

DANAÉ TORRES DE LA ROSA\*

## ***El zorro de arriba y el zorro de abajo:* las escrituras del yo y los límites de los géneros literarios**

***El zorro de arriba y el zorro de abajo:*  
“escrituras del yo” and the boundaries of literary genres**

### **Resumen**

En este trabajo analizo los distintos géneros literarios que aparecen en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, los cuales se incluyen dentro de las llamadas “literaturas del yo”. Así, los distintos niveles narrativos, ficcionales y genéricos funcionan como forma de catarsis en la que el autor configura una realidad compleja y escindida.

**Palabras clave:** autobiografía, José María Arguedas, literaturas del yo, límites entre géneros literarios, géneros literarios

### **Abstract**

In this paper I analyze the literary genres that appear in José María Arguedas' novel *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, which are included in so-called “literaturas del yo”. Thus, the different narrative, fictional and generic levels work as a form of catharsis in which the author presents a complex and divided reality.

**Key words:** autobiography, José María Arguedas, the boundaries of literary genres, literary genres

La obra póstuma de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*,<sup>1</sup> si bien es parte de la novela indigenista al igual que sus antecesoras, rompe con el concepto tradicional del propio modelo por su forma y contenido.<sup>2</sup> Un tema que la crítica destaca en buena parte de sus obras es la construcción de la identidad nacional peruana como sociedad mestiza con raíces quechuas,<sup>3</sup> que en *El zorro de*

*arriba y el zorro de abajo* tiene un lugar preponderante. Arguedas fue un hombre escindido, resultado de la confrontación del mundo indígena con la ciudad y, sobre todo, del encuentro conflictivo entre dos lenguas que implican culturas y cosmovisiones diferentes. La oposición entre las vivencias de su infancia (lo indígena) y la cultura letrada, motivó la escritura de gran parte de su obra, culminada en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* con el desencuentro de los serranos y los costeños en la búsqueda de un mejor porvenir. Su visión está en ambos lados: arriba (la sierra, lo indígena) y abajo (la costa, la ciudad); lo subjetivo y lo objetivo. Este punto de vista lo distingue de la novela indigenista tradicional en la que se añora y mitifica una Edad de Oro precolonial en voz de personajes ajenos a los indígenas. Arguedas escribe desde adentro gracias a sus antecedentes familiares y a su lengua materna, cede la palabra a los indígenas en lengua quechua y muestra la decadencia social y humana, y su consecuente pérdida de identidad a la que han llegado por culpa del capitalismo.

Dentro de este esquema bifurcado, la dicotomía escritura-vida es recurrente, pues el propósito general de la novela gira en torno al reencuentro con la capacidad de escribir del autor. Arguedas, además de anunciar su inminente suicidio en el proceso de creación de esta obra, propone que la imposibilidad de plasmar la complejidad del universo real y mental de un hombre es, a su vez, reflejo de los límites del lenguaje, y de la incapacidad de entendimiento entre los hombres, motivo que se evidencia en la abrupta presencia

<sup>1</sup> Utilizo la edición: José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica de Eve-Marie Fell, 2da. ed., Madrid-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima, ALLCA XX, 1996. En adelante, para referencias de la novela, sólo pondré el número de páginas entre paréntesis.

<sup>2</sup> El tema indigenista abarca diversos aspectos, los cuales se analizan en las siguientes fuentes: Carlos Huamán, *Pachachaka: puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004; Carmen María Pinilla, *Arguedas: conocimiento y vida*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994; José Luis Rouillón. "La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas", en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica de Eve-Marie Fell, 2da. ed., Madrid-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima, ALLCA XX, 1996, pp. 341-359; Antonio Lorente Medina, "La novela indigenista: Alcides Arguedas, Jorge Icaza, Ciro Alegría, José María Arguedas y Manuel Scorza", en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, tomo III, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 57-78; Martin Lienhard, "La «andinización» del vanguardismo urbano", en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica de Eve-Marie Fell, 2da. ed., Madrid-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima, ALLCA XX, 1996. pp. 321-332.

<sup>3</sup> Véanse los siguientes estudios que versan sobre el tema de la identidad: Roland Forgues, *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*, Lima, Horizonte, 1989; Ricardo González Vigil, *El Perú es todas las sangres. Arguedas, Alegría, Mariátegui, Martín Adán, Vargas Llosa y otros*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991; Elena Aibar Ray, *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992; William Rowe, *Mito e*

*ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979.

de diversos géneros literarios. La autobiografía y el relato ficcional complementan la psique escindida de Arguedas, reflejo de la evidente dificultad de transmitir la “totalidad” de la realidad peruana. Las palabras, en última instancia, no son un medio eficaz para transmitir un mensaje o, menos aún, para respaldar una identidad común. Esta dificultad ha sido vista por la crítica de varias formas, también insuficientes, para expresar el problema: desde el fracaso del autor, hasta la posibilidad de que la novela haya quedado trunca al momento de morir el autor.<sup>4</sup> La gran variedad de interpretaciones no permiten establecer una verdad única, pues dejarían de lado el propósito fundamental de la obra: evidenciar su realidad múltiple y caótica.

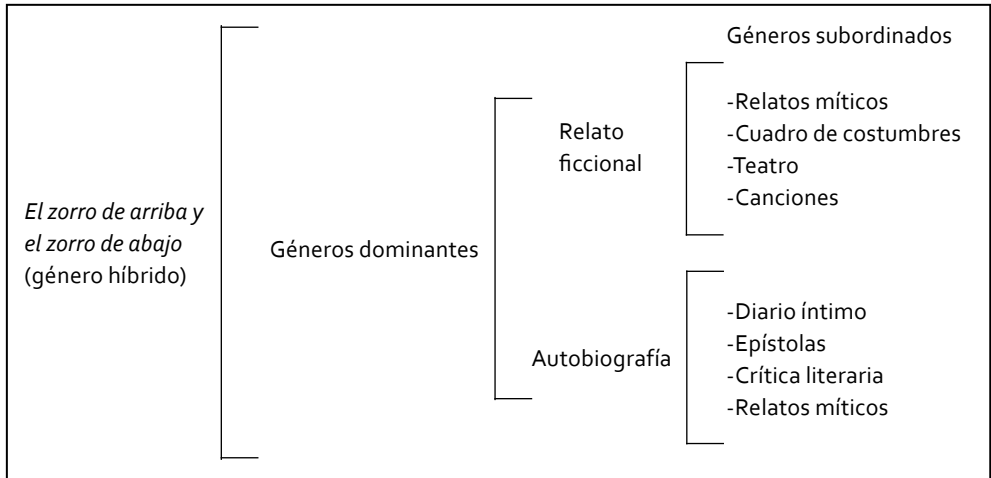
Por tanto, en este trabajo analizo los géneros literarios presentes en la obra póstuma de Arguedas, los cuales oscilan entre lo ficcional y lo autobiográfico, y permiten al autor crear distintos universos narrativos que, unidos por el hilo conductor de las literaturas del yo, configuran una catártica forma de exponer una vida escindida. La novela, entonces, puede ser una metáfora de la convivencia intestina de la sociedad peruana y, a su vez, de la realidad personal de Arguedas. A pesar de su notoria fragmentariedad, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* enuncia una nueva propuesta de literatura autobiográfica que parte de una lectura unitaria. Así, los límites entre los géneros literarios, definidos en un principio, se desdibujan y crean una obra caleidoscópica y visceral, como

una suerte de equilibrio entre la novela total de Vargas Llosa y García Márquez, y la fragmentaria de Macedonio Fernández.

## Géneros dominantes

La novela tiene dos géneros principales, a los que llamo dominantes, el relato ficcional y la autobiografía (que, si bien es ficcional, recurre a la primera persona), ambos relacionados estructural y semánticamente por otros géneros literarios subordinados. Esta distribución aparentemente fragmentaria es la evidencia más fehaciente del objetivo de Arguedas (que se explicita en los diarios), y de la ansiedad y frustración que sentía al momento de escribir su obra póstuma. Los géneros tejen una maraña de sensaciones e ideas incapaces de concretar una idea común para todos los receptores. En un estado emocional frenético, Arguedas expone su mayor preocupación, misma que ha enajenado a los hombres desde que se tiene memoria: la imposibilidad del ser humano para comunicarse con sus semejantes. Para facilitar la comprensión de los juegos genéricos de Arguedas, propongo el siguiente esquema estructural:

<sup>4</sup> El análisis como novela inconclusa puede verse en Julio Rodríguez-Luis, *Hermeneútica y praxis del indigenismo. La novela indigenista, de Clorinda Matto a José María Arguedas*.



La estructura multiforme evidencia dos momentos de escritura: los diarios y el relato ficcional, los cuales corresponden a necesidades distintas del autor. Para Roland Forges, esta distinción va más allá del estilo literario y se puede analizar con teorías psicoanalíticas:

Decir "Yo" es para el escritor guardar el contacto con el mundo y consigo mismo; es preservar su angustia replegándose en sí mismo. Decir "Él", al contrario, es ir hacia lo impersonal, pues "Él" es "yo mismo vuelto nadie, el prójimo vuelto el otro"; es, pues, para el creador objetivar su propia interioridad. El paso del "Yo" al "El" se presenta, por consiguiente, como el paso de la unicidad a la multiplicidad, de la subjetividad a la objetividad.<sup>5</sup>

Arguedas, dividido entre el mundo indígena de su infancia y la ciudad letrada a la que pertenece (aunque no lo quiera), presenta esta polaridad emotiva con el uso del diario (subjetivo, apegado al "Ello"

freudiano) y el relato ficcional (lo aparentemente objetivo, vinculado al "Yo" social). Esta idea también la discute Julio Rodríguez-Luis en su estudio dedicado a la praxis de la novela indigenista, y destaca el proceso bifurcado que vive el autor al momento de la escritura:

El que *El zorro* haya quedado incompleta sugiere cómo Arguedas ha sido al cabo incapaz de plasmar esa visión totalizadora del Perú a la que aspiraba, y llama la atención sobre los cuatro diarios con los que se anuncia desde el principio que irá tejida la narración. [...] El diario y la novela se revelan por lo tanto como procesos inseparables el uno del otro. La obra titulada *El zorro de arriba y el zorro de abajo* no es una novela, sino la escritura del esfuerzo por escribir una novela narrada en dos planos, el uno autobiográfico y el otro deliberadamente externo o novelístico. Si el escritor que elabora ambas secciones consigue concluir la novela, no se suicidará, pues se habrá probado a sí mismo que no ha fracasado como novelista, y al abrirse nuevas pers-

<sup>5</sup> Roland Forges, *op. cit.*, p. 47.

pectivas para la continuación de su vocación, los diarios que tratan del suicidio quedarían subordinados al texto de la novela propiamente dicha, en tanto que lo que ahora ocurre es exactamente lo contrario.<sup>6</sup>

Rodríguez-Luis asevera que la novela no puede leerse por separado pero, al mismo tiempo, señala que ha quedado incompleta. Esta última aseveración resulta discutible pues además de que es anacrónico jugar con posibilidades cuando el resultado está impreso, hay referencias textuales que confirman que la obra es una unidad creada conscientemente. Por ejemplo, las cartas del epílogo muestran que Arguedas entrega el material a impresión, una vez revisado que esté completo, aunque no satisfaga sus supuestas necesidades iniciales. El epígrafe inicial: "A E. A. W. y al violinista Máximo Damián Huamani, de San Diego de Ishua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato", y la confesión de Arguedas en el segundo diario ("*Desde que empecé a escribir en Santiago el balbuciente diario que aparece como primer capítulo, algo estrambótico, de esta novela, he estado dos veces más en Chile y cinco veces en Chimbote. No puedo comenzar ahora el capítulo III. Me lanzaré, pues, nuevamente, a divagar*"; p. 79), comprueban la lealtad de Arguedas con su proyecto, un lisiado y desigual relato; un estrambótico diario, primer capítulo de la novela, manifiesto de la imposibilidad de su (la) incomunicación entre (con) los hombres.

La realidad a la que se enfrenta *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es la misma que muchas novelas modernas: los lími-

tes de los géneros literarios y su ineficacia al encontrarse con textos que desafían los conceptos establecidos. O quizás somos los críticos quienes nos enfrentamos a la imposibilidad de una clasificación genérica, ya que como asegura Philippe Lejeune:

[...]elaborar una 'teoría de los géneros' es intentar hacer una síntesis general utilizando conceptos que sólo tienen sentido en el campo histórico. [...] Los 'géneros' son fenómenos históricos complejos que sólo existen en el sistema.<sup>7</sup>

La novela, según la concepción tradicional, no permitiría este tipo de juegos narrativos, lo que dificulta encontrar un género pertinente para esta obra. Arguedas juega con este problema y convierte la paradoja verdad-mentira/juego-realidad en una exposición tácita de la experimentación genérica literaria propia del siglo xx. Quizás sería pertinente llamar a este género "híbrido", como bien señala César Augusto Hernández Coria, ya que "el término hibridación, [es] uno de los adjetivos que más comúnmente describen la confusión e indeterminación genérica presente en la literatura de los últimos tiempos"<sup>8</sup>. Los géneros híbridos, aunque son propuestas que no se han convertido en modelos institucionalizados (al igual que *Rayuela*, pues no tienen imitadores directos), marcan una ruptura con el sistema motivada por una crisis social. May señala que destaca en los periodos de crisis sociales y políticas.<sup>9</sup> El adjetivo híbrido

<sup>7</sup> Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, p. 296.

<sup>8</sup> César Augusto Hernández Coria, *Monterroso y las "literaturas del yo"*, p. 32.

<sup>9</sup> Georges May, *op. cit.*, p. 121.

<sup>6</sup> Julio Rodríguez-Luis, *op. cit.*, pp. 201-202.

significa transgredir, evolucionar, a partir de un modelo definido y predominante. En los géneros híbridos, como la autobiografía y las escrituras del yo, los límites están desdibujados.<sup>10</sup>

Las escrituras del yo necesitan de un lector ideal que conozca y admita las reglas del juego que se propone; Lejeune le llama "pacto autobiográfico" y parte de la aceptación del yo autobiográfico como sujeto real (identidad verificable) y la oposición de mentira-verdad como subjetividad.<sup>11</sup> "Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje."<sup>12</sup> En este sentido, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es ejemplo de cómo las fronteras entre géneros son confusas, pero no afectan la comprensión de la obra, al contrario, matizan aspectos que, de otra forma, serían incomprensibles (por ejemplo, la marca tipográfica de las cursivas para el texto de los diarios es una indicación de lectura hacia otro género). El pacto autobiográfico que hacemos con Arguedas simula un estado de ansiedad en el que sus lectores comparten sus preocupaciones y dilemas. Es incuestionable la veracidad del discurso plasmado, y es un punto de partida para cualquier análisis y consideración crítica seria; no se puede valorar una obra desde las posibilidades inciertas, sino desde el texto concreto. La veracidad o no de la novela no está en duda; lo importante es ver cómo Arguedas juega con esa realidad y la plasma desde su punto de vista, que nosotros, lectores, aceptamos como verdad al ser "Diarios".

El juego autobiográfico se prolonga con el uso de la tercera persona, recurso con el que Arguedas cede a otro personaje (el autor disfrazado) la voz narrativa. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la tercera persona es aún más compleja, pues el pacto autobiográfico se contradice y se afirma conforme aparecen los fragmentos "reales" (los Diarios) y los ficcionales (la novela). De nuevo, una negación del axioma básico para descodificar el significado del lenguaje: realidad-mentira, mentira-realidad; no hay una comunicación completa con el lector, así que se recurre a la empatía para una mejor comprensión. Para Lejeune, la función de la autobiografía en tercera persona se trata de un juego literario:

Los autobiógrafos también son actores. Y algunos se suelen entregar a este juego de verdad, ante su público. Pero como son a la vez los autores del papel que interpretan, el procedimiento tiene para ellos una función muy diferente. Les sirve a la vez para expresar sus problemas de identidad y para seducir a sus lectores. Estos juegos tan complicados, y a fin de cuentas poco frecuentes, son una especie de casos-límite reveladores.<sup>13</sup>

La tercera persona proporciona la suficiente distancia al autor para el tratamiento de temas que no podría desarrollar si hablara en voz propia, sea por temor a juicios negativos o por ocultar las verdaderas razones de su pensamiento. La intromisión de la voz en primera persona rompe la referencialidad extratextual, característica fundamental del modelo de novela autobiográfica. *El zorro de arriba y*

<sup>10</sup>César Augusto Hernández Coria, *op. cit.*, p. 45.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 57.

<sup>12</sup>Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 52.

<sup>13</sup>Philippe Lejeune, *op. cit.*, pp. 89-90.

*el zorro de abajo* es un “caso límite”, tanto de la apertura de los géneros como de la manifestación póstuma de un autor, y pone en tela de juicio la veracidad del discurso biográfico-literario. Lejeune agrega que “las figuras de la tercera persona suministran una serie de soluciones en las que precisamente el distanciamiento se pone de manifiesto, pero siempre para expresar una articulación (una tensión) entre la identidad y la diferencia”<sup>14</sup>. Como reitera George May, “la imposibilidad de expresar la verdad debe ser, tarde o temprano, reconocida por todo autobiógrafo”<sup>15</sup>. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una unidad, desconcertante, pero una unidad.

La tentación de utilizar teorías psicoanalíticas no ha sido descartada por algunos críticos quienes, sin dejar de lado el texto, han aportado numerosas ideas para el análisis estructural. Roland Forgues, por ejemplo, propone que la estructura de la novela, manifestada en:

[...]el movimiento continuo de vaivén y la victoria final del ‘Yo’ sobre el ‘Él’ nos enseñan que José María Arguedas nunca logrará dar definitivamente este paso. En el conflicto interior que le desgarró y le lamina, las pulsiones de muerte, representadas por el ‘Yo’ alienante, terminarán venciendo el instinto de vida, expresado por el ‘Él’ liberador.<sup>16</sup>

Arguedas busca un orden en su vida a través de la escritura, como él lo afirma en su “Primer diario”:

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

La escritura le permite ordenar de alguna manera sus pensamientos; reflexionar y sanear las fracturas que hay en su vida. El discurso es paradójico, pues empieza con la probable función catártica de la escritura, pero después se dirige al tratamiento obsesivo de la autodestrucción. La empatía con los lectores, tópico recurrente en las cartas póstumas, justifica el proceso creativo y establece un vínculo (un pacto, quizás) con sus receptores. La escritura del yo en la obra final de Arguedas, como señala May para la autobiografía, “puede ejercer la fe en una comunidad de fieles”<sup>17</sup>. La realidad de Arguedas se convierte en la de un pueblo, silogismo exagerado pero cierto, cuando se vive una crisis social. La búsqueda de un héroe (o antihéroe) es, según May,

[...]la razón fundamental que explica el interés y el placer que nos produce el leer las autobiografías de los otros: la narración que hace el autor de su propia vida tiene por virtud quizás inesperada, quizás mágica, la de reflejar también la de

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 97.

<sup>15</sup>Georges May, *op. cit.*, p.102.

<sup>16</sup>Roland Forgues, *op. cit.*, p. 47.

<sup>17</sup>Georges May, *op. cit.*, p. 116.

su lector.<sup>18</sup>

Los límites entre la autobiografía y el relato ficcional en la novela, aunque claros tipográficamente debido al uso de cursivas para los diarios y redondas para el resto del texto, son confusos. La autobiografía comparte con el relato la prosa narrativa, así como el propósito de contar la vida de un personaje (héroe, en plural o singular); pero la diferencia radica en el pacto autobiográfico que establecemos con el autor en la autobiografía.<sup>19</sup> En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el pacto nunca acaba por establecerse de una forma convincente, pues, por ejemplo, la narración en tercera persona (versión novelada de la vida del autor) obliga al lector a desvincularse del pacto auto-biográfico, aunque ya se había establecido previamente.

## Géneros subordinados

Las escrituras del yo, al ser géneros híbridos, aceptan reglas procedentes de otros géneros, usan diferentes narradores, así como el diario íntimo, las cartas, las referencias históricas, los periódicos, etcétera. Arguedas, más allá de apostar por una obra revolucionaria, manifiesta la virtualidad de esa visión aparentemente total que ofrece un género por sí solo; el uso de distintos géneros presenta un panorama más amplio de la realidad peruana, simbolizada en la caótica situación de Arguedas. Cada género subordinado significa una situación particular que el autor intenta explicar. Los relatos míticos,

por ejemplo, hablan de una realidad constante en la vida de los peruanos, pues Arguedas es un "hombre de dos mundos y vínculo entre ellos"<sup>20</sup>. Para Carlos Huamán, "Arguedas pretende demostrar que el mito en la cultura quechua-andina y costeña permanece vivo. Se va reconfigurando de acuerdo con las exigencias del proceso histórico peruano. No es un residuo insignificante. Es parte sustancial del Perú indio y mestizo"<sup>21</sup>. Los mitos aparecen tanto en los "Diarios" como en la novela, lo cual muestra la importancia de la tradición en la vida cotidiana. Huamán señala también que los mitos no sólo se narran como historias del pasado, sino que se actualizan, como el de Tutaykire que tendrá su versión moderna en el encuentro de la Argentina y Asto:

Hace dos mil quinientos años, Tutaykire (gran Jefe o Herida de la noche), el guerrero de arriba, hijo de Pariacaca, fue detenido en Urin Allauka, valle *yunga* del mundo de abajo; fue detenido por una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha. Lo detuvo para hacerlo dormir y dispersarlo. El agua baja de las montañas que yo habito; corre por los valles *yungas* encajonados entre montañas secas y ocre y se abre, igual que la luz, cierto, cerca del mar; son venas delgadas en la tierra seca, entre médanos y rocas cansadas, que es la mayor parte de tu mundo. (p. 50)

La Argentina mostraba las piernas suaves tras un tul rosado. No aceptaba com-

<sup>18</sup>*Ibid.*, pp. 125-126.

<sup>19</sup>*Ibid.*, pp. 201-220.

<sup>20</sup>Antonio Cornejo Polar, "Un ensayo sobre «Los zorros» de Arguedas", pp. 303-304.

<sup>21</sup>Carlos Huamán, *op. cit.*, p. 143.



promisos de «por noche». Cobraba caro. Se acercó el hombre. Él retrocedió. Era como si el cielo se le viniera encima. ¡Rubia, blanca, desnuda! [...] Retrocedía. La Argentina cambió de dirección. Su pieza, ubicada al final del callejón rosado, era un cuadrilátero irregular, más amplio que las otras celdas. Sonreía y avanzaba; dirigió al hombre hacia la cama. «Tú no eres un putamadre sino una vizcachita; che pide, huahua.» La ramera abrió los brazos, blanquísimos, movió los pechos. Asto se apellidaba ese pescador. «¡Lucero, estrella!», dijo a locas, cuando ella se inclinó para abrazarlo. (p. 38)

Los relatos míticos también se pueden ver en la voz narrativa que recuerda la de los narradores en los cuentos clásicos o los relatos genésicos, tono familiar que asegura la lealtad del lector:

Hace dos mil quinientos años nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huachirí; hablamos junto al cuerpo dormido de Huatyacuri, hijo anterior a su padre, hijo artesano del dios Pariacaca. Tú revelaste allí los secretos que permitieron a Huatyacuri vencer el reto que le hizo el yerno de Tamtañamca, dios incierto, vanidoso y enfermo. El yerno desafió, primero, a Huatyacuri, a cantar, danzar y beber; y cantó y danzó doscientos bailes distintos con doscientos mujeres; Huatyacuri, acompañado de su esposa, que también era hija del simulador Tamtañamca, hizo danzar a las montañas cantando al compás de una *tinya* fabricada por un zorro. Todas las pruebas las ganó el hijo de Pariacaca... (p. 49)

Este recurso plantea la paradoja de saber para quién escribe Arguedas, ya que la lengua quechua acompaña los relatos, y, al mismo tiempo, legitima la voz del narrador y autentifica el significado. De esta forma, los mitos proporcionan la visión de mundo para el referente cultural y validan el testimonio del autor.

Por otra parte, la crítica literaria, si bien podría decirse que no es un género literario propiamente dicho, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* sí lo es, pues, a diferencia de la crítica tradicional, Arguedas se dirige directamente a los autores, como si fuera un diálogo. La cercanía y la confianza crean un vínculo particular entre el crítico y el autor del que se habla, y transforman la objetividad de las opiniones en sensaciones subjetivas. Así, aunque las palabras no pueden expresar la complejidad temática, el autor utiliza otros modelos literarios que se identifiquen con su estilo y con su modo de retratar el mundo. La crítica, por tanto, se convierte en un género porque ayuda a Arguedas a amalgamar las partes de este complejo *collage* literario. Uno de los casos más evidentes es el de Juan Rulfo:

¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de *puadrirse violenta por parir y cantar, como tú?* (p. 10)

Nicanor Parra también es un excelente ejemplo:

*Pienso en este momento en Nicanor Parra, ¡cuánta sabiduría, cuánta ternura y escepticismo y una fuerte coraza de protección que deja entrar todo pero filtrando, y*

*una especie no de vanidad sino de herida abierta para las opiniones negativas de su obra! ¡Qué modo increíble de ponerse amargo e iracundo por esas cosas!* (p. 15)

Carpentier, aunque no comparte su sensibilidad, es un gran modelo por su inteligencia:

*En cambio, a don Alejo Carpentier lo veía como a muy «superior», algo así como esos poblanos a mí, que me doctoreaban. Sólo había leído El reino de este mundo y un cuento; después he leído Los pasos perdidos. ¡Es bien distinto a nosotros! Su inteligencia penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo; es un cerebro que recibe, lúcido y regocijado, la materia de las cosas, y él las domina. Tú también, Juan, pero tú de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo; la inteligencia está; trabajó antes y después.* (pp. 11-12)

Sin embargo, la personalidad de Fuentes no acaba de convencer a Arguedas:

*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. ¿Qué acaso no hubieran escrito lo que escribieron en otras circunstancias? Quién sabe. ¿Qué otra cosa iban a hacer con lo que tenían en el pecho? Perdonen, amigos Cortázar, Fuentes, tú mismo Mario, que estás en Londres. Creo que estoy desvariando, pretendiendo lo*

*mismo que ustedes, eso mismo contra lo que me siento como irritado.* (p. 18)

Usa la *captatio benevolentia* para atraer la simpatía del lector, y descalifica su afirmación al decir “estoy desvariando”, pero no altera el propósito de la novela. Arguedas afirma: “*Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden*”. (p. 18)

El cuadro de costumbres es un género muy utilizado en la novela, pues los ambientes de la fábrica y las calles proporcionan los elementos necesarios para describir una situación atroz y repugnante, como si se tratara de una novela naturalista:

La fetidez del mar desplazaba el olor denso del humo de las calderas en que millones de anchovetas se desarticulaban, se fundían, exhalaban ese olor como alimenticio, mientras hervían y sudaban aceite. El olor de los desperdicios, de la sangre, de las pequeñas entrañas pisoteadas en las bolicheras y lanzadas sobre el mar a manguerazos, y el olor del agua que borbotaba de las fábricas a la playa hacía brotar de la arena gusanos gelatinosos; esa fetidez avanzaba a ras del suelo y elevándose. (p. 40)

El teatro aparece en los diálogos, y se explicita aún más por medio del uso de los turnos de enunciación de los zorros. El diálogo de los zorros místicos es además una buena muestra de la dialéctica del lenguaje y de la reflexión en torno a los límites del lenguaje:

EL ZORRO DE ABAJO: ¿Entiendes bien lo que digo y cuento?

EL ZORRO DE ARRIBA: Confundes un poco las cosas.

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

EL ZORRO DE ARRIBA: Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay.

EL ZORRO DE ABAJO: La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo. Sigamos. Éste es nuestro segundo encuentro [...].

EL ZORRO DE ARRIBA: Oye: yo he bajado siempre y tú has subido. Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún *ima sapra* sacudiéndose en su pecho. ¿De dónde, de qué es ahora? (pp 49- 50)

De nuevo, la distancia de la tercera persona permite a Arguedas anunciar su frustración más grande: sentirse de arriba y saberse de abajo, o quizá estar escindiendo por sentirse y saberse tanto de arriba como de abajo (o ni de arriba ni de abajo): "El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aún *ima sapra* sacudiéndose en su pecho." Ningún ejemplo puede definir mejor dentro del texto la incomunicación entre los seres humanos, la confusión que los

apresa y la frustración de no poder evitar el círculo vicioso del lenguaje. Respecto a este diálogo, Forgues sugiere que:

El escritor establece aquí una diferencia bien neta entre el lenguaje de las palabras, incapaces en lo sucesivo de traducir el mundo en su globalidad (tiene que desmenuzar el mundo) y el lenguaje de la naturaleza que lo refleja en su integridad. Mientras que el primero debe fragmentar, partir la realidad, a imagen y semejanza de las divisiones sociales, para captarla y comprenderla, el segundo la expresa en su equilibrio ideal.<sup>22</sup>

Las canciones y la tradición oral son elementos que Arguedas utiliza para otorgar veracidad a su relato. Otra vez, la familiaridad tiene un papel preponderante en la creación del pacto autobiográfico, pero ahora con mayor fuerza, pues semeja situaciones que el autor (y los posibles lectores) vivieron en la niñez, como las experiencias que las abuelas y las madres transmiten a los hijos. Por ejemplo, Arguedas recuerda un momento así cuando toma una droga:

*Cada quien toma veneno, a sabiendas, de vez en cuando; y yo siento los efectos en estos instantes. En mi memoria, el sol del alto pueblecito de San Miguel de Obrajillo ha cobrado, de nuevo, un cierto color amarillo, semejante al de esa flor en forma de zapatito de niño de pechos, flor que crece o que prefiere crecer no en los campos sino en los muros de piedra hechos por los hombres, allá en todos los pueblos serranos del Perú. Esa flor afelpada donde el cuerpo de los moscones negrísimo, los*

<sup>22</sup>Roland Forgues, *op. cit.*, p. 70.

huayronqos, se empolva de amarillo y permanece más negro y acerado que sobre los lirios blancos. (p. 17)

A pesar de la familiaridad que podría implicar un recuerdo de este tipo, el autor necesita evocarlos con el uso de medios externos, como si sus orígenes estuvieran cada vez más lejanos.

Las epístolas son recursos que, al igual que el diario íntimo, legitiman el pacto autobiográfico de la obra. Son tres cartas que anuncian su muerte inminente, además de ser testimonio de los deseos de Arguedas para con su novela póstuma:

Si a juicio de sus asesores y de usted mismo, don Gonzalo, el relato aparece como insuficiente, deje a mi viuda que lo ofrezca a cualquier editor peruano o de otro país. Yo no dudo del valor de algunos capítulos (he alcanzado a recomponer el primero en estos días) y de la importancia documental del conjunto. No puedo aventurar un juicio definitivo, tengo dudas y entusiasmos. (p. 250)

Si la novela no fuera una unidad, ¿por qué incluir las cartas, llamándolas "Epílogo"? Al inicio de esta carta para don Gonzalo Losada, fechada en Santiago de Chile, el 29 de agosto de 1969, Arguedas señala que ha "corregido y reafirmado a mi vuelta, en Lima, el 5 de noviembre" (p. 249), lo cual confirma la consciencia que el autor tenía de la escritura.

A pesar de que ya he señalado la función de la autobiografía en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, me gustaría destacar algunas características del diario íntimo, como género diferenciado. En las escrituras del yo es muy común la inclusión de la autobiografía en el diario íntimo y

viceversa, pero su distinción del resto de la novela es lo que le da mayor veracidad. Como afirma May,

[...]los documentos adquieren a los ojos del autobiógrafo un valor persuasivo superior al de sus propios recuerdos, lo que no constituye en sí mismo garantía alguna de autenticidad. En particular el diario íntimo puede desempeñar, desde este punto de vista, un papel extremadamente ambiguo.<sup>23</sup>

El diario íntimo es el género que puede considerarse verídico y que, apoyado en la datación y en las referencias de viajes y de personas conocidas, así como de circunstancias comprobables, obligaría al lector a aceptar el pacto autobiográfico. Pero todo esto pasa también por el artificio literario (incluyendo el supuesto registro verídico de fechas). Sin embargo, hay una búsqueda de la verdad detrás de la mentira, por lo que, después de leer en conjunto *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, no se puede afirmar que sólo los diarios son autobiográficos.

## Límites de los géneros literarios. Límites del lenguaje

Como afirmaba en las primeras páginas de este trabajo, Arguedas expone la realidad más inquietante con la que se podría encontrar un hombre dentro de una sociedad: la incomunicación. Pero, ¿cómo se puede estar incomunicado si se comparte el mismo código? Arguedas propone que los géneros literarios, como sinónimo de lenguaje, son insuficientes para ex-

<sup>23</sup>Georges May, *op. cit.*, p. 92.

presar la totalidad; experimenta con muchos de ellos sin encontrar uno que lo satisfaga. Los géneros subordinados cohesionan a los dominantes; todos son dependientes y solo se entienden como unidad, funcionan en conjunto (por eso no es incompleta, pues no se entienden por separado). Sin duda, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es un ejemplo de literatura escindida, frecuente en la segunda mitad del siglo xx. Algunas características de esta incomunicación vuelven a repetirse en la descripción de los males sociales, como la prostitución,<sup>24</sup> el desempleo, la inhumanidad del capitalismo, las ansias de una revolución (caso curioso, ya que se enuncia en boca del padre Cardozo), la locura, representada en la parodia del lenguaje político y eclesiástico (referencias veraces) que hace el loco Moncada y, nuevamente, el diálogo de los zorros místicos, culminación de la imposibilidad de comunicación y los límites de la palabra. Si leemos con cuidado, estos ejemplos podrían verse incluso como esbozos de ensayos sociológicos, lo que abriría un poco más la clasificación genérica de la obra.

El lenguaje es lineal y, como elemento común entre todos los géneros literarios, no puede abarcarlo todo. La aglomeración de recursos dentro de la novela es prueba de la imposibilidad individual de expresar su mundo en un solo género e implica que el lenguaje no es un medio de transmisión eficaz, pero es el único del que puede echar mano un escritor. Más allá del conflicto, hay una búsqueda por

rescatar la memoria colectiva y personal; sin embargo, la oralidad y la memoria que recuperan la tradición de un pueblo, paradójicamente, necesitan apoyarse en el lenguaje para su transmisión y en la escritura para su conservación y trascendencia. De ahí que Arguedas recurra a transcribir mitos y mostrar sus diarios, pues, como dice May, “el simple hecho de que la memoria sea inconstante, caprichosa e infiel es lo bastante conocido universalmente como para que aquí haga falta algo más que recordarlo”<sup>25</sup>. Lengua que no es hablada o escrita, muere, de aquí la frustración de Arguedas de no poder escribir, pues significa, en última instancia, que no puede conservar su pasado, su memoria que podría ser la memoria de su pueblo. Cornejo Polar asegura que:

En los “diarios” se intenta explicar la razón de este fracaso múltiple; en especial, de la quiebra absoluta del lenguaje. Arguedas concibe la palabra como resultado de la unión entrañable del hombre con el mundo, relación que a su vez supone la naturaleza viviente del universo [...]. La escritura es, pues, un acto condicionado. Está sujeto al modo de inserción del hombre en el mundo y depende decisivamente de que la relación misma, en esencia dialogante, pueda generar un sentido legitimador de uno y otro polo y de su vínculo esencial. En otras palabras, la escritura es posible a partir de la afirmación del universo como totalidad significativa.<sup>26</sup>

*El Zorro de arriba y el zorro de abajo* es un manifiesto de la fractura del yo con

<sup>24</sup>Respecto a este tema, véase el profundo artículo de Kessel Schwartz, “The Whorehouse and the Whore in Spanish American Fiction of the 1960s”, *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*, 15 (1973), 472-487.

<sup>25</sup>Georges May, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>26</sup>Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 205.

relación a lo social, y la fractura del yo con la creación; por eso es una novela fragmentada, escindida. Como señala William Rowe, "las posiciones contradictorias asumidas por Arguedas en los "Diarios" reflejan el hecho que *El zorro...* constituía una etapa nueva para la cual la visión y los métodos anteriores no podían servir"<sup>27</sup>. El pacto autobiográfico, advierte Cornejo Polar, tendrá un marco "referido a un vasto complejo de contradicciones"<sup>28</sup>.

El aspecto psicológico enfrenta a Arguedas a una infinidad de dudas que verán la luz en un discurso crítico y angustioso de la creación literaria. Después de todo, en palabras de May, "la intimidad conduce a la universalidad"<sup>29</sup>. La memoria parece agotarse, la vejez se acerca, pero lo único que queda es el testimonio de los límites de la palabra:

*Parece que se me han acabado los temas que alimenta la infancia, cuando es tremenda y se extiende encarnizadamente hasta la vejez. Una infancia con milenios encima, milenio de historia de gente entremezclada hasta la acidez y la dinamita. Ahora se trata de otra cosa.* (p. 81)

Ya sea por medirse en el tiempo, por encontrar el sentido de la existencia o por simple vanidad,<sup>30</sup> Arguedas asume una posición comprometedor y abierta frente a su público, a sabiendas de que el resultado pueda interpretarse mal, al igual que un zorro (llámese místico o serrano) no entiende el mensaje del otro. Su obra exterioriza la necesidad de expresar ese

todo que no ha podido expresar como él quisiera.

*El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una proclamación de la existencia del ser humano, un reclamo para reconocer que detrás de un libro hay un hombre<sup>31</sup> (como Arguedas advierte cuando "critica" a los escritores de su generación). Un libro no es un ser inerte, es el testimonio de la escritura, de la vida y de la creación de un autor. Empatía es la palabra clave en las escrituras del yo, sobre todo porque están condicionadas a los límites del propio lenguaje. Los límites de la autobiografía están marcados, en gran medida, por la serie de elementos extratextuales conocidos por el probable lector. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* no es una novela inconclusa, sino un manifiesto de la complejidad de las relaciones entre una sociedad en búsqueda de su identidad; un testimonio de los problemas a los que se enfrenta un autor en los procesos creativos; un ejemplo de la imposibilidad de escribir; un caso de género híbrido; una nueva propuesta de escritura del yo; una evidencia de que el lenguaje representado en los géneros literarios no es suficiente para expresar la realidad consciente e inconsciente del hombre.

## Bibliografía

- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell, 2da. ed. Madrid-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima, ALLCA XX, 1996.
- Cornejo Polar, Antonio. *La novela peruana. Matto de Turner, López Albuja, Ale-*

<sup>27</sup>William Rowe, *op. cit.*, p. 192.

<sup>28</sup>Antonio Cornejo Polar, *art. cit.*, p. 301.

<sup>29</sup>Georges May, *op. cit.*, p. 129.

<sup>30</sup>*Ibid.*, pp. 56-71.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 130.

- gría, Arguedas, Scorza, Ribeyro, Vargas Llosa*. Lima, Horizonte, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Un ensayo sobre «Los zorros» de Arguedas", en José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell, 2da. ed. Madrid-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima, ALLCA XX, 1996. pp. 296-306.
- Forgues, Roland. *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima, Horizonte, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Por qué bailan los zorros". José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell, 2da. ed. Madrid-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima, ALLCA XX, 1996, pp. 307-315.
- Gómez Mango, Edmundo. "Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en «Los Zorros» de Arguedas", en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell, 2da. ed. Madrid-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima, ALLCA XX, 1996, pp. 360-368.
- Hernández Coria, César Augusto. *Monteroso y las "literaturas del yo"*. Tesis para obtener el grado de Maestría. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2004.
- Huamán, Carlos. *Pachachaka: puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- May, Georges. *La autobiografía*. Danubio Torres Fierro (trad.). México, Fondo de Cultura Económica, 1982 [ed. or. 1979].
- Rodríguez-Luis, Julio. *Hermeneútica y praxis del indigenismo. La novela indigenista, de Clorinda Matto a José María Arguedas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- \_\_\_\_\_. "Deseo, escritura y fuerzas productivas". José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell, 2da. ed., Madrid-París-México-Buenos Aires-São Paulo-Río de Janeiro-Lima, ALLCA XX, 1996, pp. 333-340.

