

TOMO II

H O M E N A J E

*Luis Jaime Cisneros*

## Capítulo 78



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.

# Evolución del estilo y la estrategia en José María Arguedas

Carlos Eduardo Zavaleta

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

A Luis Jaime Cisneros, maestro de críticos y escritores, y de vida; diestro en el lenguaje y profundo en el pensamiento.

PROPONGO A LOS LECTORES efectuar un viaje de 1934 en adelante a fin de analizar a grandes rasgos la evolución del estilo y de la estructura en las narraciones de Arguedas, cuya carrera se inicia de modo muy humilde en relatos que difícilmente podemos llamar cuentos, como son los recogidos por José Luis Rouillón.<sup>1</sup>

Sin embargo, de ese Arguedas dudoso y primerizo va a surgir gradualmente despierto un valioso escritor, a quien conoció y saludó mi generación de narradores de los años cincuenta, a la cual él se dirigía en broma como «ustedes los técnicos» (por nuestra dedicación a Joyce, a Faulkner, a Hemingway, a Borges, etc.), para acabar él mismo, en su madurez, experimentando con el tema, el estilo, el orden temporal, la atmósfera, los personajes y el remate, y hallando, por lo demás, un camino propio, no solo literario sino también cultural, válido para todo el país. En verdad, él fue valiente al desafiar la propia literatura indigenista y neoindigenista, y desafiar, asimismo, la hegemonía castellana para crear, no diré «injertos» ni «híbridos», porque suena mal, sino puentes efectivos de comunicación entre el castellano y el quechua, por canales más profundos que los de Ciro Alegría o Enrique López Albújar. Al César lo que es del César.

Los llamados «cuentos olvidados», recogidos por Rouillón, aparecieron en revistas y periódicos de Lima y el Callao en 1934 y 1935. Como novedades principales ofrecen la humildad, quizá la ingenui-

---

<sup>1</sup> ROUILLON, José Luis. Presentación y notas críticas a la obra de José María Arguedas. En: ARGUEDAS, José María. *Cuentos olvidados*. Lima: Imágenes y Letras, 1973, 138 pp. Las cinco narraciones recogidas por Rouillon son las siguientes: «Los comuneros de Ak'ola», «Los comuneros de Utej Pampa», «K'ellk' atay Pampa», «El vengativo» y «El cargador».

dad narrativa y la discusión dentro de sí mismos, de los componentes internos y externos de la narración, preguntándose el autor cuáles eran los más importantes.

De los cinco textos, los tres primeros se dedican exclusivamente a describir la vida y costumbres de los comuneros, esto es, de los miembros de las comunidades indígenas que él conoció de niño, entre ellas las de Ak'ola, de Utej Pampa y de K'ellk'atay Pampa. Hasta en los títulos sobresalen ellas; para el Arguedas inicial, pues, no es importante el personaje individual, ni sus retratos, o las pinturas del paisaje, sino el grupo mismo, la comunidad y sus inevitables problemas de injusticia y desigualdad frente al «mandón», y esos primeros textos breves acaban siempre en un choque dramático y sangriento en que los comuneros son vencidos. Solo muy contadas veces le interesa describir de paso a un personaje, pues para él todos son iguales, y están unidos por el afecto que les tiene el narrador y cuya desgracia común lamenta con su obra. Solo en el segundo texto, consagrado a los comuneros de Utej Pampa, hay un esbozo de protagonista, de animador de la acción:

Don Victo era alto; en todo el distrito ningún hombre era de su tamaño, tenía espaldas anchas y un pecho redondo y carnosos; su cara estaba picada por la viruela y era llena y grande, nariz de killincho, y bajo su frente angosta, ardían sus dos ojos pequeñitos y brillantes. Don Victo había llegado hasta sargento en el Ejército, sabía leer y escribir y dice, una vez, le pateó a un oficial porque quiso abusar de un soldado utejino; le flajelaron, primero, le metieron a la cárcel y después lo botaron.<sup>2</sup>

Como se ve, la prosa es muy sencilla, coloquial, las frases no se adornan; parece que contara un niño y hasta se desliza un error ortográfico, *flajelaron*, con jota.

No obstante esas armas ingenuas y aun pedestres, en el cuarto texto, «El vengativo»,<sup>3</sup> el incipiente estilo, contando ahora las relaciones de una joven blanca con dos adolescentes, uno misti y otro indio, se vale inclusive de una carta que se ofrece íntegra al lector, y en ella se encrespa el lenguaje, en una súbita ola de celos, de resentimiento, de prejuicios sociales y raciales, y, finalmente, de furia, horror, asesinato

---

<sup>2</sup> Ib., p. 25.

<sup>3</sup> Ib., pp. 35-52.

y arrepentimiento, envuelta esta última en la complicidad de la amistad entre dos culpables, por encima de la ley. Este relato indica una clara lectura de Dostoievski, pues la fuerza de las pasiones del joven celoso lo lleva hasta el mareo, la inconsciencia y el desmayo:

Mi rabia había llegado a revelarse con mi resolución de matarla; si crecía, era colmado inmediatamente con la proximidad cada vez más inminente de la «hora». Era por eso que en cada minuto me sentía pasionalmente más grande, más alto, más feroz, sin perder mi equilibrio.

Por encima de los molles que dan sombra al camino en la entrada del Credo, vi avanzar la cabeza de ella; el potro negro que le regalé yo, mi gran potro negro, domado por Tomascha, estiró el cuello y relinchó, reconociendo al tordillo, su hermano de tropa.

Me estremecí. Era ella que entraba a la quebrada, a su tumba. El corazón me sacudió, como antes, cuando la vi llegar a los retamales Sulkaray, donde la esperé para gozar de su vida. ¡Qué misterio es el corazón, hermano! Empecé a temblar a pesar de mi valentía. Vi amarillo, todo amarillo, como la tierra del barranco. La tempestad, azuzada durante diez horas, engrandecida en su escondite, apretada en la oscuridad del corazón, me sacudió a la vista de ella, hasta tumbarme. Se oscurecieron mis ojos: una película negra, danzante, cubrió la claridad del cielo, y caí de espaldas sobre el camino.<sup>4</sup>

Aquí no solo el coloquio español ya ha sido logrado, sino que el lenguaje es dúctil y flexible para adaptarse a diversas situaciones, y lo mismo sucederá en el cuento final, «El cargador», sencillo en su estructura lineal y fácilmente comprensible en su manejo de la variante peruana del español.

En suma, cuando Arguedas se lanza a escribir *Agua* (1935), no es porque no supiera escribir bien el coloquio español-peruano (como muchos críticos lo han supuesto), sino que desea experimentar su estructura y estilo por otros caminos —más íntimos y apegados al quechua— y seguir con su defensa social del indio y con la pintura de su intimidad (lo que es ya algo nuevo en el Indigenismo). He aquí logros y conceptos que no debemos olvidar en el escritor inicial. En *Agua* no existe el Arguedas aprendiz, como yo también lo creí en un tiempo, sino el Arguedas experimentador, que lo guiará a través de

---

<sup>4</sup> «El vengativo», ob. cit., pp. 45-46.

todos sus libros, quizá con excepción de *Yawar fiesta* (1941) y *El sexto* (1961), en que esa experimentación no alcanza los altos fines artísticos de los demás.

Esta visión del futuro no debe, tampoco, silenciar relatos primarios, simples, humildes, cuya primordial intención era denunciar los abusos de autoridades provincianas en una ciudad como Lima, que ya en 1934 despertaba políticamente de modo variado, violento y hasta bárbaro, ante las convulsiones sociales, que por fin estallaron. Sin embargo, en el proceso de escribir, Arguedas fue creciendo en el manejo de la estructura (de las formas lineales, empieza luego por el contrapunto de la descripción y el diálogo, y acaba en la intercalación de cartas, y más aun, en el deseo de descubrir el lado psicológico y oscuro de la conducta humana en general) y del estilo, dominando por fin, así sea con sencillez, el coloquio popular de ámbito regional peruano y español.

Releer ahora sus cuentos de *Agua* es recibir el agua viva de un fresco manantial, todavía no hollado por las supuestas maestrías literarias. En su frescura e ingenuidad, en el torrente de la lengua mixta y ruda, sentimos la creación en su real autenticidad. El autor va describiendo paisajes, hechos, hombres (en verdad, sobre todo niños), en rápidos trazos de dibujante aligerado por la prisa, por subrayar lo esencial; los personajes hablan rudamente, casi en interjecciones, mezclando el castellano y el quechua; las escenas parecen cortadas abruptamente por hachazos e hilvanadas por una mano infantil pero habilísima. Las descripciones son poéticas, la economía verbal ha concertado la esencia con la belleza. A ratos hay ingenuidad y cierto sentido de cosas incompletas o quizá excesivas, porque los cuentos están escritos como si fueran novelas cortas, muy divididos por capítulos que detienen o cortan el argumento central. Pero quizá así lo sentimos porque su marca es la del cincel, no de la pluma.

Por algo el mundo que pinta es principalmente infantil, así sea que conozca, un poco de lejos, el amor. Los «escoleros» están por todas partes. Niños-hombres que buscan cambiar la sociedad. Pueden ser Juancha, Pantacha o Ernesto los pequeños héroes de esos pueblos que sufren entre la crueldad y el olvido. Pero siempre se darán con los representantes del pasado tradicional, como don Braulio o don Ciprián, que les negarán la felicidad y les ofrecerán el espectáculo infernal de la perversión y la maldad. La lucha está dada, y en el nivel humano todavía no se ha alcanzado la dignidad. Y tampoco el amor, puesto que, en «Warma Kuyay», la rivalidad entre un adolescente indio y un niño mestizo, pero occidentalizado, no se manifiesta por la gran amis-

tad que los une a ambos, y tampoco ninguno de ellos se comporta como un amante real, que avance de hecho hacía la amada. Hay otros cuentos, de diversos autores, sobre amores de niño, que son una exhibición de tremendas pasiones, aunque, por supuesto, carezcan de la delicadeza y la profunda ternura del texto de Arguedas. Yo creo que él ha mezclado varios temas en este cuento, y que el del amor no es el principal, sino la descripción general del pequeño pueblo y las diversas relaciones, inclusive de niños, con la autoridad grosera, pedestre, injusta y cruel.

Lo cierto es que han pasado sesenta y cinco años de la aparición de *Agua* y el libro se mantiene en un sitial de consideración. He aquí el segundo gran paso estructural y estilístico. Respecto de la composición, no le importan ya a Arguedas las interrupciones, las rupturas de tiempo o espacio; y no le importa usar de nuevo, en los ratos de crispación, un lenguaje ingenuo, infantil:

Dos, tres balas sonaron en el corredor. Los principales, don Inocencio, don Vilkas, se entroparon con don Braulio. Los sanjuanescos escaparon por todas partes y no volteaban siquiera, corrían como perseguidos por los toros bravos de K'oñani; las mujeres chillaban en la plaza; los escoleros saltaron los pilares.<sup>5</sup>

Y con este lenguaje sencillo describe inclusive escenas de humor:

Don Braulio parecía chanco pensativo; miraba el suelo con las manos atrás; curvo, me mostraba su cogote rojo, lleno de pelos rubios.<sup>6</sup>

Ahora bien, en un lapso de veinte años (entre 1934 y 1954), Arguedas solo había publicado «Zumbayllu», como texto breve; pero este se anunció como un fragmento de una novela desconocida. La expectación de sus lectores era notable, pues creíamos que su novela *Yawar fiesta* (1941) no era el punto alto que esperábamos. En esa incertidumbre publicó *Diamantes y pedernales* (1954), donde había un cuento nuevo, «Orovilca». El alma nos volvió al cuerpo. «Orovilca» es un cuento de tema y paisaje distintos a las narraciones andinas de Arguedas. Aquí, en un ambiente costeño en pleno desierto que rodea

---

<sup>5</sup> ARGUEDAS, José María. *Amor mundo y todos los cuentos*. Lima: Francisco Moncloa, 1967, p. 35.

<sup>6</sup> *Ib.*, p. 34.

a Huacachina, vemos una mayor preocupación por el lenguaje, una conquista visible y distinta por asimilar una prosa castellana, sin deformarla demasiado. Se ve la tendencia hacia la frase española no quechuízada, pero siempre dentro de la oralidad mestiza que él buscaba. En «Orovilca» hay una retórica más pulida y menos agreste que en *Agua*. De algún modo puede decirse que, en «Orovilca», la intención poética se da mejor que en los textos previos. La prosa de *Agua* sería un diamante bruto; en «Orovilca» ya está pulido. Y debido a este pulimento no vemos quechuismos ni «traducciones» del quechua, sin que tampoco se necesiten «glosarios». En una palabra, hay soltura de lenguaje y las frases se encadenan mejor que antes para lograr el ritmo de los párrafos.

De otro lado, hay una buena pintura de retratos, especialmente de Salcedo, de Wilster y del narrador. Las figuras están precisas, nítidas, los rasgos físicos y morales bien dados, y, sobre todo, hay una atmósfera lírica que va dibujando la fantasía, la cual brota del paisaje (y de la imaginación del protagonista, por supuesto), cuyo tratamiento merece una mención aparte.

Cosa rara en el Arguedas de los años cincuenta, el paisaje es costero, y se describe con detallado pormenor el desierto y la arena, la tierra, las lagunas y animales (la víbora y el pájaro chaucato), creando especialmente una atmósfera mágica, de donde brotan los juicios de Salcedo, para quien el agua y el fuego se hallan en el desierto, y aquí se reúnen asimismo el amante y su sirena. Así, en este cuento, Arguedas deja por un momento los cerros y alcanza un mundo misterioso, donde conviven por igual hadas, dromedarios prehistóricos y hombres apasionados. Aquí, Arguedas ha salido de su hábitat normal, como lo hará después en *El Sexto* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Por entonces, testigo de que nadie se había ocupado aún del estilo de Arguedas, publiqué en nuestra revista *Letras Peruanas*, una reseña de *Diamantes y pedernales*, aunque en verdad se dedicaba a cotejar el estilo de *Agua* con el de «Orovilca».<sup>7</sup> Me parece que, mientras en *Agua*, Arguedas quechuízaba el castellano, volviéndolo áspero, telegráfico, a veces poético y otras infantil, en «Orovilca» exhibía una tendencia opuesta, de aproximación al español castizo. En medio de

---

<sup>7</sup> TELÉMACO, seudónimo de C.E.Z. «José María Arguedas. *Diamantes y pedernales*». *Letras Peruanas*, n.º 12, agosto de 1955, pp. 179-180.

esos extremos, el lector común de 1954 ignoraba aún cuál sería el estilo definitivo de la próxima novela de Arguedas, anunciada desde 1948 en revistas, y adelantada ya desde 1951, cuando *Letras Peruanas* publicó el capítulo «Zumbayllu».

Un año antes, en 1950, en la revista *Mar del Sur*, en un ensayo, Arguedas había confesado lo siguiente:

La búsqueda del estilo fue... larga y angustiosa... 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... Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado.<sup>8</sup>

Pues bien, la nueva novela apareció finalmente en 1958. *Los ríos profundos* es de veras un triunfo estilístico y poético del autor. Atrás quedan definitivamente los arduos años de aprendizaje. Tanto en la estructura del libro (la sucesión del desarrollo biológico, espiritual, religioso y de miembro del pueblo indio del protagonista Ernesto), como en la doble presentación del paisaje (objetivo o evocado), y en los retratos, la novela supera los alcances de toda obra previa. Y es en el lenguaje donde se notan más los logros: ya no vemos la áspera pugna entre el castellano y el quechua, sino que, resuelto el conflicto, el nuevo estilo, flexible y dúctil, domina las diversas situaciones, diálogos, análisis psicológicos y pinturas de escenarios. Arguedas ya es capaz de darnos ironías, contrastes, vivencias íntimas, admirables paisajes, añadiendo, a la vez, una atmósfera tierna, o de angustia o de alivio, que vive el protagonista en medio de su arduo aprendizaje, físico y espiritual, de la juventud, durante el cual debe vencer el ataque directo o disimulado de «enemigos», o sea, de personajes secundarios pero importantes. Por lo demás, ya no hay dudas ni asperezas en el estilo. Y al fondo del lenguaje, corre la oposición costa-sierra, así como discurren las otras oposiciones entre pureza y pecado, justicia e injusticia, miedo y libertad. La formación juvenil de Ernesto es una gran aventura y, al mismo tiempo, el proceso sirve para que el autor enriquezca la intimidad del personaje, cosa que pocas veces han he-

---

<sup>8</sup> ARGUEDAS, José María. «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». *Mar del Sur*, enero-febrero de 1950, p. 70.

cho bien los indigenistas. Aunque analizando toda la obra de Arguedas, sería muy mezquino llamarlo indigenista. Otros autores se han ocupado, asimismo, del angustioso proceso del aprendizaje juvenil, entre ellos Flaubert, Musil, Faulkner y Joyce, pero lo original en Arguedas es la marcha paralela de los acontecimientos individuales y colectivos, que al final se juntan en un deseo de liberación popular, doloroso y hasta místico.

Lo que se había confirmado con esta obra era la fuerza del neoindigenismo, surgido a comienzos de los años cincuenta, merced a la visión de los jóvenes y del propio Arguedas, quien deseaba perfeccionar su labor creadora. Esa visión, a fin de superar el molde anterior, debía dosificar las descripciones del paisaje, potenciar las relaciones hombre-naturaleza como un binomio flexible, nada rígido, esmerarse en los retratos físicos y psicológicos, alterar el orden temporal y conceder a la atmósfera una vena india, tierna, dulce y mítica a la cual otros escritores inicialmente indigenistas no habían llegado.

Pues bien, todo eso hace ahora Arguedas. Sus descripciones son precisas y revelan ese hondo ambiente mestizo donde las cosas y los hombres se mezclan mucho más de lo habitual, e inclusive todo se humaniza y, de algún modo, se diviniza también.

Esa versatilidad le permite pintar los muros cuzqueños de piedra con gran belleza,<sup>9</sup> o cotejar las piedras con los ríos,<sup>10</sup> o con la música,<sup>11</sup> o darnos la comunión total del hombre con la naturaleza,<sup>12</sup> o retratar espléndidamente al Cristo crucificado y, asimismo, a una humilde *opa* o tonta del pueblo.<sup>13</sup>

Mientras tanto, el viejo estilo de *Agua* y *Yawar fiesta*, que ha sufrido toda una larga evolución, se hace muy flexible, como vemos en estas variaciones de formas verbales:

Tres departamentos *tuvimos* que atravesar a esa pequeña ciudad silenciosa. Fue el viaje más largo y extraño que *hicimos* juntos; unas quinientas leguas en jornadas medidas que se cumplieron rigurosamente.

*Pasó* por el Cuzco, donde nació, estudió e hizo su carrera, pero no se detuvo; al contrario, *pasó* por allí como sobre fuego.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 1958, p. 10.

<sup>10</sup> *Ib.*, p. 11.

<sup>11</sup> *Ib.*, p. 16.

<sup>12</sup> *Ib.*, p. 17.

<sup>13</sup> *Ib.*, pp. 23-24 y 200-201.

<sup>14</sup> *Ib.*, p. 37, subrayado por mí.

Curiosamente, en estos inocentes cambios de formas verbales, se ve un antecedente de la insólita frase con verbos y tiempos entremezclados que usará Vargas Llosa desde la primera página de *Los cachorros* (1967).

Por fin, la estructura fragmentaria de *Los ríos profundos* es la del contrapunto de escenas y capítulos diversos, no lineales, técnica asimismo musical. Si en los primeros capítulos se dan las relaciones de Ernesto con su padre, con su tío (El Viejo), y con el Cuzco y Apurímac ancestrales, luego viene la «educación sentimental», del muchacho en el «satánico» colegio, donde se agudiza el contrapunto lingüístico entre los profesores españoles y los alumnos peruanos, pero también donde estallan el mal, la violencia y el pecado, solo para despertar la bondad, la ternura y aun la rebelión social en el espíritu de Ernesto. Arguedas desea enlazar esas peripecias con el motín de las chicheras, con la peste, la huida del protagonista y, finalmente, en confluencia con la movilización de los colonos en busca de libertad y justicia. Ahora bien, las mismas virtudes obtenidas en *Los ríos profundos* son visibles en el espléndido cuento «La agonía de Rasu Ñiti» (1962). En verdad, su progreso en el cuento es asimismo notable. Si en 1954 publica «Orovilca», en 1955 aparece «La muerte de los hermanos Arango», que gana un premio en México, y en 1957 divulga «Hijo solo», y por fin, «El forastero» (1964), en Montevideo. En general, en este género se ve mejor su acercamiento a la sintaxis española, pero sin renunciar a sus descripciones mágicas y a esa espiritualidad o animismo que envuelven a su autor con todas las cosas, vivas o inanimadas, desde que era niño.

Respecto a su penúltima novela, *Todas las sangres* (1964), por falta de espacio, solo diré que la considero otro gran experimento narrativo, una empresa difícil que ya no podía resolverse con el lenguaje poético de *Los ríos profundos*, ni con los diálogos crudos y aun bestiales de *El Sexto*, ni con la simple marcha de una narración lineal. Arguedas va más allá, busca un fresco pictórico, un despliegue de personajes, descripciones, modos de hablar peruanos, y diálogos y juicios sobre nuestra sierra todavía feudal y nuestra costa torpe, racista y presumida. Ese libro significó para él lo que *La casa verde* para Vargas Llosa: el tratamiento, por primera vez, de un mundo vasto y complejo. Y, en segundo lugar, como otro mérito, ese fresco pictórico se da mediante una estructura de sucesos y anécdotas entrelazados, donde el novelista ya no avanza linealmente, sino es un arquitecto que construye en diversos planos, y que no debe perder la visión del

conjunto, esto es, el reunir a todo un país en medio de una vieja y renovada guerra moral y simbólica entre el bien y el mal. He aquí un nuevo paso positivo en el manejo de la estructura.

Y también diré que no estuve ni estoy de acuerdo con que un grupo de investigadores sociales «juzgaran» esa novela como si fuera un tratado de sociología, cuando solamente es lo que debe ser, una obra de arte. Si analizáramos una novela fuera de su campo, estaríamos cometiendo el mismo error de Salvador de Madariaga cuando pretendió «juzgar» el *Hamlet* de Shakespeare como un doble tratado de psicología y filosofía.

Al desplegar su especie de mural, Arguedas necesita de varios personajes importantes, o sea, no solo de retratos distintos, sino de actitudes y «voces» y aun tonos diferentes, tarea nueva que también resuelve. Y en cuanto a las ideas que cada personaje emite, oigámoslas como opiniones de cualquier hombre libre, y discutámoslas o no, pero no condenemos a su autor por emitir juicios a través de sus personajes. Esa es una costumbre ancestral en literatura, en una obra de ficción. Quienes hemos crecido leyendo a Unamuno, a Pío Baroja, a Aldous Huxley, a David Herbert Lawrence, a Cortázar o a Borges, no podemos sorprendernos de sus juicios contradictorios, de sus apasionadas discusiones. La literatura, como parte de la humanística, tiene pleno derecho de usar las ideas e inclusive el género del ensayo para ventilar juicios. Al contrario, es un triunfo que un escritor como Arguedas, tan sencillo, tan enemigo de pasar por hombre ilustrado y doctoral, explique al fin al lector lo que piensa. En buena hora, y sigamos adelante con la novela de nuestro autor, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.<sup>15</sup>

Al decidirse a escribir esta obra, según declaró desde 1968, como la vida del novelista y el texto se hallan tan entremezclados, en una técnica que es también la del contrapunto musical, alternando «diarios» afectivos con descripciones más o menos neutras, objetivas, es una necesidad para nosotros preguntarnos por el estado de ánimo del escritor. Sus diversas cartas dirigidas a su amigo el antropólogo John V. Murra; a su primera esposa, Celia; y a su psiquiatra, la doctora Hoffman,<sup>16</sup> nos ilustran que Arguedas sufría, al parecer desde 1965,

---

<sup>15</sup> ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. 2da ed. Buenos Aires: Losada, 1971.

<sup>16</sup> MURRA, John V. y Mercedes LÓPEZ-BARALT. *Las cartas de Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú, 1996, pp. 127-128 y 140-144. Respecto de la

una nueva y aguda crisis física y moral, mucho más peligrosa que las antiguas. En verdad, él pasó por varias experiencias traumáticas desde su niñez y adolescencia. A mí, allá por 1953 o 1954, me contó que la primera vez que estuvo en Lima, a comienzos de la década del treinta, se sintió tan abrumado —quizá por la muerte de su padre en 1932 o por el duro cambio a la gran, ciudad—, que salió a pasear sin rumbo por las calles y perdió la memoria durante cuatro o cinco días de los cuales no conservó ya recuerdos. Un joven así tenía que ser sujeto de grandes pasiones, desde la ternura y la bondad, y la extrema amistad, hasta el ofuscamiento. Era muy callado, pero si subía a una tribuna, dictaba admirables conferencias, en que su erudición y su locuacidad, y su corrección idiomática, eran plausibles. Era callado y tímido, pero, en una gran reunión, si le pedían que cantase, él se abrazaba de la guitarra y la tañía con tal belleza, nostalgia y ternura que los oyentes daban gritos al oírlo cantar; quizá como nadie, él nos transportaba a siglos atrás, en que había existido alguna felicidad en el país.

Para entender el sentido de la novela debemos leer el impacto que produce Chimbote en el escritor,<sup>17</sup> quien se deslumbra ante la nueva realidad económica y social que él desconocía. Por ejemplo, el jefe de una fábrica de harina de pescado dice al narrador-protagonista:

Pero no hemos subido aquí... a seguir discurseando sino para que usted conozca y vea lo que es una gran fábrica; cómo, ahora, que es más grande, la manejan un cuarto de obreros que antes. Y lo que Chimbote es de noche. Chimbote de noche somos nosotros, las fábricas de harina de pescado y aceite. Yo me carajeo del humo rosado de la Fundición que a usted lo impresionó. De noche, estas máquinas, nuestros muelles y las bolicheras tragan anchoveta y defecan oro; eso es vida, ¿no? Los otros, los comerciantes y los miles de hambrientos duermen en la oscuridad natural o en la oscuridad apagada. Aquí, en mi fábrica, todo está prendido y no encontrará aquí ni un gringo, ni uno solo...<sup>18</sup>

Ese «descubrimiento» de Chimbote lo hace finalmente cambiar de proyectos literarios, pues él tenía pensado escribir sobre la caleta de

---

carta a su ex esposa, Celia, aparece en *El Dominical*, Suplemento de «El Comercio», 28 noviembre 1999.

<sup>17</sup> ARGUEDAS, José María, ob. cit., pp. 140 y ss. y 149.

<sup>18</sup> *Ib.*, p. 140.

Supe, adonde viajaba con su familia continuamente, y hasta tenía en mente el título de *Pez grande*. De aquí en adelante, pospuso la tarea folklórica que lo había llevado a Chimbote y nació en él esta nueva novela amorfa, heterogénea, única en nuestras letras, y juzgada por muchos como incompleta, si bien el crítico Lienhard aconseja leerla con la idea de que ha sido «terminada». Por mi parte, yo recomendaría leerla «como si estuviese concluida», pues no tenemos otro camino sino respetarla tal como está.

El lúcido Lienhard, además, nos ha ilustrado muchísimo, no solo sobre la fábula o leyenda de los zorros, que Arguedas bebió en un relato de 1600, sino cómo la picardía criolla encarna a esos «zorros» en la conducta habitual de diversa clase de peruanos actuales. He ahí otro modo de aprovechar en la ficción conocimientos de otras disciplinas, lo que vuelve a convertir a Arguedas en el experimentador de temas, estructuras y estilos de siempre, desde su primer libro. Incluso, en forma sorpresiva, pero natural en un escritor latinoamericano, da su opinión sobre la ciudad de Nueva York, por ejemplo.<sup>19</sup> Por todas estas razones, se hallan muy equivocados quienes suponen que este libro muestra cierta decadencia narrativa de Arguedas; al contrario, aquí él busca, hurga, halla y retuerce muchas formas de describir y dialogar, y revela en cada una de ambas secciones (los «diarios» personales y las narraciones objetivas), gran libertad de temas y estilos. El contrapunto de las dos secciones, es seguido por el contrapunto de dos lenguajes principales, el culto y el popular, y, dentro de este, aparecen las distintas jergas de los grupos de pescadores y de jefes mafiosos, sin olvidar la carga violenta y sexual de cada grupo. Aquí está la vida «salvaje» en que el «capo» es capaz de «comerse» a un subordinado, vida propia que surge de los bares, las apuestas, las prostitutas y el alcohol. Ningún otro escritor ha descrito ese panorama de «fuerzas» que actúan sobre Chimbote y el Perú. Y por otra parte, frente al diálogo popular y licencioso de los obreros y sus «capos», se halla el lirismo y la ternura de los «diarios»; en el libro, las dos mitades luchan lingüística y simbólicamente entre sí. Es como si vida y arte estuvieran separadas por la lucha económica provinciana.

Para quienes se interesan solo en el argumento y lo llaman «incompleto», en el texto «¿Último diario?» está el proyecto de las escenas faltantes; y en cuanto a la postura intelectual del escritor, Lienhard

---

<sup>19</sup> Ib., p. 97.

añade que aquí Arguedas no practica «indigenismo paternalista», ni es una voz que habla en vez de los explotados, sino que, junto con la suya, hablan también los «explotados indios», es decir, les ha dado a estos la libertad que no les concedieron los autores llamados indigenistas a secas.

En una palabra, Arguedas no se apagó luego de *Todas las sangres*, dolido por el ataque de los sabihondos sociólogos, sino que resurgió con un proyecto aun más experimental, valiéndose inclusive del ensayo como arma novelística, y defendiendo su personal visión de modo extremo, por lo cual los editores de la novela han hecho bien en publicar un Epílogo, donde constan las últimas decisiones del escritor que va camino del suicidio, así como el oportuno texto de su discurso «No soy un aculturado», donde defiende al escritor peruano, cargado de temas propios, testigo de la vida de «picaflores que llegan hasta el sol para beberle su fuego y llamear sobre las flores del mundo», a quien solo le faltarían técnicas ajenas, pero no esencias. Creo que esta opinión suya la hemos confirmado con su obra y con la de nuestra generación de narradores de los años cincuenta.