrolla y cobra fuerza a través de las discusiones sobre el significado de ser mexicano. Sus discursos —y el diálogo en que participa, son más ensayos que novela».²⁸ En los

²⁶ Cfr. Simposio Carlos Fuentes, *Actas. Hispanic Studies*, n.º 2, abril 1978, p. 219.

²⁷ SHAW, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 100.

²⁸ BRUSHWOOD, John S. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984, p. 210.

Zorros, el mismo Arguedas discute sobre la creación literaria y la significación histórico-cultural de Chimbote y América Latina, al interior de los «Diarios».

3. A la manera de *Manhattan Transfer*, Fuentes entrecruza las historias de decenas de personajes de las clases sociales más diversas, trazando paralelos morales, económicos e ideológicos: un montaje complejo, fragmentado, lleno de vasos comunicantes. En esa línea, actúan los capítulos y, luego, más nítido aun, los «hervores» de los *Zorros*.

4. El deseo de la muerte, de la inmoliación, tan característico de la cultura mexicana según *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, se halla ritualizado en la connotación mítica de Ixca Cienfuegos: «cuyo nombre es indio, encubre a Xiuhtecuhtli, el dios del fuego en cuyo honor se quemaba a los hombres en ceremonias muy crueles. Su madre, Teódula, encubre a la diosa Tonazin, madre de dioses y de hombres. Simultáneamente, ambos son dioses de creación y destrucción».²⁹ Esa lucha agónica late más intensa y lacerante en el meollo de la escritura de los *Zorros*, iniciada (como recomendación terapéutica) luego de un intento de suicidio y finalizada con la ejecución del suicidio largamente temido-anhelado:

Un escritor que muere escribiendo, que quizás muere de escribir, que plantea como tema esencial, como la cuestión misma de su escritura póstuma, la íntima relación de la literatura y la muerte: tal es la radical interrogante, el inquietante enigma de la novela última de José María Arguedas. [...]. «El narrador personaje cumple un itinerario propiamente mortal, entre dos muertes, la deseada y que no había llegado, situada en la anterioridad de la narración, y la segunda, anhelada y temida, conjurada y convocada por el acto mágico del escribir y postergada aun más allá del texto; entre estas dos muertes se despliega la forma necesariamente inconclusa de *Los zorros* [...]. Los «Diarios», más que abrir la perspectiva tradicional entre la vida y la obra de escribir, exploran esta otra, más inquietante y decisiva: la de la obra y la de la muerte. [...] los diarios no son comentarios

²⁹ LOCKERT, Lucía F. «La metáfora del ocultamiento en *La región más transparente*». En: *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*. Ed. Ana María HERNÁNDEZ DE LÓPEZ. Madrid: Pliegos, 1988, p. 33. Con relación al tema de la muerte, Arguedas debió haber leído, también, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), donde Fuentes retrata las últimas horas del protagonista, hilvanándolas con escenas del pasado.

del relato, de la novela que se está haciendo como fuera y a distancia de ellos; los diarios inauguran, interrumpen y finalizan —dejándola abierta— la novela; tampoco se limitan a permitir una modalidad del procedimiento de aparición del autor en su propio texto. Como sobra de la obra, como doble literario del narrar, la escritura de los diarios es un divagar incierto, «estrabótico», extraño, sin objeto aparente; habla del suicidio, una y otra vez, como para demorarlo en la postergación, pero también, como acercándolo hasta hacerlo más o menos familiar. Huyendo de este punto abismal en el cual ella misma podría desvanecerse, la escritura evoca con frecuencia el espacio de lo natal, lo alto y originario de la sierra y de la infancia, hasta que esta, antigua y envejecida, parece también extenuarse en las ansias fatigantes de la muerte.³⁰

Discúlpenos la cita tan larga, en mérito de su pertinente examen del tema del suicidio y la naturaleza de los «Diarios». Añadiríamos que se trata del «hervidero» del propio Arguedas, entrelazado al «hervidero» que es Chimbote, conforme vimos arriba (cita de la nota 15).

Pasemos ahora a la ligazón detectable entre los *Zorros* y la novela que representa la experimentación narrativa y el «protagonismo del lenguaje» (Emir Rodríguez Monegal) del *boom* en su versión más radical: *Rayuela*. Destaquemos lo siguiente:

1. La distinción que hace Cortázar entre el «lado de allá» (París, la cultura europea y el fetiche europeísta que seduce a los hispanoamericanos) y el «lado de acá» (Buenos Aires, las raíces nacionales), así como la tensión entre ambos lados sin síntesis armoniosa que padece el protagonista Horacio Oliveira, encuentra una innegable correspondencia en la dualidad contradictoria que simbolizan el Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo. Lienhard ha enfocado muy bien la cosmovisión andina con su dualidad *Hanan* (arriba, lo masculino, la deidad solar, el día, las tierras altas de cultivo, etc.) y *Hurin* o *Urin* (abajo, lo femenino, la deidad lunar, la noche, las tierras bajas de cultivo, etc.). En *Dioses y hombres de Huarochirí*, los zorros míticos encarnan la complementariedad entre la Sierra (Mundo de Arriba, zonas frías) y la Costa (Mundo de Abajo, tierras candentes, mar de la pesca). En los *Zorros*, Chimbote, ubicada en la costa, connota el *boom* (otro *boom*, económico, que no literario, de los años sesenta) de la actividad pesquera, foco

³⁰ GÓMEZ MANGO, Edmundo, art. cit., pp. 360-362.

de atracción para los serranos que bajan buscando trabajo. Amigo del sentido simbólico de los nombres, Arguedas debe tener en cuenta la interpretación del origen del nombre de Chimbote como derivado de *chimbar*, del quechua «*chimpay*, pasar de una banda a otra del río [...] en la zona andina y la selva, indica la acción de cruzar un río, a nado o en cualquier tipo de embarcación»,³¹ llamándose *chimbador* al «hombre cuyo oficio consiste en conducir a las personas que desean vadear un río». ³² En el caso de los *Zorros*, el «chimbador» Arguedas, siempre en sus libros impelido a servir de enlace entre dos culturas, muestra a los de Arriba cruzándose con los de Abajo, pasando de un lado a otro del Perú, ayudados por el hervidero social que es Chimbote.

Lienhard percibe lúcidamente la dualidad arriba/abajo en el Chimbote que pintan los *Zorros*:

De la bahía (mar) y de los médanos (prolongación de los Andes) surge, al calor del capitalismo, la ciudad de Chimbote, una especie de nuevo «Cusco»: más que «ombbligo» (significación que se atribuía a *Qosqo*), inmenso sexo femenino que atrae a los campesinos empobrecidos de la sierra, concha marítima fecundada por los capitalistas. El espacio se divide [...] en un arriba —precisamente los médanos— y un abajo: el puerto. Cada mitad, como en el estado incaico, se divide a su vez en dos cuadrantes que reproducen la oposición arriba/abajo: en la mitad de arriba se oponen las barriadas de los serranos pobres y la planta siderúrgica; en la de abajo, el basural, hábitat de los trabajadores «criollos», y el puerto pesquero con sus instalaciones industriales, fuente de riqueza [...]. El prostíbulo y la zona de hoteles, finalmente, constituyen el centro bicéfalo de este cosmos antiguo/moderno.³³

Falta percibir la dualidad arriba/abajo en el «hervidero» que es el propio Arguedas, procedente de la sierra, atado a una cultura antigua,

³¹ TAURO, Alberto. *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima: Peisa, 1987, tomo 2, p. 656.

³² *Ib.*, l. cit.

³³ LIENHARD, Martin, art. cit., p. 328. Acudiendo a las expresiones vulgares, Arguedas califica a Chimbote de «Zorra» (sexo femenino, prostituta) violada por el capitalismo imperialista; pero, también, en una dirección opuesta, positiva, deviene en una «Zorra» en la que pueden «chimbarse» los «Zorros», en un encuentro de «todas las sangres» que debería afirmar lo nacional contra la dominación imperialista.

víctima de fobias sexuales, unido a mujeres de la costa (otrora Celia Bustamante, ahora la mucho más moderna Sybila), pertenecientes a la cultura «occidental»: el trauma sexual resulta crucial (véase la nota 16), al extremo que el coito con Sybila es equiparado con tomar «veneno». ³⁴ Preocupado en toda su trayectoria como creador literario y como antropólogo por servir de «chimbador» entre las dos culturas en que sufre escindido el Perú, no atina a «chimbar» su propia existencia, particularmente no consigue asumir con madurez la sexualidad, recayendo una y otra vez en la búsqueda de mujeres-madre (rol que aceptó, en parte, Celia, pero no quiso adoptar Sybila) y no de mujeres-pareja. No pierde la esperanza en que Chimbote logre cumplir con su tarea socio-cultural «chimbadora», pero sí la pierde en sí mismo y, vencido por la depresión, decide cortar su existencia.

2. Además de los capítulos situados «del lado de acá» y «del lado de allá», *Rayuela* ostenta toda una sección de «capítulos prescindibles» bajo el rótulo «De otros lados»; prescindibles, se entiende, para los lectores interesados únicamente en la trama o argumento novelesco, dado que esgrimen una textura reflexiva, teórica, meta-literaria (es decir de una literatura que habla de la literatura), sirviendo a la propuesta cortazariana de una obra liberada de las convenciones novelescas del pasado, anti-novelística, etc. ³⁵ Mucho más que el componente ensayístico de *La región más transparente*, los «capítulos prescindibles» de *Rayuela* pueden haber animado a Arguedas a incluir los «Diarios» en los *Zorros*, así como los documentos del epílogo.

3. Horacio Oliveira vive obsesionado con la muerte, con el auto-aniquilamiento. En el «lado de allá» abandonado por la Maga (luego de la muerte acusatoria de Rocamadour), Horacio trata de fusionarse con los vagabundos irredimibles, los *clochards*; y en el «lado de acá», juzgándose ineficaz para ganar a Talita frente a Traveler, Horacio decide suicidarse. La temática de la muerte y del suicidio en los *Zorros* ya la subrayamos, al abordar las correspondencias con *La región más transparente*.

4. El carácter «abierto» de *Rayuela* que, como el juego infantil de la rayuela (en el Perú lo llamamos «mundo»), invita a unir los «casille-

³⁴ ARGUEDAS, J.M., *Zorros*, pp.17 y 19.

³⁵ Cfr. el amplio *dossier* crítico y los artículos especialmente escritos para CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio ORTEGA y Saúl YURKIEVICH. 2da. edición. Madrid (París-México-Buenos Aires-Sao Paulo-Río de Janeiro-Lima): Archivos de ALLCA XX, 1996.

ros» (los capítulos) saltando entre ellos, sin un sometimiento rígido al pasar del primero al segundo, del segundo al tercero y siguientes. Incluso hay un capítulo en que Horacio alcanza a suicidarse y otro en que no lo dejan lanzarse al vacío (para aplastarse contra el casillero del «cielo» de una rayuela dibujada en la acera). Cortázar quiere un lector co-creador que organice el libro a su regalado gusto; *Rayuela* rompe con todo plan único, con el concepto tradicional de obra acabada o terminada. En los *Zorros*, el libro queda «sin acabar», «abierto» a lo que los lectores puedan hacer con el embrión de hervores, tanto los escritos como los solo anotados (en un resumen que hace Arguedas cuando decide suicidarse). Lienhard interpreta ese no acabamiento y esa inmolación como una invocación-interpelación a los lectores, una alerta ante la dualidad hirviente del Perú a punto de estallar sangrientamente en un «suicidio» colectivo que mataría sus raíces históricas. Un no terminar muy expresivo, artísticamente logrado. Así lo sentía el propio Arguedas:

La novela ha quedado inconclusa pero no trunca. Podrá ser publicada así como está y creo que será un buen documento sobre el Perú. No sé qué hacer ni cómo a mi vuelta a Lima. Vuelvo algo peor de como vine pero con un libro en las manos. Un buen libro, creo.³⁶

Efectivamente, los *Zorros* es un «buen libro», y no solo por lo que posee de «buen documento sobre el Perú», sino por sus altos méritos literarios, aquí puestos de relieve. Un libro con esa intensidad expresiva y esa riqueza significativa que brota de la genialidad creadora, y que no puede conquistar el mero oficio narrativo.

Referencia Bibliográfica

ARGUEDAS, José María

1950 «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». *Mar del Sur* 9, año III. Reproducido en Juan Larco. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.

1983 *Obras completas*. Lima: Horizonte.

³⁶ Carta a J. Murra del 2 de setiembre de 1969. En: ARGUEDAS, J.M., ob. cit., p. 231.

- 1990 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell. Madrid: Archivos de ALLCA XX, C.S.C.I.C.
- 1995 *Los ríos profundos*. Edición, estudio introductorio y notas de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra.
- 1996 *Las cartas de Arguedas*. Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 2000 «Las cartas de José María Arguedas a Ángel Rama». selección y edición de Raquel García. *Fórnix*, 2.

ANÓNIMO

- 1966 *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Avila (¿1598?)*. Edición bilingüe, traducción al español y prólogo de Arguedas; estudio bibliográfico de Pierre Duviols. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Museo Nacional de Historia.

BRUSHWOOD, John S.

- 1984 *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

CORTÁZAR, Julio

- 1996 *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. 2da ed. Madrid: Archivos de ALLCA XX.

LIENHARD, Martín

- 1977 «Tradición oral y novela: los 'Zorros' en la última novela de José María Arguedas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 6.
- 1981 *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea y Latinoamericana Editores.

LOCKERT, Lucía F.

- 1988 «La metáfora del ocultamiento en *La región más transparente*». En: Ana María Hernández de López (ed.). *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*. Madrid: Pliegos.

RAMA, Ángel

- 1964 «Diez problemas para el novelista latinoamericano». *Casa de las Américas*, 26.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir

- 1968 *El arte de narrar*. Caracas: Monte Avila.

ROWE, William

1979 *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

SHAW, Donald L.

1981 *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.

TAURO, Alberto

1987 *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima: Peisa.

VARGAS LLOSA, Mario

1996 *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

V.V.A.A.

1978 *Simposio Carlos Fuentes Actas. Hispanic Studies, 2*.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo

1969 «La última novela de Arguedas». *Amaru*, 1.