

La narración que se vuelve imposible: una lectura comparativa de dos novelas de José María Arguedas¹

*

The narrative that becomes impossible: a comparative reading of two novels by José María Arguedas

Rodrigo Castro Rodríguez
Universidad de Chile
rscastro@uc.cl

Resumen

Este artículo propone una lectura comparativa de *Los ríos profundos* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas. Se busca explicar la imposibilidad vivida por el autor para constituir el segundo de los libros como una novela. Este impedimento en la forma implicaría también el fracaso de experimentar la propia identidad en un Perú cada vez más fragmentado. Si bien en el mundo andino aún es posible resguardar esta identidad en algunos espacios específicos, en el mundo de la costa esa experiencia se vuelve imposible de articular.

Palabras clave: Arguedas, *Zorro de arriba*, *Ríos profundos*, imposibilidad de narración, literatura peruana, literatura andina.

Abstract

This article proposes a comparative reading of *Los ríos profundos* and *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, by José María Arguedas. The aim is to explain the author's impossibility of creating the latter book as a novel. This impediment in form would also imply the failure to experience one's own identity in an increasingly fragmented Peru. Although it is still possible to preserve this identity in some specific spaces in the Andean world, in the coastal world, this experience becomes impossible to articulate.

Keywords: Arguedas, *Zorro de arriba*, *Ríos profundos*, impossibility of narration, peruvian literature, andean literature.

Recibido: 04/08/2022

Aceptado: 13/11/2022

¹ Esta investigación está adscrita a la Beca ANID de Doctorado Nacional, número de Folio: 21210688.

Introducción

En su última novela, publicada póstumamente, José María Arguedas expone y desnuda su propio proceso de escritura y, según él mismo sugiere, su propio fracaso en la posibilidad de narrar. El autor menciona, en los diarios que incorpora dentro de la novela, un sinnúmero de comentarios que apuntan a la frustración, a la tremenda dificultad para poder contar una historia. Por otra parte, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* constituyó, para muchos lectores y críticos, un “libro sin acabar, confuso y deshilvanado” (Vargas Llosa 3), un texto que, al fin y al cabo, no funcionó. Los motivos para reafirmar esto abundan: en un primer punto, la narración sobre los acontecimientos ocurridos Chimbote, que deberían guiar el texto, no parece poder encontrar un centro que logre estructurarla, lo que no solo problematiza, sino que en gran medida, impide la escritura de Arguedas.² A esto se suma la incorporación de los diarios personales del autor, que interrumpen la lectura y parecen querer rescatar a un narrador voluble, que parecía a ratos disolverse dentro de los personajes. La incorporación de ambos zorros míticos que dan nombre a la novela, además, no parece terminar de incorporarse de manera satisfactoria (Rama 247; Vargas Llosa 4). Para finalizar, aparece el mismo hecho de que la historia no encuentre su conclusión: no es posible que la narración pueda guiar hacia un final. En resumen, nada termina de cerrar. El producto escritural no está, bajo ninguna mirada, logrado, y el suicidio del autor solo logra acrecentar esta sensación de falla, de falta.

No es el objetivo de este artículo confirmar o debatir estas afirmaciones, ni analizar en términos valóricos la novela, su logro o su carencia. Tampoco discutir, como podría hacerse, si el texto es, efectivamente, una novela, o termina siendo otra cosa. Ahora bien, todas estas interrogantes y temáticas estimulan una problemática, un cierto *zumbido* que parece revolotear en el oído del lector cuando se adentra en las páginas del libro. Hay algo que guía hacia estas afirmaciones de fracaso, algo que no termina de estructurarse y que genera esa sensación de texto inconcluso, de proyecto incompleto y deteriorado. Ese algo se refleja, principalmente, en la forma del texto. ¿Qué pasa en este libro que no puede llegar a un ensamblaje novelístico, en cierta medida más tradicional, que Arguedas presentaba en el resto de sus obras? ¿Por qué Arguedas, como él mismo expresa, no puede estructurar en forma de novela esta historia sobre Chimbote? Hay respuestas que resultan evidentes. Sin embargo, hay también sutilezas y algunos elementos subte-

² “¡Tengo miedo, no puedo comenzar este maldito capítulo III, de veras!” (Arguedas, *El zorro* 93).

rráneos que permiten explicar y trabajar esta problemática de la forma dentro de la novela.

Esa respuesta más evidente responde, principalmente, a la materia misma de la novela:³ Chimbote como un mundo extremadamente heterogéneo que no termina nunca de estructurarse. Como señala Barros: “Chimbote es una ciudad tensionada, donde culturas, modos de vida, ideologías, lenguas y etnias coexisten de modo desigual en un mismo espacio; tensión que produce heterogeneidad, pero no por ello armonía” (143), lo que deriva en un “espacio infernal, degradado y podrido” (143). Dentro de la novela ese espacio, ese mundo de abajo es presentado como un *lloqlla*, como una “avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas.” (Arguedas, *El zorro* 97). Ese lloqlla se alimenta de hambre, de los obreros que llegan desde la sierra y viven el proceso de aculturación con que el capital asola a Chimbote. La problemática es evidente y se plantea en la misma novela, en la boca de don Ángel: “¿Quién, carajo, mete en un molde a una lloqlla?” (Arguedas, *El zorro* 97). Dicho de otra forma, ¿cómo hacer entrar en una forma novelística todo ese caos, ese desorden? Esta materia, por lo demás, se sigue multiplicando: “[...] las barriadas crecen y crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida” (Arguedas, *El zorro* 97). Por lo tanto, el mundo de Chimbote es un espacio extremadamente heterogéneo, que bajo el paradigma del capital tiende a una homogeneización a través de un proceso de reificación de las subjetividades,⁴ pero que a nivel cultural produce un espacio en constante movimiento y formación, que no termina nunca de estabilizarse.

Esta respuesta, si bien necesaria, resulta insuficiente para explicar ciertos elementos de la forma novelística. Tanto en la historia de Chimbote como en la incorporación del diario y del mito parecen esconderse ciertas pistas, algunos surros que permiten responder a las interrogantes que suscita la lectura desde lo formal. Estos elementos parecen revelarse más cuando se leen ciertos pasajes a contrapunto con sus novelas anteriores, especialmente con *Los ríos profundos*. Var-

3 La materia no responde netamente al mundo real en el cual el autor se basaría, sino que también es una construcción del autor, que se sitúa entre la realidad y la forma. En palabras de Schwarz, “[...] la materia del artista demuestra no ser informe: está históricamente formada, y registra de algún modo el proceso social al que debe su existencia. Al formarlo, por su vez, el escritor sobrepone una forma a otra forma” (197)

4 Cabe recordar que José María Arguedas es un declarado marxista, lector de Mariátegui y de Lenin. En este trabajo no se profundizará en una lectura sobre el proceso del capital en este texto, pero resultaría interesante y que podría entregar nuevas perspectivas de lectura para el fracaso de la forma.

gas Llosa, en una afirmación discutible, señala que antes de *El zorro* “Arguedas no fue un novelista preocupado por la técnica de la novela, que experimentara modos nuevos de relatar” (8). Si bien señalar que no estaba preocupado por la técnica de la novela parece apresurado, es cierto que antes de su última novela sus libros parecen seguir un patrón, en cierta medida, tradicional en términos formales. Sobre *Los ríos profundos* se ha dicho que responde en gran parte a la novela de aprendizaje (Ortega). La respuesta nuevamente parece responder a la materia: mientras sus novelas anteriores se situaban en el mundo donde el autor creció, la sierra, el mundo de arriba, Chimbote es una representación de la costa, del mundo de abajo que, para Arguedas, resultaba ajeno. Esto no significa que en las novelas del mundo de arriba se pueda acceder a una totalidad, a un mundo uniforme susceptible de ser narrado como un espacio homogéneo. La misma novela, desde su teoría, apunta a un espacio regido por una totalidad perdida,⁵ por un mundo en que lo sólido se pierde, se desestructura. ¿Qué hay, entonces, en Chimbote, en *El zorro*, que no permite que la novela se formule como el mismo autor espera? La propuesta de lectura de este trabajo es que esa nostalgia por una posible totalidad, en Chimbote no solo resulta imposible, sino que se vuelve *impensable*. Esto porque aquellos elementos que, en sus novelas anteriores, permitían una estabilidad de la identidad y la cultura quechua en un mundo en conflicto, en *El zorro* aparecen no solo fuera de lugar y desvirtuados, sino que también negados en cuanto no pueden dotarse de una forma experimentable.

***Los ríos profundos*: mundo en conflicto que encuentra su narración**

Intentar narrar el Perú, de por sí, no es una tarea simple. Este país “[...] ha estado siempre –y lo sigue estando– lejos de responder a un proyecto armónico, homogéneo e integrado” (de Vivanco 50). Paisajes, lenguas y culturas diferentes dibujan un espacio complejo, lleno de voces distintas. En el caso de Arguedas, este es un tema no menor, ya que, como señala Cornejo Polar, él “[...] entiende que su ser individual depende de las relaciones de pertenencia o ajenidad que pueda establecer con el mundo. De aquí que la pregunta ¿quién soy? Nunca llegue a formularse independientemente de otra: ¿a qué mundo pertenezco?” (296). Y el escritor, si bien se reconoce a sí mismo como perteneciente al mundo “de la lana”, de la altura, de la sierra (Arguedas, *El zorro* 94), entiende que este espacio dista de ser un espacio puro y homogéneo, sino que está en permanente conflicto. Él se

5 “[...] los problemas de la forma de la novela son aquí el reflejo de un mundo que se ha desintegrado” (Lukács 14).

considera a sí mismo, en un momento, un vínculo vivo⁶ que nace de esa dicotomía entre distintos mundos, y que puede hacer nacer al individuo quechua moderno (Arguedas, *El zorro* 8). Esto llevaría, justamente, hacia la nación quechua moderna, “[...] capaz de respetar sus orígenes y de realizarlos con plenitud y capaz también de asumir, asimilándola, la riqueza de la modernidad” (Cornejo Polar 298). Tarea compleja, pero necesaria y que parece, en cierta medida, ser posible. Esto no desde un discurso inocente sino siempre crítico: Arguedas es consciente de la precaria situación indígena en gran parte del país, pero, en sus novelas anteriores a *El zorro*, parece haber aún un atisbo de esperanza, una *posibilidad de dar forma*, y así posibilitar la vivencia de esa experiencia.

Como se planteó, ese mundo en conflicto aparece en una de sus novelas más celebradas, *Los ríos profundos*. Esta relata la historia de Ernesto, joven (con ciertos rasgos biográficos similares a los de Arguedas) que se identifica mayormente con la cultura quechua. Antes de situarse en la ciudad de Abancay, donde transcurre la mayor parte de la historia, Ernesto visita con su padre el Cuzco y también otros pueblos. Algunos elementos de estos capítulos resultan bastante relevantes para leer luego qué es aquello que en *El zorro* no permite llegar a dar la forma esperada a su materia. En su encuentro con un muro incaico, Ernesto relata lo siguiente: “Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntaban los bloques de roca [...] el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado” (Arguedas, *Los ríos* 25). Este fragmento llama la atención por algunos elementos que destacarán a lo largo de la novela. Uno es el revivir cierto aspecto mágico a través del contacto con el mundo indígena,⁷ hecho que se despertará con otros espacios y artefactos. Otro elemento que es muy relevante es la comparación del muro con una imagen de la naturaleza: en este caso, la del río. El plantear que algo sólido o invariable como el muro de piedra puede volatilizarse, transmutarse en la figura del río, del constante cambio, comienza a demostrar que el mundo de lo natural puede desarticular y generar la posibilidad de un espacio nuevo. Dentro

6 Estas afirmaciones están en su discurso “Yo no soy aculturado” (1968), que sirve de prólogo, solicitado por él mismo, para su novela *El zorro*. Resulta curioso que el mensaje esperanzador que acá pronuncia parece alejarse absolutamente de lo que aparece en la novela: un mundo en el que ese conflicto se vuelve irresoluble.

7 En su discurso *Yo no soy aculturado*, menciona efectivamente lo mágico como una característica de su propia visión de mundo indígena (Arguedas, *El zorro* 8).

de la roca, ver al río. Dentro del desconcierto y de la aridez, encontrar un lugar de encuentro con lo vivo.

La relación de Ernesto con el mundo de la naturaleza se deja ver desde los primeros capítulos. En el segundo, cuando narra algunos viajes y describe los pueblos que conoce con su padre, todos se enmarcan siempre dentro de descripciones del entorno natural. En estas, por lo demás, el narrador protagonista se deja llevar por afanes líricos: “[...] los árboles altos; los jilgueros duermen o descansan en los arbustos amarillos; el chihuaco canta en los árboles de hojas oscuras; el sauco, el eucalipto, el lambras; no va a los sauces. Las tortolas vuelan a las paredes viejas y horadadas; las torcazas buscan las quebradas, los pequeños bosques de apariencia lejana” (*Los ríos* 49).⁸ Estas descripciones suelen ser pausadas, y la narración parece calmarse, para hacer énfasis en ese lugar que transmite tranquilidad y pertenencia. Así también, cuando Ernesto presenta espacios que le resultan opresivos, la naturaleza se encuentra ausente o herida profundamente. Un claro ejemplo del primer capítulo es el patio de la estancia de El Viejo, el tío del protagonista: “Pero el más desdichado de todos los que vivían allí debía ser el árbol de cedrón. «Si se muriera, si se secara, el patio parecería un infierno», dije en voz baja. «Sin embargo lo han de matar; lo descascaran»” (*Los ríos* 37). Esta imagen volvería a la mente del protagonista más tarde, rememorando esa naturaleza golpeada que refleja un espacio desolado: “Recordé la imagen del viejo cedrón de la casa del Viejo” (*Los ríos* 45).

En el mismo Abancay, este mundo de lo natural parece perdido. La primera descripción que se hace del pueblo genera una reflexión sobre su nombre ligado a la naturaleza: “Se llama amank’ay a una flor silvestre, de corola amarilla, y awankay al balanceo de las grandes aves. Awankay es volar planeando, mirando la profundidad. ¡Abancay! Debió de ser un pueblo perdido entre bosques de pisonayes y de árboles desconocidos”. Sin embargo, “Hoy los techos de calamina brillan estruendosamente” (*Los ríos* 58). Y esta ciudad, especialmente el espacio del convento donde vivía, parece desdibujar esa relación que le permitía a Ernesto sentirse en conexión con el mundo:

Ningún pensamiento, ningún recuerdo podía llegar hasta el aislamiento mortal en que durante ese tiempo me separaba del mundo. Yo que sentía tan mío aún lo ajeno. ¡Yo no podía pensar, cuando veía por primera vez una hilera de sauces hermosos, vibrando a la orilla de una acequia, que esos árboles eran

8 Este afán lírico del narrador al referirse al mundo de lo natural se repite insaciablemente cuando habla sobre el río: “[...] recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentarse solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas” (Arguedas, *Los ríos* 66)

ajenos! Los ríos fueron siempre míos; los arbustos que crecen en las faldas de las montañas, aún las casas de los pequeños pueblos, con su tejado rojo cruzado de rayas de cal; los campos azules de alfalfa, las adoradas pampas de maíz. Pero a la hora en que volvía de aquel patio, al anoecer, se desprendía de mis ojos la maternal imagen del mundo” (*Los ríos* 95).

Empieza, entonces, a desarticularse esa visión infantil e idílica del mundo que parecía mantener, a ratos, el protagonista. Los conflictos en la ciudad crecen: hay una revolución guiada por las chicheras, llegan las fuerzas públicas, los estudiantes del convento actúan con crueldad y, algunos, hablan directamente contra el mundo indígena. La posibilidad de una totalidad, de un mundo materno y acogedor, como menciona el mismo personaje, parece perderse.⁹

Lo que hay en *Los ríos profundos* es un afán por encontrar una posible vuelta a esa totalidad. Se muestra un lugar que, como Lukács describiría a ese mundo moderno novelable, es un espacio en que “el mundo objetivo se desintegra, el sujeto también se vuelve fragmentario; solo el yo persiste, pero su existencia es luego perdida en la insustancialidad del mundo en decadencia que él mismo ha creado” (48). En este sentido, la novela se vuelve una forma, un deseo de revivir desde el sujeto esa posible totalidad que se vive en este texto joven de Arguedas a través, justamente, de la naturaleza. Los conflictos se continúan desarrollando, limitan la posibilidad de Ernesto para vivir vinculando ambos mundos que están en conflicto. La mejor manera de revivir la experiencia de ese mundo primigenio que parece disolverse es salir a caminar los domingos hacia los campos. En uno de esos paseos, piensa en otros pueblos también: “Pero aún allí, en aquel valle frío, que sepultaba sus habitantes; solo, bajo el cuidado de un indio viejo, cansado y casi ciego, no perdí la esperanza. Los peces de los remansos, el gran sol que cruzaba rápidamente el cielo, los jilgueros que rondaban los patios donde se tendía el trigo [...] el río, aún así, enmarañado y bárbaro, me dieron aliento” (*Los ríos* 96). Y es el espacio del río de la ciudad, el Pachachaca, el que se transmuta en un ejemplo para Ernesto, es quien le da fuerza en un espacio que se vuelve cada vez más complejo y trastocado. Entre este ambiente, “Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el

⁹ En la mente del personaje también comienza a desprenderse la idea de una unidad homogénea y todo parece entremezclarse sin poder llegar a una síntesis que se pueda llegar a complementar y unir: “La voz de los internos, la voz del padre; la voz de Antero y de Salvina, la canción de las mujeres, de las aves en la alameda de Condebamba, repercutían, se mezclaban en mi memoria; como una lluvia desigual caían sobre mi sueño” (Arguedas, *Los ríos* 160).

más profundo camino terrestre!” (*Los ríos* 99). Así, el retorno al mundo natural le permite al personaje reencontrar cierta esperanza dentro de ese espacio que permanece en un conflicto que parece irresoluble.¹⁰ Ernesto puede habitar, aunque sea en su memoria, un mundo que siente propio. Así, este sujeto quechua moderno no se realiza, pero sigue siendo pensable.

Esta posibilidad de retorno a cierta identidad perdida no se da solo con los paseos dominicales. Dentro del espacio del convento, aparece un elemento que se vuelve extremadamente llamativo e importante dentro del libro. Es el *zumbayllu* y su canto. Desde su propio nombre, este trompo llama hacia la idea de vuelo, de elevación: “La terminación quechua yllu es una onomatopeya. Yllu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo. Música que surge del movimiento de objetos leves.” (Arguedas, *Los ríos* 100). Se rememora acá, además, al nombre de un insecto que, más adelante, será importante para el análisis: “Se llama tankayllu al tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo libando flores” (*Los ríos* 100). El *zumbayllu*, entonces, es un elemento que nace desde un zumbido que, en el caso de la novela, es visto como un canto. Se le otorga así una voz, una nueva posibilidad de transmitir y comunicarse: “[...] bajo el sol denso, el canto del zumbayllu se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar.” (*Los ríos* 105). Se puede, entonces, a través de este trompo, volver a la perspectiva de lo mágico, romper el peso del cielo que Abancay hace caer sobre el protagonista y recuperar el vínculo que parece perderse.

Lo anterior se expresa a través de la creencia en que el *zumbayllu* tiene memoria y vivencias, que se guardan dentro de su alma y despiertan a través del zumbido que genera su rotación: “¡Qué zumbayllu tienes! Le repetí entregándole el pequeño trompo. En su alma hay de todo. Una linda niña, la más linda que existe; la fuerza del Candela; mi recuerdo; lo que era lay’ka; la bendición de la virgen de la costa.” (Arguedas, *Los ríos* 188). Así mantiene una perspectiva mágica pero, además, es un espacio de reencuentro con la propia memoria. Esto, en el caso de Ernesto, lo lleva nuevamente al mundo de lo natural: “El canto del zumbayllu se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos” (*Los ríos* 106). En el conflictuado espacio

10 El río (y por extensión el mundo de lo natural) se vuelve también una forma de describir a otros personajes por parte de Ernesto, haciéndolos así parte de ese mundo primigenio y representando esa pureza: “Si yo algún día, llevo a Salvina a mi hacienda, ellos dirán que sus ojos fueron hechos de esa agua; dirán que es hija del río. ¡Seguro, hermanito! Creerán que yo la llevo por orden del río, y quizás es cierto. ¡Quizás es la verdad” (*Los ríos* 154).

del patio del convento, que parece ser epicentro de disputas y violencias, el canto del zumbayllu, toda la vida que este trae, le entrega al protagonista nuevamente un espacio en que puede acceder a un sentimiento parecido a la totalidad de sentido. O al menos, si no vivirla, imaginarla: “Encordelé mi hermoso zumbayllu y lo hice bailar. El trompo dio un salto armonioso, bajó casi lentamente, cantando por todos sus ojos. Una gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi *zumbayllu* que hablaba con voz dulce, parecía traer al patio el canto de todos los insectos alados que zumban musicalmente entre los arbustos floridos” (*Los ríos* 130). Los árboles, los insectos, los ríos, las personas y las voces se mezclan en él, nacen en el patio ajeno y pueden formular un solo ruido, un solo canto que sintetiza todo el mundo y lo vuelve un espacio habitable desde las diferencias.

Este trompo es el que, también, marca la superación del encierro y del límite de lo espacial. Es a través de él que, según Ernesto, puede enviarle mensajes a su padre que se encuentra lejos: “Abancay tiene el peso del cielo. Solo tu rondín y el *zumbayllu* pueden llegar a las cumbres. Quiero mandar un mensaje a mi padre. Ahora ya está en Coracora” (Arguedas, *Los ríos* 195), le señala a un compañero. El zumbayllu junta y sintetiza, y le permite así revivir la posibilidad de mundo e individuo heterogéneo pero que logra cierta armonía. Y aparece, en la cita anterior, otro elemento: la música. Si ya se habló del canto del *zumbayllu*, ahora es el instrumento musical el que permite el encuentro con esa nueva posibilidad de mundo. Y es que estos espacios musicales también lo llevan al refugio de la memoria: es el lugar donde, en ese mundo moderno, puede volver a una identidad que no se vea limitada. Es otro espacio para retornar a aquello que se va diluyendo: “En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto de despedida que me dedicaron las mujeres, en el último ayllu donde residí, como refugio, mientras mi padre vagaba perseguido” (*Los ríos* 70). El espacio de las chicherías, principalmente, era el lugar donde estos cantos se revivían, y encontraba en uno de los epicentros del conflicto, un lugar de encuentro consigo. En la misma figura del cantor aparece esta rememoración del mundo quechua: “El cantor olía a sudor, a suciedad de telas de lana; pero yo estaba acostumbrado a ese tipo de emanaciones humanas; no solo no me molestaban, sino que despertaban en mí recuerdos amados de mi niñez. Era un indio como los de mi pueblo.” (*Los ríos* 241). Cabe destacar en este punto el hecho de que las canciones se transcriben constantemente dentro de la novela, y en este espacio es donde aparece la lengua quechua en su esplendor. Cada canción se muestra, primero, en su lengua original. El otro espacio donde aparece es, principalmente, en la rebelión que llevan a cabo las mujeres: “¡Kunanmi suakuna wañunk’aku! (¡Hoy van a morir los ladrones!)” (*Los ríos* 136). Si bien en muchas ocasiones aparece la

marca “dijo en quechua” o “habló en quechua”, es a través de las canciones y los gritos revolucionarios donde aparece transcrito, donde realmente puede habitarse en esa lengua.

Es, entonces, *Los ríos profundos* una novela que presenta un espacio en conflicto, en el cual el personaje empieza a desdibujar su identidad inicial y perderla en este ambiente que pretende, en cierto punto, modernizar la experiencia del Perú. Sin embargo, el individuo quechua aún puede encontrar lugares y momentos en que puede vivir, en esa ciudad que apunta hacia cierta modernidad, la vivencia de su identidad sin que esta desaparezca. El proyecto de la nación quechua moderna está muy lejos de concretarse, pero su sueño aún puede narrarse, aún puede encontrar sus espacios. Así, con *Los ríos profundos*, Arguedas pudo revelar “[...] una nueva literatura, que él iniciaba con esta novela, clausurando el viejo indigenismo de buena voluntad y comenzando la moderna lectura de ese mundo discordante que resultaba ser el más nuestro, el más próximo y propio. Con esta novela el universo indígena peruano ingresa a la literatura universal” (Ortega 44). La novela representa ese mundo moderno que, precisamente, se resiste a ser captado como una totalidad, pero que sigue sintiendo la necesidad de pensar y revivir la posibilidad de un mundo armónico. Si bien aún no puede vivirse, sí existe la posibilidad de narrarlo, de *darle una forma* con la expectativa de que esta pueda permitir también vivir la experiencia. La identidad está en crisis pero también en formación.

El zorro de arriba y el zorro de abajo: el problema de lo inenarrable

Algo en Arguedas se quebró. En el primer diario de *El zorro* habla sobre un vínculo roto con la vida, una imposibilidad de experimentar desde una perspectiva propia su relación con el mundo. Las primeras palabras con que el lector se encuentra son: “En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme” (Arguedas, *El zorro* 13). A través de una relación con una prostituta parece haber recuperado eso roto, pero ahora nuevamente está en el abismo, asomándose al suicidio como único horizonte. No encuentra el lenguaje, tampoco.¹¹ Algo está pasando, y eso se refleja plenamente en la forma de la novela, en su imposibilidad. Y esa imposibilidad de dar forma, también, repercute en la imposibilidad de experiencia, en el no poder pensar un mundo deseable para Arguedas. Si en “*Los ríos profundos* y *Todas las sangres* la cultura quechua provee un principio de interpretación

11 En el diario señala que está intentando “[...] recuperar el roto vínculo con todas las cosas. Cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas” (Arguedas, *El zorro* 13).

y síntesis a través del mito y del concepto de orden natural” (Rowe 200), en *El zorro* ocurre otra cosa.

En un primer punto, está lo ya expresado. Una materia social compuesta de una heterogeneidad que no parece terminar nunca de armonizar en un conjunto social que pueda convivir respetando las diferencias. Ese grupo de “Negros, zambos, injertos, borrachos, cholos insolentes o asustados, chinos lacos, viejos; pequeñas tropas de jóvenes, españoles e italianos curiosos” (Arguedas, *El zorro* 49) que convivían en Chimbote no permiten una narración convencional. Esto implica una búsqueda de ciertos aspectos narrativos diferentes, la incorporación de nuevas posibilidades: “la complejidad cultural y social de la ciudad de Chimbote implicó una apuesta mayor desde la perspectiva de la técnica narrativa, lo que se tradujo en este proyecto escritural polifónico de gran envergadura” (Barros 142-143). Sin embargo, para autores como Rama, este “[...] ensamblaje de elementos tan disímiles como en ella se produce, no hace sino testimoniar la invencible dificultad que registraba para ese cambio, la resistencia que el género narrativo elaborado por él oponía a tales incorporaciones” (247). Es decir, este ensamblaje de lo heterogéneo es el que parece no poder dar la posibilidad de una forma de narración. Esta lectura, como ya se planteó, es necesaria pero resulta insuficiente para comprender la complejidad de lo que está ocurriendo con Arguedas en *El zorro*.

Lo anterior porque conflicto no significa imposibilidad. El capitalismo extractivista brutal de Chimbote, esa representación que se intenta realizar del mundo de abajo, costeño, no basta por sí mismo para explicar todo lo que está en juego. Y acá aparece la misma forma de la novela como aquello que no permite al autor vivir la experiencia, que sí aparece en *Los ríos profundos*. Antes de revisar los recursos planteados dentro de esta novela para recuperar esa experiencia (a saber: retorno a lo natural, al *zumbayllu* y el canto), hay un elemento que se dio por sentado, pero, cuando se lee en contraposición con *El zorro*, adquiere importancia. Es el caso del narrador. En *Los ríos profundos*, Ernesto es el narrador protagonista. Toda la historia se lee a través de sus ojos, tanto los conflictos como esos espacios de reencuentro. Es un narrador que se desnuda totalmente ante el lector: sus deseos, miedos y esperanzas se muestran sin temor. Un narrador que tiene conflictos, pero se mantiene estable en cuanto a su forma: esta no parece variar entre el primer y el último capítulo. Hay cambios en él como personaje, pero su acto mismo de narrar no parece alterarse desde aspectos formales.

En el caso del narrador de *El zorro* esto cambia radicalmente. Quien cuenta la historia de Chimbote es un narrador omnisciente, pero a medida que la novela avanza, algo parece ocurrirle. Se vuelve volátil, parece perderse en la inmensidad

de su propia materia, y esto se traduce en una forma narrativa en la cual él tiende a desaparecer. Su identidad se va diluyendo, y este narrador parece esconderse detrás de sus personajes. Esto se traduce en algo que puede verse de manera muy clara en el importante capítulo III, y es el abuso del estilo directo. La narración de la historia y las problemáticas de Chimbote pasan a manos de personajes que, además, parecen sentirse incómodos con su exceso de habla. Dentro de esta conversación, en que don Ángel explica a don Diego cómo funciona Chimbote,¹² pareciera que estos no pueden dejar de hablar. Esto, visto desde la otra perspectiva, implica que el narrador no puede comenzar a narrar. El mismo don Ángel se cuestiona esto, en lo que parece ser un juego metaliterario: “Hablo mucho ahora, no sé por qué” (Arguedas, *El zorro* 129); “Nunca he hablado tanto” (*El zorro* 132). Así, ese narrador conflictuado pero sólido de *Los ríos* desaparece: en *El zorro* se muestra totalmente inestable, parece variar entre un capítulo y otro y, en ocasiones, tiende a esconderse, a desaparecer dentro de su propia materia.

En este mundo conflictuado de la costa, donde los indios que bajan de la sierra parecen no poder mantener una identidad propia, y perderse en la máquina deshumanizadora descrita por don Ángel,¹³ cabe preguntarse qué pasa con aquellos elementos que en *Los ríos* permiten al personaje mantener viva esa conexión primigenia. El primer elemento, como se vio, es la naturaleza. Juan Van Kessel señala que la cultura andina basa su cosmovisión en lo agrónomo: “[...] está centrada en la Tierra, pero una Tierra personificada y divinizada como la Madre universal en inmanente” (16). Y este en Chimbote está absolutamente destrozado. Discutiblemente, Barros señala que puede volverse a cierta cosmovisión andina en las barriadas que estaban en la altura, pero estas prácticamente no aparecen representadas en la novela, y sus personajes (pensando especialmente en don Esteban) tienen dificultades para poder acceder siquiera a una papa. Esa gran madre naturaleza se ve acá representada en el mar. El río llega al mar, pero este último se desacraliza de forma absoluta bajo la visión del capitalismo predominante: “—Esa es la gran “zorra” ahora, mar de Chimbote —dijo—. Era un espejo, ahora es la puta más

12 Parte de la crítica ha visto en estos dos personajes una representación de ambos zorros. Vargas Llosa (4-5) plantea que es una de las incertidumbres del libro, pero estos personajes míticos estarían camuflados: el zorro de arriba en don Diego y el zorro de abajo en don Ángel. Este tema, si bien interesante, no será abordado dentro de este trabajo, ya que no se desarrollará de manera profunda la problemática del mito y su (im)posible introducción al mundo de Chimbote.

13 “A los pobrecitos serranos les haremos enseñar a nadar, a pescar. Les pagaremos unos cientos y hasta miles de soles y ¡carajete! como no saben tener tanta plata, también les haremos gastar en borracheras y después en putas y también en hacer sus casitas propias que tanto adoran estos pobrecitos” (Arguedas, *El zorro* 102-103).

generosa “zorra” que huele a podrido. Allí podían caber cómodamente, juntas, las escuadras del Japón y de los gringos, antes de la guerra. Los alcatraces volaban planeando como señores dueños” (Arguedas, *El zorro* 50). Aquel espacio sagrado que podía hacer renacer en el sujeto quechua conflictuado por el mundo moderno cierto retorno a una identidad indígena, acá se desvirtúa absolutamente: queda solo como un espacio productor de bienes, como una prostituta que hay que explotar lo más posible.

Por otro lado, las otras descripciones de la naturaleza aparecen muchas veces a través de metáforas que apuntan al detritus. Si en *Los ríos profundos* se utilizaba el agua para hablar de los ojos de la amada, acá el espacio del agua apunta a ser un desecho. En palabras del loco Moncada, “Este lodazal-aguada es ahora un falso ano de la Corporación. La acequia que pasa delante de nuestras chozas, ¿qué es? Desagüe del lodazal; falsa vena, tripa de cagarrusa del lodazal. Y detrás de nuestras chozas está el anillo de totora que guarda el agua donde ¡ja, ja, ja! algunas garzas de blanco inmaculado buscan gusanos. ¿Estamos en una lengüita de tierra barro-sienta, compadre?” (Arguedas, *El zorro* 152-153) El ano, la tripa. Lo asociado al excremento. ¿Qué le queda al ser humano en ese contexto? ¿A qué puede apelar el sujeto ante esa naturaleza? “Somos gusanos parásitos en el falso ano de las quinientas hectáreas que tiene la Corporación. ¿Estamos o no estamos a la orilla del Totoral de La Calzada, es decir, de la laguna, lodazal, aguada, rebrote del gran río Santa que corre detrás de esa montañita de Coishco?” (Arguedas, *El zorro* 152). De esta forma, esa naturaleza que a Ernesto le permitía reestructurar el vínculo que se estaba borrando, acá en Chimbote aparece despreciada, subyugada e inexperimentable para el sujeto serrano. No es ya un posible espacio de encuentro con la propia cultura, porque no hay una espiritualidad ni divinidad en esa naturaleza. Las aguas del río de la sierra llegan al mar, y ahí se pierde todo posible vínculo con su origen. Por lo demás, las largas descripciones de la naturaleza de los pueblos y los campos en *Los ríos profundos* acá se omiten radicalmente. No hay para el narrador una materia que le permita volver sobre este espacio.

El otro elemento que permitía esa reconexión en la primera novela era el *zumbayllu*. Este zumbido, asociado a insectos, al ruido de sus alas que se transmutaba en un canto, le permitía al personaje reconectarse con lo mágico y con lo natural. En este punto hay un detalle que aparece, nuevamente, en la conversación entre don Ángel y don Diego. A inicios del capítulo tres, se muestra una descripción que puede pasar desapercibida, pero reviste cierta importancia: “El visitante [don Diego] observaba un bicho alado que zumbaba sobre el vidrio de la lámpara” (Arguedas, *El zorro* 95). Este insecto realiza un zumbido que reaparece en la conversación que tienen ambos personajes, y en ella don Diego (relacionado, en cierta medida, con

ese mundo de arriba) le explica a don Ángel: “[...] aunque no lo crea ¡ese zumbido es la queja de una laguna que está en lo más dentro del médano San Pedro, donde los serranos han hecho una barriada de calles bien rectas, a imitación del casco urbano de Chimbote que trazó, como usted sabe, el gran yanqui Meiggs!” (*El zorro* 99). En este punto, parece recuperarse, por un segundo, cierta idea del *zumbayllu*, del zumbido como el canto que puede entrañar un regreso a lo mágico: “Este bichito se llama “Onquray onquray”, que quiere decir en lengua antigua “Enfermedad de enfermedad” y ha brotado de esa laguna cristalina que hay en la entraña del cerro de arena. De allí viene a curiosear, a conocer; con la luz se emborracha” (*El zorro* 99). Sin embargo, ese ruido acá se encuentra en otra posición: es una molestia y ya está, por lo demás, moribundo. El insecto “Ya va a morir, dando otra vueltita más en círculo, llorando como espina” (*El zorro* 99). Todo termina, así, con la muerte del insecto zumbador: “El joven arrojó con la mano al bicho que había quedado inmóvil con las patas azules estiradas a los costados y quieta la cabecita en forma de corazón acinturado, muy llamativa. —Feneció el mensajero aciago, don Ángel.” (*El zorro* 100). Si ese zumbido del insecto, representado en el giro del trompo, permitía cierto retorno y la recuperación de cierto vínculo, aquí ese zumbido aparece desajustado, apátrida. No es posibilidad de ningún reencuentro.

Algo bastante similar ocurre con el otro aspecto que le permitía a Ernesto recuperar cierta identidad difuminada. El espacio del canto y el baile no están ausentes de *El zorro*. Cuando las mujeres suben a la barriada San Pedro se da un espacio de baile. La figura del cantor ciego Crispín Antolín aparece en más de una ocasión en la novela. Sin embargo, todo esto se encuentra de manera impropia, de forma desajustada. No se transmite casi nunca la letra de los cantos, como en *Los ríos*, sino que también parecen esconderse. Para aclarar este punto, cabe nuevamente destacar una escena del capítulo III. En esta, el visitante de la fábrica, de improviso, comienza a bailar. Sin embargo, la descripción de este baile por parte de un narrador que, como se vio, se mostraba voluble, resulta bastante particular: “La sombra del visitante bailaba con más armonía que su cuerpo” (Arguedas, *El zorro* 119-120). Pero, a pesar de esa extrañeza, parece revivirse la posibilidad del zumbido y el canto: “[...] por fin, un canto que nacía vacilando, muy parecido, de veras, al zumbido de las alas de los zancudos cuando rondan muchos, al unísono, en la noche cerrada” (*El zorro* 120). Cabe detenerse en esta comparación: el canto se asocia a un zumbido particular, que es el de los zancudos en la noche. Aquel que molesta, que no deja dormir ni descansar. Que rondan al sujeto y parecen agobiarlo. Se encuentra muy lejos del zumbido de insectos que zumban entre arbustos en un ritmo musical. Eso que parecía revivir se niega de forma prácticamente instantánea.

El otro giro que toma esta escena es que corresponde casi a la única en que aparece el canto transcrito. Sin embargo, mientras las canciones en *Los ríos* hablaban de otro espacio, muy alejado de Abancay, relacionado con la tradición y la cultura quechua, acá ocurre otra cosa. Quien canta es don Ángel, e improvisa lo siguiente: “*pescadores de Chimbote / puerto pesquero grande en el mundo; / aquí no hay nadie, / aquí no hay nadie, / señor, los cholos son mierda, / los negros zambos-chinos son mierda, / yo también soy mierda*” (Arguedas, *El zorro* 121-122). Para luego continuar: “*El Perú costa, cómo me jode, cómo me jode / el Perú sierra, cómo me aburre, cómo me aprieta / el Perú selva chas, chas chas / cómo me pudre, mucho me aprieta*” (*El zorro* 122). El canto no permite volver a una realidad diferente, sino que termina siendo una representación de ese mismo mundo que no conflictúa, pero además diluye y borra la identidad del sujeto quechua. No hay en el canto ni en la música un espacio de refugio identitario. Ni las mismas mujeres serranas, cuando cantan en la barriada de San Pedro, logran salir de ese espacio: “*Culebra Tinoco / culebra Chimbote / culebra asfalto / culebra Zavala / culebra Braschi / cerro arena culebra*” (*El zorro* 56). Así, aquellos elementos que permitían el retorno al mito y a la naturaleza en otras escrituras, en la materia social de Chimbote quedan imposibilitadas. Como señala de forma muy acertada Rowe: “A través del conocimiento natural Arguedas trata de mantener un principio de unidad dentro de la materia tan desunida que él enfrenta, pero en comparación con las novelas anteriores, ciertos factores están ausentes y por eso la visión mítica no logra plasmarse totalmente” (202).

Cabe plantearse acá qué es lo que termina desajustado. Roberto Schwarz afirma que ciertas ideas de Europa, en el contexto Latinoamericano, quedan marcadas por un sentido impropio: “La confusión de las ideas no podía ser mayor. La novedad del caso no está en el carácter ornamental del saber y la cultura, que es de tradición colonial e ibérica; está en la disonancia francamente increíble que ocasionan el saber y la cultura de tipo “moderno” cuando son puestos en este contexto” (189). Es necesario destacar, en este punto, que Arguedas había escrito bajo una estructura principalmente europea: la novela y, en el caso de *Los ríos profundos*, la de aprendizaje. Tanto así que Ortega reconocía ciertos patrones de un joven Joyce en este libro (68). Pero ese molde que no le había planteado serios problemas antes, acá termina situándolo en un conflicto que se le vuelve irresoluble: el mundo de abajo y el mundo de arriba viven, en Chimbote, una desarticulación a la cual la novela no puede dar forma.¹⁴ Hay un “desajuste entre la representación y lo que, pensándolo

14 Esta es, por supuesto, una manera de leerlo. Autores como Juan Escobar Albornoz o Martin Lienhard proponen cierta deliberación en ese “no dar forma”, y plantean que la novela puede leerse como concluida, incluso satisfactoriamente. Al respecto, Lienhard señala en su lectura que “[...] al renunciar a imponer al texto una progresión narrativa representativa de un sentido determinado de la historia, Ar-

bien, sabemos que es su contexto” (Schwarz 193). El mundo indígena y serrano en este espacio se vuelve irrepresentable en ese desajuste: se desvirtúa tanto, está tan “fuera de lugar”, que termina transmutado en otra cosa. Y en ese proceso la identidad del sujeto se disuelve absolutamente. El individuo quechua moderno que Arguedas desea, en este mundo, no tiene posibilidad de mantener en ningún grado una esencia. Se vuelve no solo imposible, sino que también impensable.

Esto se refleja de forma potente también a nivel de lenguaje. Si en *Los ríos* el quechua aparece, los personajes de *El zorro* dicen sentir una “vergüenza por el quechua” (114). Así, hablan en un español que les resulta totalmente ajeno y artificial. Esas dificultades para hablar, por cierto, demuestran ese vínculo roto con las cosas que el autor señala en el diario.¹⁵ En esta conversación entre Esteban y su primo esto queda demostrado:

—Cierto —dijo don Esteban. Mecía sus pies en el aire, porque no alcanzaban a llegar al suelo. El catre del loco era muy alto—. Compadre, estoy pensando... Quizás el evangélico de Chimbote es... ¿cómo ostí dice? ¿Desabridoso?

—Desabrido.

—Eso mismo, en quichua, más seguro dice qaima. Pero, diga ostí (166).

Y unas páginas más adelante:

¿No cobra a gringo extranguero? ¿No cobra?

—Aikillu, montaña antiguo, señor grande. Sabe.

—Capitán polaco gringo, ¿más rey entonces, primo?

—Espera, oye, Parobamba. Gringo es sacre —y el primo ya estaba fatigado del pecho, como un fuelle apollado—. Gringo polaco soborna Gobierno, primo. ¡Bota carbón, Esteban, hermanito, día y noche! (172).

guedas intenta con esta novela sin duda una autocrítica implícita de la visión histórica ideologizante que predomina en la novela anterior [*Todas las sangres*]” (195). Esta línea de lectura busca mostrar esa renuncia a lo novelístico como una decisión consciente que no pasa por el fracaso ni la impotencia escritural.

15 En este punto resulta interesante el personaje del tartamudo. Sus dificultades tremendas de habla se disuelven sobre el final del capítulo tres, después de una escena en la que le realiza sexo oral a una prostituta. En este punto, parece recuperar totalmente su habla: “—Tú, tú’eres un “zorro” —le dijo el Tarta sin atacarse—. ¿Vienes de arriba de los cerros o del fondo del Totoral de la Calzada? ¿O yo soy tú y por eso no tartamudeo? Nadie hace lo que he hecho yo con solo cinco mil soles en el puño” (Arguedas, *El zorro* 140). Esta afirmación recuerda lo dicho por Arguedas en el primer diario: a través del sexo se puede recuperar cierto vínculo. Y ese vínculo se expresa a través de un habla fluida.

Los personajes conversan en un español que, claramente, les queda ajeno. La lengua es acá una barrera tremenda tanto para la comunicación como para el pensamiento, y la pregunta resulta obvia: ¿por qué no hablan en quechua? ¿Por qué la insistencia de hablar en una lengua que, como se puede apreciar acá, solo les conlleva dificultad? La palabra se ha transformado, más que nunca, en una expresión de esa imposibilidad de mantener una relación con el mundo que, Arguedas, decía tener cuando el ánimo andaba bien (*El zorro* 16). La forma continúa siendo un impedimento de la experiencia.

Es en este punto, y solo a partir de estas problemáticas formales que imposibilitan la reconexión con la propia identidad, que surgen los otros niveles de escritura que están dentro de la novela: el diario y el mito. Ese narrador que se esconde y que no puede narrar, intenta compensarse con la desnudez total del escritor: exponer su diario para intentar, desesperadamente, rescatar ciertos elementos que en la novela no pueden experimentarse, porque su forma los desvirtúa de forma tan radical que se vuelven impensables dentro de ese espacio. Si “Chimbote representa un mundo que no tiene relación con la propia niñez” (Rowe 200), en el diario aparecen ciertos detalles que rememoran a ese espacio, como el uso de la palabra “nionena” (Arguedas, *El zorro* 15), que es una palabra inventada por Arguedas en su infancia para referirse a los cerdos. Si en Chimbote no hay espacio para la naturaleza ni el lirismo, en el diario aparece el único pasaje que, en cierta medida, busca recuperar ese espacio que en *Los ríos profundos* aparece tan seguido:

¡Pero un árbol! Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra casa ni en ninguna otra parte. Un árbol de estos, como el eucalipto de Wayqoalfa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. Si te alejas un poco de estos inmensos solitarios ya es su imagen la que contiene todas esas verdades (Arguedas, *El zorro* 190).

Y así el autor intenta tener nuevamente ese vínculo roto, esa visión de mundo que podía rescatar su utopía pero que, en su narración, no puede darle forma. Sin embargo, este espacio parece no ser suficiente: en el mismo diario es donde el autor pierde su lucha.

El otro espacio es el del mito. A través de él se busca incorporar la cultura quechua dentro de la novela. Su incorporación intenta el reencuentro con la posibili-

dad de un lenguaje que hable y se conecte con el mundo: “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” (Arguedas, *El zorro* 58). Este canto del pato vendría a ser esa reconexión: “El pato de altura o *parivana*, que es un tipo de leit-motiv, significaría el conocer mediante la naturaleza: su canción refleja la totalidad del mundo natural y lo unifica dentro de un solo mensaje” (Rowe 199). Sin embargo, como ya se señaló, este mundo mítico no termina nunca de incorporarse de la forma deseada, y esa frustración se menciona en el mismo diario del autor: “Estos “Zorros” se han puesto fuera de mi alcance” (Arguedas, *El zorro* 194). Finalmente, ni el diario ni el mito pueden resolver el conflicto irresoluble que se encuentra en la forma de este texto. No hay espacio para la nación quechua moderna en Chimbote, ya que todo rasgo identitario indígena no puede encontrar una forma dentro de ese mundo. La derrota de la narración es la derrota del escritor. El final que no se narra, sino que se dice (y fuera de la historia: en el diario), es una metáfora de ese final apresurado de la vida del autor que, al no poder encontrar una posibilidad de relato, termina cortándose abruptamente con una pistola.

Conclusión

Como se ha visto a lo largo del trabajo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* plantea dificultades en su lectura que fueron, también, las dificultades de su propia escritura. Un mundo heterogéneo e inarmónico, un *lloqlla* que no cabe en un molde, trató acá de narrarse bajo una estructura que no lo permitía. Ni un género por sí mismo flexible como la novela lo permitió. Ese mundo en conflicto no puede resolverse. No puede tener una forma que termine de cerrarse, de concluir. Y esto no es algo superfluo: era, para Arguedas, una necesidad vital. Escribir para salvarse. Dar forma para poder experimentar, para poder quizás no vivir, pero sí pensar, imaginar y soñar la posibilidad de una utopía posible. Su suicidio es el fin de esta historia, pero también el inicio de una posible esperanza. Con su muerte quiere simbolizar el fin de un viejo Perú: “Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro” (Arguedas, *El zorro* 202), cuenta en su último diario presente en la novela. Y se despide en medio de este caos personal con un mensaje, curiosamente, esperanzador, y con un amor incondicional a ese Perú que contiene “[...] todas las naturalezas del mundo en su territorio, casi toda clase de hombre” (*El zorro* 262). Se sugiere a lo largo de los diarios que ese nuevo Perú necesitará nuevas técnicas para narrarse, para darle forma. Arguedas no puede encontrarlas, pero se

suicida, quizás, con la esperanza de que eso será posible: ni en él ni en el boom, pero sí en otros espacios, en otras posibilidades de escritura que, inherentemente, van a nacer. Queda así indisolublemente ligado en esta última problemática el tema de la forma y la experiencia, y queda abierta la pregunta final con la que este libro interpela a su lector. Esta no es solo quién encontrará las nuevas palabras para poder mantener viva la utopía de lo quechua moderno, sino qué formas serán las que puedan devolver esta posibilidad al Perú y al mundo contemporáneo. ¿Es la novela la forma de narrar esta nueva esperanza? La pregunta queda abierta en Arguedas e interpela no solo al Perú, sino que parece llegar a una Latinoamérica cuyo problema por la identidad propia parece, aún, no poder responderse. Quizás, todavía, no se encuentra la forma necesaria para narrar y así poder dar experiencia a la vivencia de este continente heterogéneo, lleno de fantasmas pero, también, de vida y posibilidades.

Obras citadas

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Santiago: LOM, 2015.
- Barros, María José. “Chimbote en El zorro de arriba y el zorro de debajo de José María Arguedas: entre la sociedad urbana y la sociedad rural”. *Aisthesis*. Núm 51 (2012): 141-157.
- Cornejo Polar. “Un ensayo sobre “Los Zorros” de Arguedas” en Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes, 1992.
- De Vivanco. “Modernidad y apocalipsis en Los zorros de Arguedas”. *Revista chilena de literatura*. Núm. 78 (2011): 49-68.
- Lienhard, Martin. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte, 1990.
- Lukács, György. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- Ortega, Julio. “Texto, comunicación y cultura en Los ríos profundos de José María Arguedas”. *Nueva revista de Filología Hispánica*. Vol. 31, Núm 1 (1982): 44-82.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego, 2008.
- Rowe, William. “El nuevo lenguaje de Arguedas en “El zorro de arriba y el zorro de abajo””. *Centro de investigaciones lingüístico-literarias*. Universidad Veracruzana. Núm. 11 (1978): 198-212.
- Schwarz, Roberto. “Las ideas fuera de lugar”. *Meridional. Revista chilena de estudios latinoamericanos*. Núm 3 (2014): 183-199.
- Van Kessel, Juan. “Individuo y religión en los Andes”. *Cuaderno de investigación en Cultura y Tecnología Andina*. Núm. 16 (2000): 3-33.
- Vargas Llosa, Mario. “Literatura y suicidio: el caso Arguedas”. *Revista iberoamericana*. Núm. 110 (1980): 3-28.