
INTRODUCCIÓN DE LA COORDINADORA

Eve-Marie Fell

El 2 de diciembre de 1969 José María Arguedas fallecía, víctima de una segunda tentativa de suicidio. El Perú había entrado en la «primera fase» de un régimen militar que había de cubrir un decenio, y su entierro, aunque seguido por una imponente muchedumbre, no dio lugar a las ceremonias y homenajes oficiales que se podían esperar, tratándose de uno de los creadores peruanos más originales desde Vallejo.

Arguedas dejaba al cuidado de su viuda, Sybila Arredondo, y de su amigo, el poeta Westphalen, la edición de un manuscrito cuidadosamente preparado, bajo el título enigmático *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; se entresacaba esta expresión del manuscrito quechua recogido por Francisco de Ávila, que Arguedas había traducido —con muchas dificultades— al español en 1966. Esta obra, de publicación póstuma (1971), es la que presentamos ahora.

Su composición, de poderosa originalidad, causó y sigue causando un gran desconcierto, empezando por el evidente problema de su caracterización. ¿Se puede clasificar como «novela» una obra que entremezcla, sin lazo estructural ni estilístico aparente, «ficción» y «realidad»? *El zorro de arriba...* se descompone en efecto en dos tipos de enunciados. Por una parte aparecen capítulos narrativos, dedicados al mundo bullicioso y degradado de Chimbote, microcosmos que reúne los cambios económicos y socio-culturales que afectan al país como nación periférica. Babilonia mítica de todos los lenguajes, ciudad de barriadas, de prostíbulos y de playas, tuberculosos, locos y curas yanquis, Chimbote se nos revela al mismo tiempo en fresco prosaico y fragmentado, a lo *Manhattan Transfer*, y en un baile mágico, animado por el zorro Diego, fuera de toda temporalidad racional. Narración «mágico-realista» a la manera de los cuentos de Jauja, estudiados, años antes, por Arguedas, esta parte de la obra puede responder, en efecto, a las caracterizaciones (unidad espacial y temporal, estructuración de «personajes», focalización del enlace y de su desarrollo) que autorizan el uso de la palabra «novela», una novela bien planeada pero abiertamente

inconclusa, pues las páginas 253-255 se dedican a informar sobre los proyectos de capítulos que han «quedado enterrados» para siempre.

Por otra parte, componen también el libro, en alternancia irregular, textos testimoniales y testamentales: diversas cartas que forman el «epílogo» común a la novela y a la vida de su autor, organizando su muerte, y tres largos «Diarios». Destacan los elementos que corroboran una dicotomía ficción/realidad en la ordenación global del texto: en contrapunto a los personajes de Chimbote, el narrador de los «Diarios» es José María Arguedas, quien, con indicaciones precisas de fechas y lugares y dirigiéndose a menudo a interlocutores reales y reconocibles, se expresa como en el más íntimo de los diarios personales. Una lectura rápida de la obra no puede, pues, sino concluir en la heterogeneidad de un conjunto que remite en parte a la vida, en parte a la elaboración ficcional. Los «Diarios» expresan su propio propósito en las circunstancias concretas de la vida del escritor: su función terapéutica y exutoria, relacionada con los disturbios neuróticos que padece Arguedas, su valor introspectivo como análisis de la esterilidad que vuelve a afectar al novelista, su alcance reflexivo como última meditación sobre el Perú y su futuro.

Sin embargo, los «Diarios» no son lo que parecen ser, páginas de un diario real insertadas en una obra de ficción, sino otra narración paralela, cuya función comunicativa es asumida abiertamente por su narrador-personaje: «Ayer escribí cuatro páginas [las que llevan fecha de 10 de mayo y constituyen el principio del libro]. Lo hago por terapéutica, pero *sin dejar de pensar en que podrán ser leídas*».¹ De hecho, la alternancia que se observa entre los capítulos dedicados a Chimbote y los «Diarios» no responde a una inserción *a posteriori*, sino a un cambio narrativo premeditado, correspondiendo las páginas de estilo autobiográfico a los períodos en los que Arguedas «agoniza» en su creación novelística e intenta lanzar otra vez el mecanismo cambiando de registro textual.

Los temas elegidos en los «Diarios» distan bastante, en realidad, de las circunstancias prosaicas de la vida del escritor entre el 10 de mayo de 1968 y el 5 de noviembre de 1969. Muy deliberadamente, Arguedas descarta ciertos temas, elige otros, juega con una estética de la muerte que le fascina. «Voy a escribir sobre el único tema que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia»,² anuncia el narrador de los «Diarios» que evocará sucesivamente diversas maneras y lugares de «acabar esto» —en Obrajillo, en Caraz, en La Molina..., ahorcarse, pegarse un tiro...—, organizando incluso los detalles de sus propias exequias. Obviamente, no le escapa al sutil analista del espíritu humano que es Arguedas «lo que hay de petitorio y de pavonearse» en esa

¹ Cf. *infra*, p. 10. El subrayado es nuestro.

² *Infra*, p. 8.

lenta y patética «mise en scène», que ha de descubrir el futuro lector después del acto irremediable.

También destinado a la «posteridad» es el autorretrato que surge, vivo y compuesto a la vez, de una serie de aclaraciones meditadas, que van de la postura del novelista frente a sus colegas escritores a diversos recuerdos de andanzas y viajes, pasando por reflexiones de carácter profético sobre el nuevo ciclo que se abre en el Perú. Del mismo modo se bosqueja, con la evocación emocionada del famoso Felipe Maywa y el relato del episodio de Fidela, una figura juvenil y enternecedora, la del «piojoso» solitario: todo autorretrato descansa en una *elección de signos* que impone una reconstitución del pasado, en la que entran en juego *retrospectivo* las grandes opciones posteriores de la vida tanto como la clara *previsión* de las futuras exégesis. Como lo escribe muy certeramente Sylvia Molloy:

La organización de una autobiografía en sus más diversos aspectos —desde la disposición del material anecdótico hasta la elección de la postura enunciativa— es rica en implicaciones ideológicas. Esto que es válido para todo texto resulta especialmente cierto para la autobiografía. Las historias de vidas propias atestiguan no sólo cómo se percibe un yo, sino cómo ese yo percibe el mundo que lo incluye; y además, importantemente, muestran cómo ese yo percibe (es decir, proyecta en la escritura) la imagen que en ese mundo se tiene de él o que quiere que de él se tenga.³

El mismo Arguedas nos da una clave para el desciframiento de su «pose» (en el sentido más fotográfico de la expresión) cuando confiesa, después de volver a leer fragmentos de su «Diario»: «Claro que yo no debo ser tan límpido como me describo en esas líneas».⁴ Pensamos que el «Dossier» de la obra, que hemos reunido y que informa abundantemente sobre las circunstancias concretas de la vida de Arguedas entre 1966 y 1969, así como sobre sus constantes preocupaciones, permite medir el carácter globalmente ficcional de una obra desigual, heterogénea por cierto, pero que es, enteramente, *literatura*.

El zorro de arriba... es indudablemente uno de los prototipos más paroxísticos de lo que se podría llamar una *literatura de crisis*: crisis abiertas y exploradas las que interrumpen en el largo proceso creativo la capacidad de escritura del autor, las que acompañan la dolorosa adaptación de los serranos al mundo de los trabajadores costeros y pervierten el límpido lenguaje de ayer, las que precipitan al «Perú amado», en busca de fusión cultural, hacia los terribles enfrenta-

³ Sylvia Molloy, «Dos proyectos de vida: *Cuadernos de infancia* de Norah Lange y *El archipiélago* de Victoria Ocampo», *Femmes des Amériques*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1986, p. 177.

⁴ *Infra*, p. 80.

mientos del odio; crisis solapadas las que desencadena el amor de la edad madura y el inherente miedo al fracaso, las que desarticulan la fe en la vieja cultura mítica, pero que abren paso –¿tal vez?– a otra fe, la del «dios liberador» de una nueva teología...: crisis que se responden y se asemejan, en las que el narrador Arguedas es eco de Diego el zorro y del loco Moncada, en las que la pasión del novelista se confunde con el cataclismo social que cierra un tiempo del Perú y abre otro. Los ensayos que presentamos a continuación de la obra sólo pretenden proyectar un poco de luz sobre la excepcional cantidad de debates, interrogaciones, esperanzas y visiones alucinadas que encierra una obra tan próxima por su carácter crítico al *Hijo de hombre* de Roa Bastos (otra novela entrecortada por un diario agónico...). No le escapará al lector que nuestros estudios críticos presentan a veces serias discrepancias. El trabajo hermenéutico es particularmente arriesgado cuando se trata de un material de tanta riqueza metafórica, en el que cada uno, creyendo descifrar el mensaje de otro, acaba por identificar sus propias preocupaciones, más aún cuando el haber conocido al escritor –es el caso de varios de nuestros colaboradores– introduce una amistosa certidumbre. Abrigamos la esperanza de que dichas divergencias, en lugar de entorpecer la lectura de la obra, habrán de enriquecerla.

La colección Archivos acostumbra a dividir la sección de estudios críticos en dos partes, particularmente justificadas en el caso que nos ocupa. Por una parte, el conjunto «Texto y contextos» se propone establecer las necesarias conexiones entre la producción de la obra y su terreno circunstancial: historia personal del novelista, circunstancias socio-políticas del surgimiento de la novela y de su problemática, lugar del libro dentro de una doble trayectoria literaria, nacional e individual. Por otra parte, el conjunto «Lecturas críticas» nos propone, con gran libertad, una serie de desciframientos originales, que se refieren tanto a la estructuración de la obra y a su contenido simbólico como a su poética propia.

La larga y difícil elaboración de *El zorro de arriba...* coincide con la nueva orientación de la vida sentimental de Arguedas. La marcada personalidad de su joven compañera influye en la reorientación del escritor de los temas andinos que termina de encarar en *Todas las sangres*, hacia una reubicación geográfica y social, acompañando así el irresistible movimiento de migración que vacía poco a poco las provincias del interior. Como etnólogo, Arguedas no puede desconocer que el centro de gravedad del país, sobre todo en aquellos años que ven florecer un modelo «desarrollista», imitativo de los grandes países industrializados, se ha desplazado a las aglomeraciones del Pacífico. Hacia ese fenómeno, que desarraiga a miles de campesinos indígenas y mestizos, pero que también podría ser el fermento de una nueva definición nacional, Arguedas siente una atracción profunda, no exenta de aprensiones. Es un movimiento paralelo, pasión y angustia, el que lo une con Sybila Arredondo. En repetidas ocasiones confundirá en sus confidencias su dolorosa evolución de escritor y la no menos

dolorosa evolución de su ser al lado de «una mujer del siglo XXI». En 1966, escribe a su suegro:

Conocí a Sybila en una especie de momento culminante de mi capacidad creadora, pero también en un momento en que los materiales que me servían o sirvieron para escribir se estaban agotando. He aquí que se renueva, pero mediante una tormenta que amenaza un amanecer pleno o el abatimiento total. [...] Le dije a Sybila, desde los primeros días, que en sus brazos me estaba como formando de nuevo, como naciendo y cambiando de naturaleza. Y eso es grave, sobre todo a ciertas alturas de la edad. Es la mayor de las aventuras, la más fuerte, riesgosa y prometedora de las experiencias.⁵

Nadie mejor que Sybila de Arguedas, que conserva cuidadosamente los archivos del escritor, podía ayudarnos a reconstituir el proceso creativo que le lleva a Arguedas desde un primer proyecto narrativo limitado al pequeño puerto de Supe hasta el gran panorama simbólico de Chimbote. Informando sobre esta lenta génesis gracias a la correspondencia privada del escritor, Sybila Arredondo maneja fragmentos de cartas a amigos y familiares que nos ha autorizado a reproducir más lejos *in extenso* (cf. Dossier); pero también aceptó entresacar párrafos esclarecedores de la correspondencia íntima que intercambió con su esposo a lo largo de las numerosas ausencias de éste, en los últimos años de su vida: aportación de inestimable valor testimonial, que aclara el lazo entre el texto y su instancia productora, el creador en dolorosa mayéutica.

Dos estudios, el de Antonio Cornejo Polar y el de Roland Forgues, ahondan otro tipo de relación contextual. Cornejo Polar, en su «ensayo», enmarca el último libro de Arguedas a la vez en un itinerario literario personal y en el itinerario cultural propio del continente sur. Muestra que desde sus primeros cuentos, el escritor plantea una visión dicotómica del mundo peruano, definiéndose a menudo el narrador como personaje-puente, «vínculo vivo» entre los antagonistas. En *Todas las sangres* como en *Los ríos profundos*, es la esperanza utópica la que permite esbozar otro mundo por venir, presagiado por una serie de signos. Pero en *El zorro de arriba...*, en el cual Arguedas se sugiere también como otro zorro más, vaticinador y fundador, resalta la contradicción entre el mundo caótico y degradado de Chimbote y la reafirmación de la esperanza. Para Cornejo Polar, esta oposición forma parte integrante de una larga tradición latinoamericana, que se caracteriza precisamente por ser encrucijada de heterogeneidades. Lo que conjura, en el caso de la creación arguediana, el peligro de caos es la función regeneradora de la muerte, final y resurrección, aniquilamiento del caos y fundación esperanzada de otro orden.

⁵ Carta a don Marcial Arredondo, cf. Dossier.

Roland Forgues analiza la relación que se puede establecer entre la producción de *El zorro de arriba...* y un doble contexto: el de la formación social e ideológica del escritor y el de la disyuntiva política en la que se encuentra la sociedad peruana de la época. Arguedas había desarrollado, en relación con la clase de la que era oriundo, un esquema conciliador que lo alejaba del radicalismo de sus años de juventud. Las novelas anteriores a *El zorro de arriba...* atestiguan, según Forgues, el proyecto sincrético según el cual acabarían por acercarse y aceptarse las distintas etnias, culturas y clases sociales que componen el mosaico nacional. Debido a una serie de factores de cambios internos y externos, el novelista emprende en los últimos años de su vida «el viaje de retorno del ideal a la realidad», acercándose de nuevo al radicalismo revolucionario de la juventud. Sin embargo, no logra deshacerse del viejo sueño conciliador; el desgarramiento ante la necesidad de un compromiso firme y el temor a la violencia desencadena en el escritor malestar e impotencia, y en el hombre un irresistible deseo de muerte que acabará por triunfar.

Añadiremos que la lectura de los estudios que acabamos de mencionar aclara útilmente la manera como el propio Arguedas enfoca, con espíritu de constante generalización, su propio drama personal. Se siente testigo de la bulliciosa heterogeneidad de su pueblo: «Ese país en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierve...» (p. 246); también se percibe como testigo de un pasado borrado por la increíble aceleración de la historia social: «Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro...» (p. 245). No es de extrañar, pues, que el escritor relacione en forma reiterada la declinación de sus fuerzas con la creciente tensión social, política y cultural que se apodera de la nación. En este sentido, se anticipa proféticamente *El zorro de arriba...* al surgimiento del caos nacional y a la dolorosa disyuntiva en la que se encuentran, después de él, tantos artistas peruanos, confrontados con una tragedia social que no dejará largo tiempo lugar a escapatorias. Como lo dice muy ciertamente Sybilla de Arguedas, evocando la «calandria de fuego» del «¿Último Diario?»: «Eso ya es hoy».

El conjunto «Lecturas críticas» reúne cuatro estudios que, sin pasar por alto los aspectos circunstanciales de la obra, se proponen más bien descifrarla, desenmascararla, poniendo a descubierto un tejido novelesco que en gran medida parece haberle escapado al propio creador. Martin Lienhard evidencia las dos fuentes estructurales de la ficción arguediana. Por una parte, *El zorro de arriba...* remite al lector occidental a la bien conocida novela urbana de vanguardia, cuya composición de tipo entrecortado y yuxtapositorio refleja la fragmentación y concentración de las masas humanas en las metrópolis: novela sin enlace ni progresión, cuyo sentido surge de una fórmula ya no epifánica sino acumulativa. Por otra parte, la obra de Arguedas se nutre de una larga tradición mágico-mítica andina, en torno a los dos zorros que reorganizan el espacio

según la cosmovisión dual de los quechuas. Lo notable es la inflexión que impone lo andino al manejo de los elementos vanguardistas: degradación de los discursos, oralización del conjunto de la obra, invasión de un «arriba/abajo» que se repite y refleja al infinito. Si la compleja conjugación de las dos fuentes culturales no desemboca en una obra «acabada» (en todos los sentidos), es, sin embargo, según Lienhard, la primera tentativa peruana de calidad que, rompiendo con una narrativa urbana de corte post-realista, señala nuevos derroteros creativos, sin dejar de patentizar los mecanismos de dominación externos e internos.

En un finísimo repaso a la amplia simbólica del libro, William Rowe examina la relación que logra establecer el creador entre el juego de las fuerzas de producción tal como se da en Chimbote y el acercamiento mágico que caracteriza la sensibilidad andina y que conforma la estructuración novelesca de *El zorro de arriba...* Valor cognitivo de la luz y del sonido, valor erótico de la muerte, sexualización del proceso de explotación de las riquezas marítimas —de la pesca a la máquina—, simbolización plurivalente del Amaru, reestructuración del tiempo y del espacio por el zorro-danzante, presencia infinita de Tutaykire, atrapado entre los yungas: estos elementos que remiten directa o indirectamente a una tradición oral de tipo mágico son los que permiten la homogeneización del material novelesco.

Desde otra perspectiva, José Luis Rouillón entresaca del mismo fondo mágico, al lado de tradiciones ya mencionadas, unos cuantos motivos simbólicos propios (verticalidad del árbol, ascenso del humo de la Fundición, vuelo de los alcatraces), que parecen sugerir todos una subida hacia la trascendencia. Relaciona esta simbólica con la presencia significativa de los padres dominicos, personajes directamente inspirados en sacerdotes amigos del escritor y en particular el conocido promotor de la Teología de la Liberación en el Perú. La larga cita de la Carta a los Corintios (San Pablo, XIII) parece confirmar el acercamiento arguediano hacia formas renovadas de la espiritualidad cristiana. Testigo indignado en sus obras anteriores de la influencia conservadora de la Iglesia en la injusta sociedad nacional, el escritor anuncia los cambios radicales que se derivan de un nuevo compromiso eclesástico solidario de los pobres.

Desde su formación analítica, Edmundo Gómez nos propone otro tipo de desciframiento textual. Ve en los «Diarios», que ponen en escena el escritor y su «doble melancólico», la tensión que nace del combate de los anhelos de vida y de muerte, íntima y poéticamente unidos y enfrentados a la vez. Por su parte, la escritura ficcional, más allá de su propósito novelesco propiamente dicho, responde o intenta responder a un deseo profundo de conjurar la muerte, convocando representaciones eróticas y estéticas que enlacen el deseo de morir con los impulsos vitales. El éxito de la empresa descansa en un «hablar en lenguas» sugerido por la epístola de San Pablo; el narrador intenta exorcizar la muerte, y

muy particularmente la muerte de la lengua-madre de la juventud, creando un lenguaje nuevo, fecundo, propio e inteligible, a la vez, para todas las lenguas: milagro o fantasma fascinante e inalcanzable que tal vez se dé, a pesar del fracaso mortal.

Dejando unánimemente de lado los enjuiciamientos estériles —¿quién puede distinguir en *El zorro de arriba...* los logros y los fallos, y menos aún la fecundidad de unos y otros?—, todos los estudios convergen hasta evidenciar el esfuerzo agotador del escritor para integrar *por medio del lenguaje* una serie de rupturas y antagonismos: antagonismo del fango y de la espiritualidad, de la maquinaria y del animal fabuloso, de la sabiduría y del provecho, de la magia y de la lucha de clases, rupturas vitales de los desplazados, explotados, moribundos y prostituidos, que el propio narrador expresa en voluntarias *rupturas discursivas*, inconcebible empeño de autodegradación de una de las prosas más señeras del continente... Este esfuerzo consciente de unificación de lo heterogéneo por el «don de lenguas» del creador y el ansia correlativa de no alcanzar tan arriesgada meta quedan soberbiamente definidos en el discurso «No soy un aculturado...» que clausura con el júbilo de un «demonio feliz» el libro. Más sombría pero acaso más reveladora sobre el tema es la hermosa carta a don Marcial Arredondo que reproducimos en el Dossier y a la que remitimos ahora al lector.