

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA



**FICCIÓN FANTÁSTICA EN “EL ZORRO DE ARRIBA Y EL
ZORRO DE ABAJO” DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

TESIS

PRESENTADA POR:

JESÚS NOÉ APAZA CCARI

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:
LICENCIADO EN EDUCACIÓN, CON MENCIÓN EN LA
ESPECIALIDAD DE LENGUA, LITERATURA,
PSICOLOGÍA Y FILOSOFÍA**

PROMOCIÓN 2017 – I

PUNO - PERÚ

2017

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIAS DE EDUCACIÓN
ESCUELA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA
FICCIÓN FANTÁSTICA EN “EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE
ABAJO” DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

JESÚS NOÉ APAZA CCARI

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
EDUCACIÓN SECUNDARIA, CON MENCIÓN EN LA ESPECIALIDAD DE
LENGUA, LITERATURA, PSICOLOGÍA Y FILOSOFÍA

APROBADA POR EL SIGUIENTE JURADO:



PRESIDENTE

: 


Dr. Feliciano Padilla Chalco

PRIMER MIEMBRO

: 

M. Sc. Katty Maribel Calderón Quino

SEGUNDO MIEMBRO

: 

Dra. Indira Iracema Gómez Arteta

DIRECTORA / ASESORA

: 

Dra. Silvia Verónica Valdivia Yábar

Área: INTERDISCIPLINARIDAD EN LA DINÁMICA EDUCATIVA: Lengua, Literatura, Psicología y Filosofía.

Tema: Interpretación literaria.

Fecha de sustentación: 27/ Dic /2017

DEDICATORIA

[...A la memoria de José María Arguedas...] a los *Zorros* de Huarochirí; y al Perú con el que soñó Arguedas.

Para **Anita**, por supuesto.

[A papá], por ser y por estar; por lo momentos buenos, los malos, y los que pasamos juntos. Gracias, por tanto.

A la Dra. Silvia Verónica Valdivia
Yabar.

Porque yo soy alguien que se formó, educó y aprendió con las mejores mujeres que he conocido. Gracias, por tanto. A mis grandes Maestras:
Indira Iracema Gómez Arteta,
Mirna Cleoffé Sánchez Rossel.

Intentaré escribir unas palabras para conminar tantos años de retribución para todos: Gracias infinitamente.

[Leí por vez primera Los zorros, durante mi primer año en la Universidad. Recuerdo haberme parecido un libro extraño e inquietante. Dos años después inicié una relectura; esta vez, con mayor interés. En algún momento descubrí la profundidad en la obra de Arguedas, su desbordante vida, y decidí iniciar una travesía con el mejor escritor que cierra una etapa en la literatura peruana.]

Noel.

“Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua.”

José María Arguedas

“Yo creo que se trata de uno de los pocos autores, quizás a excepción de Faulkner, que consideró la naturaleza no como un lujo sino como una parte esencial de la vida. En su obra se siente que las sierras y los ríos son actores de sus historias. Son parte importante de un relato construido equilibrando los seres humanos y el medio ambiente.”

“Arguedas es el vínculo que me ató a la cultura peruana. Para mí, leerlo fue un choque enorme.”

Jean-Marie Le Clézio
Premio Nobel de Literatura 2008.

AGRADECIMIENTO

El placer de leer, estudiar y dedicar tiempo a comprender el extraño mundo que rodea a un escritor, es una buena excusa para completar un ciclo de desarrollo y vivencias en el pregrado; llegar a entenderlo, o acercarse a eso, es un gran regalo para cualquiera que ame los libros. Las personas van por la vida como extrañas criaturas indefectiblemente enlazadas unas a otras, el regalo más grande de la vida es que no estamos solos. Por esto quisiera expresar mis más sinceros agradecimientos a todos aquellos que de alguna manera colaboraron en la realización de este estudio. De manera mucho más personal a todos aquellos que tuve la dicha de conocer desde los inicios de esta larga y hermosa travesía. Cierro un ciclo de esta manera. Se lo dedico a ustedes.

A la doctora Silvia Verónica Valdivia Yabar, directora de esta Tesis de Licenciatura, quien sin reservas aceptó guiar mi trabajo, y darme la oportunidad de analizar este tema. Mi más sincero agradecimiento por su paciencia, su interés y su disponibilidad permanente para orientar y sugerir de la manera más rigurosa y didáctica posible. Le debo también mi formación académica: por enseñarme literatura; sobre ficciones; caballeros andantes y novelas de Bolaño. Por enseñarme a amar aún más los libros, la buena prosa y la necesaria y correcta disciplina.

Al Vicerrectorado Académico y el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad Nacional del Altiplano; considero que, por medio de sus instancias, puedo agradecer a mi Universidad, las horas de lectura en sus aulas, la gran Biblioteca; los parques y lugares donde aprendí, soñé y encontré la excelencia, disciplina y satisfacción. Termino esta etapa agradeciendo ser uno de sus estudiantes.

A mis profesores de la facultad de Ciencias de la Educación, del Programa de Lengua, Literatura, Psicología y Filosofía de Educación Secundaria, sobre todo a todos aquellos que llegaron a hacerme sentir en casa este tiempo con ellos, especialmente mis profesoras. Me gustaría destacar especialmente a la Dra. Indira Gómez, por guiar mis sesiones y estar ahí, siempre; a la Maestra Mirna Sánchez, por consolidar esta

formación, enseñarme a amar a mis estudiantes y a ser un educador diferente. Gracias, por tanto. También debo nombrar al Dr. Julio Tumi, por acercarme a Foucault y su teoría del poder; al Dr. Feliciano Padilla, por obligarme a escribir; leerme sobre la Bella Marcolina, contarme las desventuras de un atolondrado “Asno de oro”; sobre el gran Pantagruel, y la poesía “incurable” de Vladimir Herrera.

A los chicos de la promoción 2016-II, con quienes compartí, aprendí y seguí demasiados momentos buenos, inolvidables. Gracias por permitirme ser parte del grupo; ustedes, y cada uno de los momentos que pasamos juntos. Yo hubiera querido hacer más cosas, me reservo eso. Nuestra generación brillará siempre con luz propia.

A la señorita Ana Maribel Sánchez Valera; mi “Patito” querida y adorada, los días que me regalaste desde aquella mañana de octubre, buscando mis horarios en mi primer día de clase, nunca de despegaste de mí. Los momentos contigo fueron graciosos, dulces, terribles, tristes, soñados, muy a prisa. Espero que, en veinte años, puedas leer estas líneas y sentarte a mi lado a escribir un gran libro.

Me dispense por estas extensas líneas que, quizás causen letargo; pero creo firmemente en que las gracias son las mejores palabras para celebrar la vida. Mi último agradecimiento va para toda mi familia, a mi padre especialmente, a quien dedico este trabajo. Gracias por confiar en mí, tu gran apoyo y estímulo. A todos en general, por hacerme sentirme orgulloso de haberlos conocido.

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTO	
ÍNDICE DE FIGURAS	
ÍNDICE DE TABLAS	
RESUMEN	11
ABSTRACT	13
CAPÍTULO I	14
INTRODUCCIÓN	14
1.1. El Problema de Investigación	17
1.2. Antecedentes de la Investigación	21
1.3. Formulación del Problema	26
1.4. Importancia y Utilidad del Estudio	27
1.5. Objetivos de la Investigación	29
1.5.1. Objetivo General.	29
1.5.2. Objetivos Específicos.	29
1.6. Caracterización del Área de Investigación	29
CAPÍTULO II	31
REVISIÓN DE LA LITERATURA	31
2.1. Marco Teórico	31
2.1.1. Ficciones en la literatura.	31
2.1.1.1. Ficción.	31
2.1.1.2. Ficción fantástica.	38
2.1.2. El método semiótico.	42
2.1.2.1. Sistema de ficción.	42
2.1.2.1.1. Leyes o valores de la obra.	42
2.1.2.1.2. Lógica.	42
2.1.2.1.3. Hechos.	43
2.1.2.1.4. Seres y objetos del mundo natural y sobrenatural.	43
2.1.2.1.5. Modalidades del Ser y Existir.	43
2.1.2.1.6. Hechos extraordinarios.	44
2.1.2.2. Sistema de narradores.	44

2.1.2.2.1.	<i>Puntos de vista</i>	44
2.1.2.2.2.	<i>Narradores intradieгéticos</i>	45
2.1.2.2.3.	<i>Narradores extradieгéticos</i>	47
2.2.	El zorro de arriba y el zorro de abajo	50
2.2.1.	Concepción y escritura	50
2.2.2.	La novela: argumento	53
2.2.3.	Comienzo: discurso y confesiones	57
2.2.4.	Diarios íntimos	60
2.2.4.1.	<i>Primer Diario</i>	61
2.2.4.2.	<i>Segundo Diario</i>	79
2.2.4.3.	<i>Tercer Diario</i>	83
2.2.4.4.	<i>Fragmentos de un ¿Último Diario?</i>	88
2.2.4.5.	<i>Fragmentos de un Epílogo: últimas indicaciones</i>	92
2.3.	Marco Conceptual	97
2.4.	Hipótesis de la Investigación	98
2.4.1.	Hipótesis General	98
2.4.2.	Hipótesis Específicas	98
CAPÍTULO III		99
MATERIALES Y MÉTODOS		99
3.1.	Tipo y Diseño de Investigación	99
3.2.	Población y Muestra de Investigación	99
3.3.	Técnicas e Instrumento de Recolección de Datos	100
3.4.	Procedimiento de Recolección de datos	101
3.5.	Procedimiento y Análisis de datos	101
CAPÍTULO IV		102
RESULTADOS Y DISCUSIÓN		102
4.1.	Aspectos de ficción de la obra <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> de José María Arguedas	102
4.1.1.	Leyes y valores de la obra: leyes del mundo natural y sobrenatural	102
4.1.1.1.	<i>Orden</i>	102
4.1.1.2.	<i>Progreso</i>	103
4.1.2.	Leyes del mundo sobrenatural	111
4.1.2.1.	<i>Orden</i>	111
4.1.2.2.	<i>Progreso</i>	112
4.1.3.	Lógica	113
4.1.4.	Hechos	116

4.1.5.	Personajes.	122
4.1.5.1.	<i>Seres sobrenaturales.</i>	122
4.1.5.2.	<i>Seres naturales: personas.</i>	128
4.1.5.3.	<i>Seres naturales: animales.</i>	139
4.1.6.	Objetos.	145
4.1.6.1.	<i>Mundo sobrenatural.</i>	145
4.1.6.2.	<i>Mundo natural.</i>	151
4.1.7.	Modalidades del ser y existir.	158
4.1.7.1.	<i>Modalidades de Ser.</i>	159
4.1.7.2.	<i>Modalidades de Existir.</i>	159
4.2.	Sistema de narradores en la obra <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> de José María Arguedas.	160
4.2.1.	Puntos de vista.	160
4.2.1.1.	<i>Inicio: Del hombre frente a la sociedad que cambia.</i>	161
4.2.1.2.	<i>Fin: Del hombre frente a su propio mundo cuando una sociedad cambia.</i>	162
4.2.2.	Narradores intradiegticos.	163
4.2.2.1.	<i>Primera persona.</i>	163
4.2.2.1.1.	<i>Monólogo interno.</i>	163
4.2.2.1.2.	<i>Monólogo externo.</i>	164
4.2.2.2.	<i>Diálogo.</i>	166
4.2.2.3.	<i>Narración.</i>	167
4.2.3.	Narradores extradiegticos.	169
4.2.3.1.	<i>Narrador omnisciente.</i>	169
4.2.3.2.	<i>Narrador Cámara Cinematográfica.</i>	170
4.2.3.3.	<i>Narrador Avec.</i>	171
	CONCLUSIONES.	173
	RECOMENDACIONES.	175
	REFERENCIAS.	176
	ANEXOS.	180
	Anexo A.1.	185
	Ficha de investigación bibliográfica.	185
	Anexo A.2.	186
	La ficha.	186
	Anexo A.3.	187
	Ficha de análisis semiótico.	187
	Anexo B.1.	188



El Perú de José María Arguedas 188

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Línea de progreso temporal en El zorro de arriba y el zorro de abajo.....	110
Figura 2. Chimbote	180
Figura 3. Chimbote.	180
Figura 4. Recolectando en la playa cerca de la fábrica de harina de pescado. Chimbote.	181
Figura 5. Ciego mulato tocando en una calle próxima al mercado principal. Chimbote.	181
Figura 6. Urbanización estatal "El Trapecio". Chimbote.....	182
Figura 7. Panteón de Chimbote. Sección nichos.....	182
Figura 8. Mercado de la Av. Gálvez. Chimbote.....	183
Figura 9. Barriada Villa María. Chimbote.	183
Figura 10. Barriada San Pedro. Chimbote.	184
Figura 11. Aguatero. Chimbote.....	184

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Unidad, Ejes y Subejes de investigación.	30
Tabla 2: Principales obras y autores de consulta.	99
Tabla 3: Leyes de orden natural.	103
Tabla 4: Leyes de orden y progreso de la obra.	113
Tabla 5: Lógica de la novela.	116
Tabla 6: Hechos sobrenaturales en la obra.	121
Tabla 7: Descripción de un animal: zorro del desierto peruano.	123
Tabla 8: Descripción de personas: don Diego.	127
Tabla 9: Descripción de personas del mundo natural.	136
Tabla 10: Descripción de seres animales del mundo natural.	142
Tabla 11: Descripción de objeto sobrenatural: la tinya.	147
Tabla 12: Descripción de objeto sobrenatural: gorra.	149
Tabla 13: Descripción de objetos naturales.	156
Tabla 14: Modalidades del Ser y Existir.	160

RESUMEN

La investigación analiza la ficción existente en la obra “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, novela póstuma de José María Arguedas; a partir del método semiótico mediante el análisis del sistema de ficción y el sistema de narradores. Se utiliza la ficha de investigación bibliográfica, la ficha de paráfrasis y mixta. El objetivo es interpretar las características de la ficción y del sistema de narradores de la obra. La obra relata el acelerado proceso de modernización del puerto de Chimbote motivado por el *boom* pesquero de la década del sesenta en el Perú; la inmigración y una consecuente pérdida de identidad. Diarios personales del autor, alternan el contenido de la novela. Los resultados muestran un sistema de ficción que comparte leyes y valores cuyo orden se rige por algunas características sobrenaturales; la lógica es natural; los hechos que transcurren contienen rasgos de una fantasmaticidad narrativa; algunos personajes y objetos presentan deformaciones y características sobrenaturales. Los puntos de vista de los narradores intradiegticos y extradiegticos asumen distintas voces narratorias en niveles narrativos de la novela. El autor mantiene un punto de vista crítico sobre lo que ocurre en Chimbote. Los narradores intradiegticos asumen la función ficcional y narrativa, produciendo relatos metadiegticos. Los narradores extradiegticos proyectan voces textuales ficcionales para explicar lo que ocurre en la ficción. Estos organizan el relato; pero se superponen las voces de los zorros; quienes registran lo que ocurre en la ficción, asumiendo definitivamente el narrador extradiegtico la responsabilidad narrativa de toda la novela. Conclusiones: La obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, tanto en la ficción como en el sistema de narradores pertenecen a la ficción fantástica. En la obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el autor ha desarrollado los aspectos de la ficción fantástica: Las leyes naturales: orden y progreso, han sido sustituidas momentáneamente por las leyes sobrenaturales de orden y progreso, cuando los zorros, personajes inverosímiles, desarrollan acciones a lo largo

del tiempo de la obra. La lógica real es también revelada y contradicha por la presencia de los personajes inverosímiles: el zorro de arriba y el zorro de abajo. Los hechos sobrenaturales se manifiestan con las acciones desarrolladas en la trayectoria de los zorros que narran historias; y la trayectoria de la transformación de uno de los personajes: don Diego. Los personajes sobrenaturales se revelan con la presencia de los zorros que presentan características sobrenaturales: hablan y cuentan historias; así como en don Diego, quien presenta rasgos zoomorfos y características prodigiosas. Los objetos sobrenaturales se revelan en el instrumento musical que aparece con los zorros: la *tinya*, presentando fenómenos compositivos y propiedades prodigiosas. La vestimenta de don Diego presenta deformaciones; aunque con una explicación sobrenatural. Las modalidades del ser y existir son presentadas como inverosímiles por la presencia de los zorros, quienes son animales naturales y sobrenaturales; y existen como seres que presentan características extraordinarias cuyas acciones son prodigiosas. La obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* presenta los aspectos del sistema de narradores: Los puntos de vista que adopta el narrador desde el inicio de la historia son el del hombre turbado frente a la sociedad que cambia y se corrompe. Este punto de vista se mantiene hasta el final de su narración, donde él reflexiona frente a su propio mundo cuando lo ve degenerarse. Los narradores intradieгéticos: la primera persona, que revela los monólogos del narrador y los personajes de la ficción; el diálogo establecido entre los zorros, criaturas inverosímiles; la narración que ellos mismos efectúan y otros personajes que crean relatos metadieгéticos dentro de la narración. Los narradores extradieгéticos: el omnisciente, el que más destaca en la novela y pertenece a los zorros que cuentan la historia; el narrador cámara cinematográfica, quien es objetivo y neutro frente a lo que ocurre en Chimbote; el narrador *avec*, quien establece la perspectiva desde el interior del pensamiento de algunos personajes de la historia.

Palabras Clave: ficción fantástica, sistema de narradores, modalidades del ser y existir.

ABSTRACT

The investigation analyzes the existing fiction in the work "El zorro de arriba y el zorro de abajo", posthumous novel by José María Arguedas; from the semiotic method through the analysis of the fiction system and the narrator system. The bibliographic research file, the paraphrase and mixed tab are used. The objective is to interpret the characteristics of the fiction and the narrator system of the work. The work relates the accelerated process of modernization of the port of Chimbote motivated by the fishing boom of the sixties in Peru; immigration and a consequent loss of identity. Personal diaries of the author, alternate the content of the novel. The results show a system of fiction that shares laws and values whose order is governed by some supernatural characteristics; logic is natural; the events that take place contain features of a narrative fantasticness; some characters and objects have deformations and supernatural characteristics. The points of view of the intradiegetic and extradiegetic narrators assume different narratorial voices in narrative levels of the novel. The author maintains a critical point of view about what happens in Chimbote. Intradiegetic narrators assume the fictional and narrative function, producing metadiegetic stories. Extradiegetic narrators project fictional textual voices to explain what happens in fiction. They organize the story; but the voices of the foxes overlap; who record what happens in the fiction, assuming definitively the extradiegetic narrator the narrative responsibility of the whole novel.

Keywords: fantastic fiction, system of narrators, modalities of being and existing.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Las ficciones en la literatura recrean mundos fantásticos, imaginarios, realistas, maravillosos; y casi siempre llevan al lector a situaciones límite que no vivirán habitualmente en sus vidas comunes. El autor crea ficciones para explicar su postura acerca del mundo, sus motivaciones, inquietudes, miedos y esperanzas; así como sus perspectivas sobre el medio en que vive, el mundo que lo acoge; José María Arguedas representaba este papel tan sublime en la literatura. Su trabajo en sus novelas recrea la vida del hombre andino y su complejo mundo dualista. Expresa, con esfuerzo y éxito considerable, “tal cual era” el mundo andino en el que creció y descubrió el orden natural de las cosas en el mismo universo del que él mismo formaba parte.

José María Arguedas (1911-1969), cuya obra constituye un hito en la literatura peruana y universal; su trabajo representa las distintas áreas académicas que lo sitúan como destacado investigador, profesor, etnólogo, folklorista y, por supuesto, su labor como novelista. Nadie como él supo escribir sobre la vida del hombre indígena considerando su estado en la naturaleza y la relación estrecha que tiene con la misma. El interés incondicional en los andes y la vida de la sierra lo lleva a escribir sobre ficciones reales o fantásticas; logrando crear una obra que constituye un claro referente para comprender el problema indígena del contexto social del siglo XX.

La tesis de licenciatura, titulada *Ficción fantástica en El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas*, se concentra especialmente en la última novela del escritor peruano andahuaylino escrita exactamente antes de su deceso, en 1969; se considera también la figura del autor, su vida y el impacto que tiene esta en su obra

literaria. En concreto, la novela relata las vivencias de los pescadores del puerto de Chimbote, explorando sus cambios y motivaciones. También, de manera más íntima, la vida del propio Arguedas a través de los diarios que escribe mientras trabaja en la novela. De esta manera, considerando cada uno de los capítulos, se comprueba la estrecha relación entre la novela; su contenido ficcional y la intimidad del autor que, sin duda, vivía un infierno personal durante sus últimos días de vida.

En cuanto a la estructuración del trabajo y su organización, esta tesis está integrada por un total de cuatro capítulos. Se añade a estos la sección de la revisión bibliográfica pertinente; así como los anexos que merecieron su mención durante la investigación.

El capítulo uno expone la introducción y el problema de investigación de esta tesis, así como los antecedentes de la misma, considerando una revisión de anteriores investigaciones acerca del tema, la obra y el autor del que se hace mención. A continuación, se describe el problema de la investigación, señalando algunos puntos que hicieron el planteamiento del mismo; se continúa con la importancia y utilidad del estudio. Seguidamente se menciona los objetivos de la investigación; tanto los generales como los específicos. Esta parte introductoria concluye con la caracterización del área de investigación, señalando el proceso metodológico mantenido en la presente investigación.

El segundo capítulo: “Revisión de la literatura”, revisa la amplia literatura en el marco teórico, que considera aspectos puntuales referidos en la investigación; se destaca la revisión acerca del sistema de ficción y el sistema de narradores que se conciben en

los trabajos de Paz (2004), partiendo de la investigación aplicando el método semiótico y otros estudios que resaltan el desarrollo de estos aspectos de estudio semiótico hermenéutico en literatura. A continuación, en la sección del marco conceptual se especifica las definiciones canónicas que usualmente se consideran en el desarrollo de la investigación; como ficción, fantasía, leyes y valores de la ficción literaria, lógica, modalidades del ser y existir de la novela en análisis. En otro apartado, se consideran las hipótesis del estudio; considerando la general; así como las específicas que se formularon.

El capítulo tercero “Materiales y métodos” hace referencia a la sección tipo y diseño de investigación, describiendo el método empleado en la investigación, así como las técnicas e instrumentos para la recolección de datos; utilizados en la aplicación de este trabajo de investigación. En este aspecto se consideran los aspectos que tienen que ver con la investigación con el método semiótico - hermenéutico; considerando técnicas como el fichaje y la revisión bibliográfica, tomando en cuenta cada uno de sus componentes y modelos, desde la forma de su aplicación en la investigación, así como el modelo de análisis en la obra en mención. Se continúa con el Procesamiento y análisis de datos, donde se describe la forma minuciosa como se extrae la información pertinente del contenido de la obra.

El capítulo cuarto, “Resultados y discusión”, refiere la verificación de las hipótesis planteadas desde el proyecto de la investigación; considerando los resultados hallados en la interpretación y análisis de los aspectos referidos, primero, al sistema de ficción en la novela en cuestión; conformado por aspectos como las leyes y valores en la obra, lógica, hechos, personajes, objetos y modalidades del ser y existir. En cuanto al

siguiente aspecto, el sistema de narradores; referido a los narradores intradieгéticos y extradieгéticos, se considera cada uno de sus componentes y se refiere los respectivos resultados interpretados respectivamente para la discusión y cuestionamiento correspondientes acerca de los principales elementos de la novela de Arguedas.

Finaliza el informe con las conclusiones extraídas desde el contenido de toda la investigación, así como las correspondientes recomendaciones para, de esta manera, poner punto final a esta tesis.

1.1. El Problema de Investigación

Uno de los aspectos más representativos de la literatura peruana indigenista se sintetiza en el trabajo narrativo de José María Arguedas. Su mayor logro e inagotable trabajo como investigador de la cultura peruana lo sitúa como máximo exponente de esta corriente, superando enormemente a otros exponentes como Manuel Scorza, Ciro Alegría o López Albújar. Su obra refiere un reflejo más claro y profundo de la vida en los andes peruanos, del hombre que siente la naturaleza, que la vive desde lo más profundo de su ser. Esto él lo ha sabido plasmar en cada una de sus historias; llevándole a escribir sobre el hombre andino y el papel que representa este con la naturaleza. Sin embargo, la capacidad de escribir de Arguedas se transforma al final en una cuestión muy personal e intimista, a través de los diarios en los que relata un progresivo desgaste vital que sufre, hasta culminar con el anuncio de su muerte. Arguedas da cuenta sobre la atroz vida que lleva, las vivencias traumáticas de una infancia corrompida y los complejos que aquejan al escritor soñador; todos son momentos que describe antes de culminar su última novela: “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, donde anuncia inevitablemente su final: “He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la

muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato” (Arguedas, 2011, p.218), dando a entender luego sobre la novela que es un libro quebrado y defectuoso. Pasando por un anuncio vaticinador sobre el “futuro” de una corriente literaria “(...) Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa” (Arguedas, 2011, p.220) y luego, dando fin a una vida entregada totalmente al compromiso de establecer la pauta para “rescatar” la riqueza cultural, la tradición oral del Perú profundo; terminando luego con su muerte y registrando finalmente:

Elijo este día porque no perturbaré tanto la marcha de la Universidad. Creo que la matrícula habrá concluído. A los amigos y autoridades acaso les hago perder el sábado y domingo, pero es de ellos y no de la U. (Arguedas, 2011, p.227)

Es inevitable la cruda y estrecha relación entre la vida de Arguedas y este libro inconcluso. El registro que representa una suerte de análisis y referente clínico para comprender su suicidio es también el libro por donde pretendía iniciar una nueva etapa en la producción de su obra; donde aspiraba cerrar un ciclo que había comenzado con los cuentos de *Agua* (1935); pasando por *Yawar Fiesta* (1941); y terminando finalmente en esta novela. Arguedas pretende situar al hombre indígena del que nos refiere en sus cuentos anteriores en la urbanidad creada por la explotación de la industria y el surgimiento de un capitalismo industrial nacional. La novela describe la vida de los pescadores que llegan desde la sierra para adaptarse al trabajo en el puerto, a partir de una alienación desesperada; dejando ver una perceptible pérdida de la cultura e identidad de sus pueblos. Arguedas concibe esta degeneración que trae consigo una corrupción moral en el hombre que renuncia a sus orígenes. El cambio que deviene con la modernidad es un aspecto negativo para el mundo andino desde la perspectiva de Arguedas.

En cuanto al libro, sintetiza el sentir del autor en sus momentos más íntimos; “porque *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es la novela de un suicida. Ambas cosas —el libro y la autodestrucción del autor— están íntimamente ligadas” (Vargas Llosa, 1996, p.298). Es un caso sumamente peculiar la motivación del escritor al concebir la obra, al situar en la edición los diarios donde da cuenta por lo que atravesaba al escribir la. Por esto, la obra tiene una carga mucho más cercana, casi mística, a su creador. Ahora bien, si bien es cierto este aspecto, sobre la ficción que refleja la realidad de lo que ocurre en el puerto con la industria y los pescadores, hay un punto: “El proyecto (del libro) era «realista» y quizá hubiera debido decir «verista». Para escribir el libro, Arguedas hizo varios viajes a Chimbote y permaneció allí temporadas documentándose escrupulosamente (...), y hay prueba de ello en la novela” (Vargas Llosa, 1996, p.315). Sin embargo, se cae en una contradicción en cuanto a la ficción existente como un documento falaz en la obra del autor. Sobre esto, Vargas Llosa (1996) también afirma:

¿Significa esto que el resultado es una fotografía fidedigna de la realidad social de Chimbote? Se ha afirmado que sí, confundiendo una vez más las intenciones del autor con sus realizaciones. Pero el examen de esos cuatro capítulos muestra que ellos, con todos sus defectos formales, son efectivamente «ficción»(...). Es decir, que esos capítulos, pese a su empeño en reflejar objetivamente una realidad exterior, la modifican, para terminar reflejando, en sus traiciones a lo real, una verdad no menos genuina pero más privada: la intimidad del propio Arguedas. Es casi seguro que él no se percató siquiera de que esos capítulos de ficción eran también revelaciones de su experiencia, complementarias a las de los diarios. (p.316)

Los zorros no solo simbolizan los seres mitológicos referidos en historias andinas remotas, sino el punto de partida para poder comprender la novela final del autor. Sobre los zorros, con gran certeza, Vargas Llosa (1996) enfatiza:

Los zorros del misterioso título no son animales de carne y hueso, sino personajes míticos, extraídos de una colección de leyendas indígenas que recogió, en quechua, a fines del siglo XVI, en la provincia andina de Huarochirí, el párroco y destructor de idolatrías, don Francisco de Avila, y que Arguedas había traducido al castellano y editado¹. Según la leyenda, estos zorros se encontraron en un tiempo fabuloso, en un lugar del cerro Lautazaco, en Huarochirí. El mundo estaba dividido entonces en dos regiones, de las que procedía cada zorro. Los zorros de la leyenda, representantes de ambos mundos, aunque intervienen en los sucesos míticos, dando consejo e información a Huatyacuri². (p.297)

Los zorros (en la historia anterior) son, en verdad, dos observadores discretos y algo burlones de lo que ocurre en la novela; su función como observadores no se limita solo a esto, pues, también deben intervenir en la historia, apoyándola, adquiriendo cierta notoriedad en las situaciones que plantea la novela en cada uno de sus capítulos; aunque con escasas apariciones. Sobre esto y la relación con la novela de Arguedas, Vargas Llosa, (1996) también aclara:

Es posible, incluso, que estos símbolos animados de la costa y la sierra, dos mundos entre los que la personalidad de Arguedas vivió tirante, le dieron la idea principal de la novela: fraguar un nuevo encuentro del zorro de arriba y el de abajo, cientos de años después del primero (...). Los dos zorros debían haber sido los narradores de la historia, cicerones que guiarían al lector por la turbia atmósfera de esa sociedad en efervescencia, y también—como sus modelos—disimulados protagonistas que, de cuando en cuando, se entrometerían en los sucesos para comentarlos y orientarlos. Pero aunque esta fue la intención, según consta en el *¿Último diario?*, no quedó materializada, apenas esbozada. (p.297)

¹*Dioses y hombres de Huarochirí*. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?). Edición bilingüe. Traducción castellana de José María Arguedas. Estudio bibliográfico de Pierre Duviols.

²*Huatyacuri*: Hijo de Pariacaca; «hombre pobre» quien, ayudado por las confidencias de un zorro de arriba y un zorro de abajo, llegó a curar a Tamtañamca, poderoso señor, cuya hija desposó. Combatido por el cuñado de su mujer – hombre rico y poderoso—pudo vencerlo en pruebas de varia índole como danzas, canto, etc. Auxiliado por su padre y «los pájaros, las serpientes y todo ser vivo que hay en el mundo».

Son evidentes las complejidades en que cae el contenido del libro que hacen pensar que hay mucho sobre los zorros y la ficción existente en la obra. La ficción es, pues, fantástica para pretender explicar la posición realista del autor respecto de su propia existencia. Las inquietantes desavenencias que el escritor confiesa tener durante su concepción dan lugar a pensar en las diversas situaciones que vive un creador que simplemente “vivía un infierno personal” mientras hacía las veces de creador y verdugo de su propia historia. En cuanto a la ficción, conformada por elementos como las leyes y valores de la obra, la lógica, los hechos que ocurren en la ficción, los seres y objetos que habitan en ella; así como las modalidades de la ficción en la novela, sirven para analizar la fantasía que encierran algunos hechos que transcurren en la trama.

Existen, pues, tres tipos de textos marcadamente diferenciados en el libro, a saber: **los diarios, los diálogos de los zorros y la novela**; razón por la que se marcan cuidadosamente cada uno de los aspectos del desarrollo de la historia. Sin embargo, se considera cada uno de estos elementos indistintamente, puesto que representan aspectos distintos que se diversifican y unen para darle esencia a la novela; sin embargo, no se debe olvidar la propia síntesis que alcanza la obra con la unidad que logra precisamente este hecho ficcional.

1.2. Antecedentes de la Investigación

En la Universidad de Castilla-La Mancha de España, Jiménez (2013) sustenta una tesis referida a la fantasía y realidad en la literatura de Edgar Allan Poe. El propósito del estudio fue poner en relevancia la inseparable relación existente entre las narraciones de ciencia ficción de Edgar Allan Poe y el mundo que le tocó vivir gracias a la información recogida en la prensa escrita del siglo XIX. La principal conclusión del estudio sostiene:

Edgar Allan Poe dota de gran historicidad a sus relatos y esto hace que se advierta en ciertos un enfoque historiográfico, sobre todo en los momentos en los que la narración de hechos verídicos se entremezcla con personajes reales o inventados en un ambiente totalmente realista. En ocasiones, da la sensación de que Poe deja de ser escritor por un momento para convertirse en el más célebre de los científicos de su época. De la misma manera, el novelista se convierte en historiador ya que sus obras son el producto de la historia y de su propio tiempo, caracterizándose por una naturaleza histórica indudable. De este modo, al ir más allá del texto per se, se constata que las narraciones de Poe nos sirven para conocer la historia, que él se encarga de modificar a su voluntad (p.411).

Lindstrom (2008) realiza un estudio denominado *El zorro de arriba y el zorro de abajo: una marginación al nivel del discurso*, en la Universidad de Texas, donde sostiene las implicancias del discurso empleado por el novelista, al concluir:

Mientras que el zorro representa la transmisión y la recepción eficaces de información y conceptos, hay otros personajes que no ofrecen más que el espectáculo deprimente de una comunicación ya degradada hasta el punto de la incoherencia total. Quizá el más deteriorado en sus procedimientos discursivos sea el negro Moncada, predicador de disparates apocalípticos. El modelo de su prédica es el texto del profeta Isaías, pero la atracción que ejerce este modelo poco tiene que ver con sus contenidos religiosos. (p.77)

Garfias (2014), desarrolla un estudio acerca del análisis semiótico de la obra de cuentos *El jardín de senderos que se bifurcan*, en la Universidad Autónoma de México, con el principal objetivo de encontrar, describir, interpretar, clasificar y conectar influencias, citas, alusiones, referencias, homenajes y pastiches que Jorge Luis Borges insertó en su primer libro de relatos fantásticos, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), llegando a la conclusión:

En total se hallaron 101 hipertextos, que a su vez se desdoblaron en 149 hipotextos. Del total de hipertextos, 66 resultaron de carácter explícito y 3 de carácter implícito. De cada tres hipertextos, dos son explícitos y uno es implícito. La disparidad entre el número de hipotextos e hipertextos obedece a que un intertexto está formado por un hipertexto que puede evocar a uno o más hipotextos; el nuevo texto o fragmento es la sublimación de uno o más textos o fragmentos anteriores a él. (pp.275-277)

Mah (1997) realiza un estudio titulado *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Cesaire*, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, donde analiza el teatro a través del método semiótico, llega a la siguiente conclusión:

Hay, incontestablemente, en las dramaturgias de Miras y de Cesaire un retorno al barroco, entendiendo en el sentido de un arte que integra cuanto hay en la vida y no rechaza nada de ella, por tanto, un arte de insumisión a las reglas. Miras, en múltiples ocasiones, ha señalado el barroquismo como nota característica de su teatro. En cuanto a Cesaire, también indiferente a las imposiciones de la dramaturgia clásica, hemos destacado que consideraba el teatro como un arte completo, un arte de síntesis y de integración; crea así un teatro moderno que manifiesta la mayor libertad creadora al nivel de la escritura dramática. Las consecuencias de esta concepción del teatro son obvias. (p.9)

En la Pontificia Universidad Católica del Perú, Muñoz (2009) sustenta una tesis referida al sacrificio y cambio cósmico en “Diamantes y pedernales” de José María Arguedas. El propósito del estudio fue analizar la realización textual del motivo del sacrificio en Diamantes y pedernales de José María Arguedas, y las coincidencias que establece con el mito cósmico de la cultura andina. La principal conclusión de estudio sostiene:

José María Arguedas construyó su obra narrativa como una defensa de los valores de la cultura indígena, que debían ocupar un papel importante en la construcción de la nación peruana. En ese sentido, el rito del sacrificio y la víctima propiciatoria son los mecanismos discursivos de que se sirve Arguedas para retratar la complejidad del mundo andino. (p.93)

Otro antecedente que se considera pertinente, pertenece a Romero (2010), quien realizó una investigación relacionada con las masculinidades y conflicto social en El zorro de arriba y el zorro de abajo, de José María Arguedas. La tesis fue aprobada por la Pontificia Universidad Católica del Perú. El objetivo general del estudio fue establecer los motivos, estrategias de la construcción de identidades masculinas como una herramienta de dominación de los zorros. La conclusión principal del estudio fue el siguiente:

En Chimbote, se despliega un orden simbólico que determina la construcción de las identidades masculinas: la M. H. (Masculinidad Hegemónica). Esta se identifica con la ley que impone la mafia de la harina de pescado, liderada por Braschi. A través del uso del lenguaje y de las performances en el puerto, el prostíbulo y el ámbito privado, la M.H. domina el comportamiento de los hombres, quienes serán considerados como tales solo si se reiteran y respetan los mandatos de este orden simbólico. En el contexto, Chaucato se establece como el principal defensor de la M.H. (p.111)

Un antecedente que también se considera, pertenece a Laura (2017) quien sustentó una investigación referida a la semiótica narrativa como método crítico en la novela “2666” de Roberto Bolaño. La tesis fue aprobada por la Universidad Nacional del Altiplano. El objetivo general fue analizar los sistemas de significación en la novela “2666” de Roberto Bolaño, desde la perspectiva de la semiótica narrativa como método crítico. La conclusión principal del estudio fue el siguiente:

En la novela 2666 de Roberto Bolaño, se evidencia, una diversidad de sistemas de significación en tanto que signos que se materializan: En umbral; que es la primera proyección de la novela. La narración, que manifiestan a través de la presencia en el relato. La dialogía, reproducir las palabras literales de los personajes en los diálogos novelescos. Se expresan desde una perspectiva de la semiótica narrativa como método crítico. (p.157)

Además de lo anterior, un trabajo notable en investigación corresponde a Mario Vargas Llosa (1996) quien escribe una serie de ensayos sobre los zorros míticos en la sección *Literatura y suicidio: el caso Arguedas*; en el libro *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), donde afirma que los zorros son personajes míticos que se supone, debían conducir la historia de la novela, después de un largo y nuevo encuentro. Sin embargo, luego afirma la siguiente conclusión:

Los zorros no son, en realidad, los narradores, y sus cortas intervenciones no dejan huella en el mundo novelesco— solo lo colorean con una nota insólita— ni lo entroncan, de manera efectiva, con la mitología prehispánica. Pero es preciso tenerlos en cuenta, y, también, lo que pretendió hacer Arguedas con ellos. Esos zorros representan una de las mitades del Perú: su prehistoria y su infancia histórica, la lengua y la cultura, que con la conquista española se verían convertidas, como él dijo, en las de una nación cercada. Representan, también, un pasado mítico que entró en agonía debido al cambio del norte del país, pues perdió las raíces que lo obligaban a las almas y mentes de la población y fue diluyéndose, hasta pasar a vivir la vida frágil de la erudición y el archivo. (p.298)

Asimismo Sales (2005) escribe el artículo “La etnoliteratura de José María Arguedas: migración indígena y babelización de la ciudad en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, donde el propósito es reflexionar sobre la naturaleza etnoliteraria propuesta por la ficción transcultural. Aquí, más precisamente, en la sección *El zorro de arriba y el zorro de abajo: etnografía y ficción*, concluye:

El zorro de arriba y el zorro de abajo muestra, ante todo, una poderosa originalidad en la composición, que mezcla ficción y realidad a través de dos tipos de enunciados, dos hebras que se entrelazan: por un lado los diarios de Arguedas, textos testimoniales cuyo narrador es el propio autor, que escribe por terapia para superar la crisis que le embargaba en esos momentos, y que metaficcionalmente alude a la novela que está tratando de escribir; por otro lado, los capítulos narrativos dedicados al bullicioso puerto de Chimbote, microcosmos ciudadano que retrata los cambios económicos y socio-culturales que arrasan el Perú como nación del Tercer Mundo; ciudad babélica, de barriadas marginales y extremadamente pobres, prostíbulos, pescadores de vida dura, empresarios que aprenden modernos modos de producción, locos, tuberculosos y sacerdotes yanquis. Ciudad en la que, pese a las parcas condiciones de vida, los emigrados andinos mantienen, y transforman, parte de su cultura popular, sus bailes y su música.

Lienhard (1981) analiza más notablemente la obra de Arguedas y propone una revelación y gran punto de reflexión en *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros danzantes en la última novela de Arguedas*; donde enfatiza sobre la intención que tenía el novelista para concluir:

El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas es un espacio novelesco donde se enfrentan múltiples discursos y lenguajes, la cultura oral y la cultura escrita, el idioma autóctono (el quechua) y otro importado (el español), el pensamiento “salvaje” y la racionalidad, lo autobiográfico y lo histórico, lo trágico y lo cómico, el “arriba y el abajo”.

1.3. Formulación del Problema

El problema de investigación se resume en las siguientes interrogantes:

1.3.1. Pregunta General.

¿Cuáles son las características del sistema de ficción y del sistema de narradores que sirven de fundamento para demostrar que existe ficción fantástica en la obra “El zorro de arriba y el zorro de abajo”?

1.3.2. Preguntas Específicas.

- ¿Cómo se presentan las características de los aspectos de ficción de la obra “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas?
- ¿Cuáles son los significados que le atribuyen los puntos de vista y los narradores de la obra “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas?

1.4. Importancia y Utilidad del Estudio

La novela de Arguedas describe las consecuencias de la alienación del hombre que deja de entender la cultura de la que es parte; del sometimiento a una urbe babélica como el puerto donde la naturaleza es corrompida y explotada sin remedio. Desde la percepción de Arguedas, esta nueva forma de vida que asimila el hombre andino, le trae consecuencias adversas y nefastas; irreversibles también para una cultura que se halla en estado crítico y con riesgo de extinción. La corrupción moral que reina en Chimbote es evidente, pues, también los animales la perciben, la sufren. Los diarios del novelista dan cuenta de que esta pérdida y abatimiento también la siente el autor. La novela representa un punto esencial para comprender la corriente narrativa de la que fue parte, fundamentalmente, Arguedas, como explica Lienhard (1981)

El zorro..., en efecto, es en muchos sentidos una novela de clasificación difícil. Última obra de Arguedas. Último producto narrativo del indigenismo teorizado por Mariátegui-Valcárcel, última de la serie de novelas urbanas “sociales” iniciada en el

Perú en los años cincuenta, esta novela bien podría ser —pero esto no depende exclusivamente de la literatura, sino más bien de la historia— la primera serie nueva y todavía sin bautizar: una serie cuyos textos devolverán a las mayorías populares un papel activo, en vez de “aprovecharlas” en tanto que referente narrativo.

El zorro de arriba y el zorro de abajo es, ante todo, una novela íntima y despiadadamente objetiva; que pinta un proceso que el autor ve instaurarse a lo largo de todo el país. El temor que siente Arguedas ante este cambio, donde la cultura andina y la naturaleza, que tanto amó, avanzan hacia una extinción moral y una inevitable, —aunque poco probable— desaparición. La referencia que él mismo hace: “ese retorcido pulpo fosforescente” de la ciudad que plasma en su ficción, lo lleva a concebir esta realidad como inhumana y terrible. La corriente que comienza y a la vez termina con su muerte, es un aspecto que lleva a desentrañar todo el trabajo de Arguedas por la cultura peruana, por conservarla, resguardarla y difundirla; entre esto, y la narrativa que concibió. El futuro de la raza indígena, tal como la soñó Arguedas, tal vez fuera un sueño, o quizás, a fuerza de no creer en la “utopía” de la que habla Vargas Llosa, no sea tan imposible para la unidad del Perú. La novela es fundamental para comprender a un escritor que sufrió, que soñó, y fue feliz mientras aprendió sobre el Perú que tanto amó.

El método semiótico propuesto en la siguiente investigación, a través del estudio del sistema de ficción y el sistema de narradores, analiza desde una notable perspectiva, la novela de Arguedas, para comprender la visión del autor y la ficción existente en la novela. Por tanto, el estudio se realiza para brindar un modelo de análisis para grupos académicos escolares, de nivel secundario, superior, y profesionales; así como la aplicación del mismo para todo tipo de narrativa.

1.5. Objetivos de la Investigación

1.5.1. Objetivo General

Interpretar las características de la ficción y del sistema de narradores de la obra “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas.

1.5.2. Objetivos Específicos

- Analizar los aspectos de ficción: leyes y valores de la obra, lógica, hechos, personajes, objetos y modalidades del ser y existir; de la obra “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas.
- Analizar los puntos de vista y los narradores intradieгéticos y extradieгéticos, de la obra “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas.

1.6. Caracterización del Área de Investigación

La investigación de este tipo tiene su soporte en la siguiente operacionalización, considerando la investigación y su tipología:

Tabla 1
Unidad, Ejes y Subejes de investigación

UNIDAD DE INVESTIGACIÓN	DE	EJES	SUB EJES
Novela “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas.	Sistema de narradores.		Puntos de vista del narrador.
			Narradores intradieгéticos.
			Narradores extradieгéticos.
			Leyes y valores de la obra.
			Lógica.
	Sistema de ficción.		Naturaleza de los hechos.
			Naturaleza de los personajes.
			Naturaleza de los objetos.
			Modalidades del ser y existir.

Los componentes en cada uno de los ejes y sub ejes de investigación corresponden al estudio de la novela de José María Arguedas, especialmente el Sistema de narradores y el Sistema de ficción.

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LA LITERATURA

2.1. Marco Teórico

2.1.1. Ficciones en la Literatura

2.1.1.1. *Ficción*

Entiéndase por ficción aquel mecanismo por el que el proceso de producción y recepción de textos narrativos es posible, su forma de creación parte de una necesidad del creador. El escritor debe concebir ideas para crear un mundo, y luego, llenar este “nuevo” mundo de todo tipo de elementos. El término procede del latín *fictus*, que se traduce como “fingido” o “inventado”, así como participio del verbo *fingere*. Paz (2007) afirma:

La ficcionalidad es, pues, el resultado de un proceso semiótico por el que un texto solo produce su significación plena y adecuada y efecto estético característico— la intriga y la evasión— cuando es leído de acuerdo con la referencia al mundo ficcional creado por él. Los relatos de ficción construyen y representan su mundo de referencia a la vez que se refieren a él. (p.109)

En tal sentido, las ficciones recrean un mundo posible que se llena de significados, creándose una serie de convencionalismos que tienen similitudes con la realidad de la que se habla. El texto ficcional no produce su significación propia más que cuando la referencia se establece de acuerdo con ese sistema de convenciones evocado por el emisor, mucho más complejo que el sistema utilizado en el lenguaje ordinario (Pavel, 1998; 37 y 38).

Los actos de enunciación realizados en la ficción son tan reales como los que se realizan en la realidad, lo único que cambia es la naturaleza, real o ficcional, de los

mundos de referencia. Searle habla de pseudorreferencialidad para caracterizar la referencia simulada a seres y objetos que no existen en el mundo real, pero sí en el mundo ficcional o, como sugiere Mignolo (1981; 115-117), objetos y seres no existen en el mundo actual del autor empírico, pero sí en el mundo actual del narrador, y este puede referirse a ellos auténticamente, puesto que son existentes en el mundo imaginario de la ficción, dotados de una existencia conceptual. Ahora bien, la racionalidad que encierra una ficción debe ser siempre tomada en cuenta. Antiguamente ya Sócrates había afirmado un acercamiento a la verdad a través de la racionalidad; luego Nietzsche declararía: “La nueva *ficción* socrática consiste en creer que todo lo que existe es cognoscible a través de la razón, es decir, que el ser de las cosas termina donde acaba el conocimiento racional de las mismas” (Llácer, 2015, p.65).

A continuación, se describe esta última afirmación sobre la ficcionalidad y mundos posibles:

El texto ficcional es emitido y percibido ficcionalmente, es decir, emisor y receptor, investidos de una personalidad ficcional, están de acuerdo en interpretarlo situándose en un marco referencial ficcional: en eso consiste la convención de ficcionalidad: en el acuerdo implícito entre enunciador y enunciatario de que los mecanismos habituales de referencia están suspendidos y son sustituidos por los mecanismos de referencia al mundo ficcional que uno y otro están de acuerdo en considerar como verdadero y real. (cfr. Smith Hernstein 1978:23. Pavel 1988:156)

Partiendo de la temática anterior, se supone que la ficcionalización es, pues, el proceso de semiotización en virtud del cual inscribimos un texto en la convención de ficcionalidad y lo interpretamos como ficcionalmente verdadero (Mignolo, 1981); las aserciones del narrador son aserciones auténticas y “las acciones son auténticas

acciones” en ese mundo regido por la convención de ficcionalidad (Martinez Bonati, 1983).

En la teoría del lector modelo de Eco, el texto narrativo describe un mundo, un estado de cosas y un curso de acontecimientos que suscita una interpretación por parte del lector, tal interpretación no representa el mundo ficcional bosquejado en el curso de la acción real, sino una proyección ficcional que llamamos narrador, cuya voz se integra en el universo de la ficción a la vez que lo crea y diseña mediante sus frases narrativo-descriptivas. También el lector debe proyectar un yo ficcional que se introduce en ese universo, con todas sus consecuencias cognitivas y sensitivas, durante el tiempo de lectura.

Eco (2011) en *Confesiones de un joven novelista*, al abordar el tema de ficción, en el apartado donde explora la muerte de Ana Karenina, personaje principal de la novela del mismo nombre, de León Tolstoi; quien atraviesa una serie de tribulaciones sentimentales, plantea la siguiente cuestión: si sabemos que Ana Karenina es un personaje de ficción que no existe en el mundo real, ¿por qué lloramos por su difícil situación?, o, en todo caso, ¿por qué nos conmueven sus desgracias? (p.77).

Es difícil saber la respuesta, puesto que todo el que haya seguido de cerca los infortunios de la protagonista de la novela del escritor ruso pensará que nos atribuimos como una suerte de crédulos ante la lectura, y que esto viene a constituir algo “normal”; sin embargo, no se puede comenzar así solamente. Podemos también llorar, agrega Eco, por la suerte de Scarlett O’Hara, o el final de *Cyrano de Bergerac*. Aunque esto no represente una sorpresa, pues cuando se parte de una “estrategia dramática” creada por

el escritor para lograr un impacto real que conmueva al lector, este cae inevitablemente en el juego de las lágrimas. Ahora bien, esto no debe constituir ningún problema estético, las grandes y mejores obras, incluso ahora en la ciencia ficción, o en otros géneros que escapan de lo que estrictamente debe ser convencional, provocan esta respuesta emocional. “Y recordemos que madame Bovary, un personaje por el que muchos lectores han llorado, solía llorar con las novelas de amor que leía” (pp.77-78).

En las ficciones: el amor, la amistad, los finales tristes; causan en el lector reacciones que despiertan emociones desde lo más recóndito de su ser; ahuyentan lo que se denomina “ficción” como tal, objetivamente planteada, para dar lugar a un extraño, pero creíble mundo de “posibilidades”. Como ocurre en las últimas páginas de *El viejo y el mar*, cuando suceden los hechos finales que traen de regreso al viejo Santiago, después de su larga travesía y lucha con el pez espada gigantesco; mientras el muchacho Manolín lo encuentra de vuelta en su choza. Se describe: “El muchacho vio que el viejo respiraba y luego vio sus manos y empezó a llorar”, para luego terminar el fragmento: “Salió muy calladamente a buscar un poco de café y no dejó de llorar en todo el camino” (Hemingway, 2016, p.104). O en la novela romántica *Travesuras de la niña mala*, del Nobel peruano Mario Vargas Llosa; donde se relata las peripecias de Ricardo, un traductor que se enamora perdidamente de una mujer a la que ama desde que era niño. Ella, haciendo honor a su sobrenombre, la “niña mala”, decide huir dejándolo solo, cada vez que puede. En una de sus “huidas”, él vuelve a su departamento después de intentar cometer suicidio; cuando la encuentra: “Cuando estaba abriendo la puerta de mi departamento descubrí una rayita de luz dentro. Crucé de dos saltos la salita comedora (...) vi a la niña mala, de espaldas, probándose ante el espejo de la cómoda el vestido de bailarina árabe que le compré...” (p.354). Las situaciones que nos entregan

las ficciones son tan reales como las podemos imaginar. Están las novelas de amor, las historias tiernas, o las antiguas sobre caballeros andantes. Siempre hay un punto entre la ficción y la credibilidad del lector que las lee. Porque, ¿cómo no conmoverse ante estas escenas? Sobre esto último, posiblemente uno pueda pensar que carece de relevancia ante la materia ontológica y carácter subjetivo de la ficción, y quizás decir que solo es de interés psicológico; sin embargo, no podemos negar que algo así ocurre con todos los lectores que alguna vez se hallaron ante tal circunstancia frente a una lectura intensa; pues, los libros tienen ese poder de deslumbrarnos, conmovernos y sorprendernos. Los libros agregan ese “toque” de felicidad a las vidas de los lectores; pues, como Eco & Carriere (2012) sostienen sobre ellos: “El libro es como la cuchara, el martillo, la rueda, las tijeras. Una vez que se han inventado, no se puede hacer nada mejor” (p.18). Según Eco (2011), podemos identificarnos con algún personaje de ficción y con las hazañas que de él se describen porque, según “un acuerdo narrativo, empezamos a vivir en el mundo posible de sus historias como si fuera nuestro propio mundo” (p.78). Sin embargo, no ocurre esto cada vez que leemos ficción, sino en otras circunstancias como cuando queremos imaginar una situación realmente difícil, trágica, digamos la muerte de algún ser muy querido, y lloramos, aunque sepamos que la situación es imaginaria, completamente no real. En síntesis, las ficciones mejor logradas causan este tipo de reacciones en nuestras vidas, especialmente cuando se trata de situaciones románticas: ante el abandono del ser amado, o ante el abandono del ser amado de “otra” persona; pero esto último es ciertamente distinto, pues, no hay nadie que se suicidara porque uno de sus amigos hubiera sido abandonado. Por ello es inquietante el efecto de un “suicidio masivo” por la publicación y lectura de *Las tribulaciones del joven Werther*, donde, como se sabe, el joven Werther se suicida por un amor desafortunado y enfermizo; ¿cómo se explica que muchos lectores hicieran lo mismo?, creándose así una extraña

asociación con esta novela epistolar; para crear lo conocido como «el efecto Werther».

Eco (2011) puntualiza:

¿Qué podemos pensar cuando la gente se siente solo ligeramente inquieta por la muerte de hambre de millones de individuos reales—incluidos muchos niños—y sienten en cambio una gran angustia personal por la muerte de Ana Karenina? ¿Qué podemos pensar cuando compartimos profundamente el dolor de una persona que sabemos que jamás existió? (p.80)

¿Es válida la pregunta casi censuradora de Eco? Por supuesto, el punto de vista de un literato, y más uno tan completo como él, sitúa al lector modelo en un nuevo escenario: la de lector que “cree” las ficciones que lee. El lector establece poco a poco ese “acuerdo” con el creador de la ficción que lee y, por sus reacciones que ante la lectura le suceden, puede enfrascarse en un viaje por la lectura. En el apartado *Mundos posibles incompletos y personajes completos*, Eco, (2011), define:

Por definición, los textos de ficción hablan claramente de personas y acontecimientos no existentes (y precisamente por esto, reclaman la suspensión de nuestra incredulidad). Por ello, desde el punto de vista de una semántica condicionada por la verdad, una afirmación en una ficción siempre dice algo contrario a los hechos. (p.84)

Dada la anterior afirmación se desprende de la ficción que es un constructo que solventa una necesaria interrupción de la incredulidad que prevalece por el mundo real en que vive y es parte el lector modelo, porque:

en primer lugar, cuando leemos una pieza de ficción, aceptamos un acuerdo tácito con su autor o autora, que finge que lo que ha escrito es cierto y nos pide fingir que nos los tomemos en serio. Al hacer esto, todo novelista diseña un mundo posible, y

todos nuestros juicios sobre lo verdadero y falso se refieren a ese mundo posible. Así, desde el punto de vista de la ficción, es cierto que Sherlock Holmes vivía en Baker Street, y desde el punto de vista de la ficción, es falso que viviera en las orillas del río Spoon (Eco, 2011,p.84)

Entonces, hay una especie de acuerdo implícito entre el autor y el mismo lector, cuando se realiza una lectura sobre determinada ficción. Un ejemplo claro es el personaje más conocido de las historias detectivescas de Conan Doyle, Sherlock Holmes. Podemos afirmar de él, –considerando la información de los libros y corroborando esta con lo que dice el narrador, la mayoría de veces, el doctor Watson, – que vive en Baker Street. El lector “cree” que se trata de una verdad legítima, no lo pone nunca en duda, no debe. Y el escritor hace lo suyo, brindando a toda luz cada detalle del lugar donde vive Sherlock. Cualquier otra dirección del detective será, evidentemente, falsa.

Los textos de ficción nunca toman como escenario un mundo totalmente diferente en que vivimos, aunque se trate de cuentos de hadas, o historias de ciencia ficción. También en esos casos, si sale un bosque, se entiende que es más o menos como los bosques de nuestro mundo real, donde los árboles son vegetales y no minerales, etc. (Eco, 2011)

Los escritos donde se describen ficciones no pueden alejarse tanto de la realidad, nuestra realidad. El mundo que estos refieren no cambia a pesar de que se traten de invenciones inverosímiles o quimeras. Aunque se relaten elementos de paisajes, bosques o plantas indocumentadas; estos tienen similitud, semejanzas o aproximaciones a nuestro espacio, se desprenden de símbolos de nuestro mundo, del que todos conocemos.

Ahora bien, se debe de entender que entre los elementos que van formando parte de esta ficción que se construye primero, con la creación y pensamientos del creador, y luego, del narrador y del escritor, es menester referirnos a los seres que van a poblar estos escenarios y espacio ya “existente”. En el apartado *Personajes de ficción como objetos semióticos*, ante la cuestión de qué tipo de ente viene a ser un personaje de ficción si este no existe objetivamente, Eco (2011) señala:

Un personaje de ficción es sin duda un objeto semiótico. Quiero decir con ello un conjunto de propiedades registrado en la enciclopedia de una cultura, transmitido por una expresión determinada (una palabra, una imagen o algún otro mecanismo). Un conjunto de propiedades de esa naturaleza es lo que llamamos el «sentido» o «significado» de la expresión. De esta manera, la palabra «perro» transmite como contenido las propiedades de un ser animal, un mamífero, un can, una criatura labradora, el mejor amigo del hombre y muchos otros atributos que menciona una buena enciclopedia. Esas propiedades, a su vez, pueden ser interpretadas por otras expresiones; y la serie de esas interpretaciones interrelacionadas constituye el conjunto de todas las nociones relativas al término que una comunidad comparte, y que están colectivamente registradas. (p.105)

2.1.1.2. *Ficción Fantástica*

Por definición, se denomina así a cualquier género narrativo que presente fenómenos y hechos sobrenaturales. La ficción fantástica se caracteriza por presentar personajes mágicos o misteriosos; muchas veces inexistentes; y los hechos que ocurren en su seno escapan del orden lógico y natural; aunque reciben una explicación racional, y muchas veces simplemente no lo hacen. Por tanto, el universo que refiere esta clase de ficción está lleno de hechos insólitos y objetos o seres que realizan acciones imposibles, si consideramos un entorno natural. Sin embargo, el mundo ficcional está creado siempre sobre una característica natural y a partir de esta se construye uno de tipo

ficcional. Paz (2007) observa el mundo fantástico creado:

El mundo ficcional fantástico no admite más que la lógica del mundo natural, pero se producen en su seno hechos extraordinarios o misteriosos que producen incertidumbre en el lector por contradecir aparentemente la lógica de ese mundo, pero esos hechos reciben siempre una explicación racional. Los seres y objetos que habitan el universo fantástico poseen propiedades idénticas a los del mundo real, pero suelen presentar transformaciones, deformaciones o fenómenos físicos y psíquicos, formales o compositivos, que contribuyen a provocar los efectos de asombro e incertidumbre que siempre reciben una interpretación racional de naturaleza científica o seudocientífica e incluso sobrenatural, pero con una base racional. (p.44)

En este sentido, el mundo ficcional fantástico comparte la lógica del mundo natural; aunque en él se producen hechos sorprendentes que producen perplejidad en el lector que, termina contrariado por esto. Sin embargo, estos hechos siempre se aclaran; aunque se admite que hay narraciones fantásticas que terminan manteniendo esa irracionalidad, como un elemento implicado en la obra. En este caso, no se debe olvidar que la fantasía parte de hechos y seres creados a partir de leyes del mundo natural. Todo lo narrado en una ficción fantástica tiene su soporte en la realidad, que se transforma, se modifica y se amplía hasta niveles sobrenaturales y extraordinarios.

Sobre las posibilidades en una ficción fantástica, los fenómenos que ocurren en ella no deben de salirse de las posibilidades regidas por el orden natural; en este sentido el escritor George R. R. Martín (1948), autor de la serie de novelas *Canción de hielo y fuego*³, explica:

³Canción de hielo y fuego: *A Song of Ice and Fire*, es una multipremiada serie de novelas de fantasía épica escritas por el novelista estadounidense George R. R. Martín. Adaptadas a televisión con el nombre de *Juego de tronos*.

Un escritor, incluso un escritor de fantasía, tiene la obligación de contar la verdad. Y la verdad es que, como se dice en Juego de tronos, todos los hombres deben morir. Sobre todo, si estás escribiendo sobre guerra, que es uno de los temas principales de Juego de tronos. No puedes escribir sobre guerra y violencia sin que haya muerte. (Cinemanía, 2016)

En este sentido, es indudable que no se puede negar la existencia de ciertos aspectos que no deben pasarse desapercibidos en una ficción fantástica. La muerte, así como otras leyes naturales, debe ser parte de la ficción, tratándose especialmente de una ficción fantástica. Esto no debe pasarse por alto, puesto que hay una inmensa cantidad de relatos donde la fantasía es tema del argumento; y se debe mantener —quizás incluso con mayor énfasis—, el desarrollo de una verdad que involucre al lector en la credibilidad acerca de la historia que este lee y comparte. Es aquí, donde el escritor pone en juego toda su facultad de gran creador.

La posibilidad de las ficciones y su coexistencia con algunos elementos que ambientan en mundo que se va creando deben de ser, en la medida de lo posible, reales. No es posible, no cabe ninguna posibilidad que al tratarse de historias imaginadas y fantásticas nos pongamos a pensar que han de ser poco menos que creíbles; al contrario, la posibilidad de esta “credibilidad” debe estar marcada mucho más que nunca. Sin embargo, un aspecto que ha de comprobarse aquí, en la medida de lo posible, es la técnica del escritor en la creación de su ficción. Vargas Llosa (1996) aclara: “Porque en una ficción la verdad y la mentira son, antes que un problema ético, político o histórico, un problema técnico, de escritura y estructura formal” (p.119). Lo importante de este asunto es la forma cómo se impregna el verdadero sentido de escribir en una novela como un requisito en que las ficciones deben de ser bien escritas, considerando las

técnicas pertinentes. Una mala historia, caerá fácilmente en repeticiones, vacíos argumentales, y otros errores; aun tratándose de fantasía. La forma de narración y la manera de “armar” las estructuras de la misma ficción deben de escribirse considerando los elementos que aquí nos describen; considerando su naturaleza fantástica. Todorov(1981), al definir la ficción fantástica, señala:

Este exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género; la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres. (p.24)

Considerando que las ficciones deben ser capaces de “despertar” ese momento de duda entre el lector implícito de la narración y el personaje de la misma; y que este “acuerdo” debe ser compartido mutuamente. Sobre lo anterior, además aclara: “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (p.24). Los hechos narrados dentro de una ficción fantástica responden a lo inexplicable, y a ninguna ley de este mundo. La vacilación que debe lograr en el lector es el principal soporte para Todorov.

En el Perú, aunque de forma muy alusiva a los mitos y leyendas, se han escrito sobre ficciones en mundos sobrenaturales; donde aparecen personajes involucrados en situaciones extraordinarias. José María Arguedas recopiló una serie de mitos y cuentos en 1947. “Fue desde este puesto que ideó una manera sencilla de reunir los relatos populares que recogía: parte de nuestra mitología (...) su esfuerzo vino cargado de magia” (Iparraguirre, 2011).

2.1.2. El Método Semiótico

2.1.2.1. Sistema de Ficción

2.1.2.1.1. Leyes o Valores de la Obra

Las leyes y valores de la obra estipulan la forma de existencia que tienen los elementos que componen el universo ficcional de la historia. Los mundos ficcionales son “sistemas contruidos y diseñados, más que entidades abstractas descubiertas en un hiperespacio lejano u misterioso” (Paz Gago, 2007), por lo que ubicamos la forma cómo se rigen las normas que rigen la obra.

2.1.2.1.2. Lógica

La lógica de los mundos ficcionales determina el tipo de historia que en ellos puede desarrollarse, así como la configuración de la intriga que constituye su relato. “El autor, mediante su discurso narrativo y descriptivo, la instancia narratorial amuebla ese mundo ficcional y estipula su modalidad lógica, es decir, el sistema de reglas y restricciones que lo regirán” (Paz, 2007).

2.1.2.1.3. Hechos

Referido a aquellos eventos que transcurren en la ficción. Son fenómenos que ocurren considerando la participación de los personajes y seres que habitan el universo ficcional del que se habla.

2.1.2.1.4. Seres y objetos del mundo natural y sobrenatural

La naturaleza ontológica y las diferentes modalidades en la lógica interna de los mundos ficcionales determinan el tipo de historia que en ellos puede desarrollarse, así como la configuración de la intriga que constituye su relato (Paz, 2007). Eco (1983) insiste en que, en el marco de una semiótica textual, los mundos ficcionales deben ser amueblados en el sentido de la necesidad de especificar el sistema de restricciones lógicas por las que se regirá ese mundo, los seres que en él habitan y los objetos que contiene.

2.1.2.1.5. Modalidades del Ser y Existir

Las modalidades del ser y existir deben su razón a la intervención de los anteriores elementos. Searle (1975) sostiene que los actos de enunciación realizados en la ficción son tan reales como los que se realizan en la realidad, lo único que cambia es la naturaleza, real o ficcional, de los mundos de referencia. Searle habla de pseudorreferencialidad para caracterizar la referencia simulada a seres y objetos que no existen en el mundo real pero sí en el mundo ficcional o, como sugiere Mignolo (1981), los objetos y seres de la ficción no existen en el mundo actual del autor empírico, pero sí en el mundo actual del narrador, y este puede a ellos auténticamente, puesto que son existentes en el mundo imaginario de la ficción, dotados de una existencia conceptual.

Las modalidades del ser y existir pueden ser posibles y verosímiles; así como imposibles e inverosímiles. Las cualidades de determinados seres y objetos, sumados a la naturaleza que tienen, darán lugar a la modalidad a la que estos pertenezcan. El carácter ontológico no hace más que reforzar las características con que cada elemento cuenta; y esto es fundamental para creer, o no, en esa posibilidad.

2.1.2.1.6. *Hechos Extraordinarios*

Se refiere a aquellos eventos que salen de una lógica común. Son hechos aislados que escapan a un orden natural y tienen que ver con las leyes sobrenaturales que rigen la ficción existente. Su explicación tiene una base racional; pero sin duda, son acontecimientos ajenos a la realidad. Pueden tratarse de acontecimientos que deslumbren al lector, lo inquieten; pero, sobre todo, que causen una incertidumbre respecto de un cuestionamiento acerca de lo que lee.

2.1.2.2. *Sistema de Narradores*

2.1.2.2.1. *Puntos de Vista*

Un punto de vista es la perspectiva de apreciación que el autor asume respecto de su creación; respecto de la ficción que cuenta. Es la posición determinada que asume frente a un determinado hecho del cual nos contará luego; y la postura que adoptará el narrador, “su” narrador, frente al relato que cuenta el autor, a través de este narrador. Para ello, el autor debe elegir qué tipo de narrador será el que intervenga en la historia para contárnosla, ya que, existen muchas formas de narrar. El punto de vista, por ello, se combina con la utilización de las distintas personas gramaticales; según sea la intención del autor, otorgándoles mayor alejamiento o aproximación a la narración que cuenta. Así, se da lugar a toda una serie de narradores posibles.

Este puede ser de distintas formas: el autor que asume una postura crítica frente a un hecho; el que decide apoyar una causa social; o aquel que cuestione un problema o comparta abiertamente una ideología. Esto es fundamental para que, después de elegir el tipo de narrador, nos brinde la intención con que escribió su obra. Los distintos tipos de narradores se sistematizan según el tipo de persona gramatical que se use. Están la primera persona y la tercera persona. Sobre esto, se explica a continuación.

2.1.2.2.2. *Narradores intradieгéticos.*

Los narradores intradieгéticos pueden ser de primera persona y segunda persona; aunque mucho menos frecuente en este segundo caso. Para este estudio y caso, se sitúa especialmente la narración en primera persona.

Los narradores en primera persona son participantes de la historia; se sitúan dentro de la historia como protagonistas y desde allí, nos cuentan todo cuanto sucede, todo cuanto observan. La primera persona (yo) permite hacer una descripción desde dentro del mismo personaje; sobre el cómo se siente, cómo piensa y las razones que lo llevan a tomar determinadas decisiones o adoptar determinadas actitudes. Este narrador, por tanto, conoce cada detalle de la historia porque es parte de ella; conoce todo lo que pasa por sus ojos; y es que, en realidad, él es el protagonista o el testigo de lo que nos cuenta. La novela *Arráncame la vida*, de la mexicana Ángeles Mastreta es un ejemplo de narración en primera persona. Como se ve en el siguiente fragmento:

Al día siguiente, otra vez quería llorar y meterme en un agujero, no quería ser yo, quería ser cualquiera sin un marido dedicado a la política, sin siete hijos apellidados como él, salidos de él, suyos antes que míos, pero encargados a mí durante todo el día y todos los días con el único fin de que él apareciera de repente (...) Otra quería ser yo, viviendo en una casa que no fuera aquella fortaleza a la que le sobraban

cuartos, por la que no podía caminar sin tropiezos, porque hasta en los prados Andrés inventó sembrar rosales.(p.78)

La narración se efectúa desde la primera persona, desde la versión de la protagonista. Puede existir otra versión desde el punto de vista de Andrés, quien tendría, quizás, otra versión y explicación de la existencia de los “rosales” en la casa. Este tipo de narrador puede existir como un monólogo interno que siente, vive y piensa sobre determinadas circunstancias que observa y le toca vivir; e intenta reproducir todo ese “interior” que siente o ve en alguien. El monólogo externo es otra modalidad de la narración en primera persona donde se reproduce el modo como “habla” un solo personaje, sin la presencia de otros interlocutores. Es el más usado en los diálogos teatrales.

Los narradores intradieгéticos representan el sistema de personajes a los que el narrador extradieгético cede su función narrativa y ficcional. Estos narradores situados en el interior de la diégesis producen una serie de relatos metadieгéticos haciendo referencia al universo básico de la novela a la que pertenecen y a otros universos ficcionales que se integran en mayor o menor medida de él. (Paz, 2007)

Los narradores intradieгéticos están presentes en la obra, representan todo ese conjunto de personajes que representan las acciones, las situaciones, y cobran vida en la obra. A estos, el narrador extradieгético les cede su función, y otorga potestad, libertad y albedrío para poder guiar al lector dentro de ese mundo creado, dentro de la ficción misma. Ellos, además, pueden producir otros relatos, refiriendo hechos y sucesos que ocurren dentro de la misma ficción, de la que son parte, pues la conocen perfectamente, o al menos desde la postura que tienen. Los narradores intradieгéticos representan el sistema de personajes a los que el narrador extradieгético cede su función narrativa y

ficcional; son la voz del narrador externo; que gozan de parcial “derecho” de contar historias paralelas sobre el mismo mundo al que pertenecen o sobre otros mundos externos. En síntesis, estos narradores situados en el interior de la diégesis producen una serie de relatos metadieгéticos, siempre y cuando el narrador extradieгético así lo quiera, haciendo referencia al universo básico de la novela a la que pertenecen y a otros universos ficcionales que se integran en mayor o menor medida a él.

Por tanto, con respecto a los narradores intradieгéticos, se debe aclarar que se puede prescindir de ellos siempre y cuando el autor así lo quiera, aunque esto no escapa a nuevas formas narrativas; y hay diversas modalidades como los mónologos internos y externos. La primera persona es imprescindible y fundamental en este aspecto.

2.1.2.2.3. Narradores Extradieгéticos

En cuanto a este tipo de narradores corresponde al tipo de narración que mayormente se emplea en las ficciones existentes. La tercera persona (él, ella, ellos, ellas) brinda evidencias de poseer voces narrativas que se acercan a la ficción desde una perspectiva total, general y omnisciente. La voz de este tipo de narradores tiene un carácter “superior” que lo lleva por encima de autores ficticios que también asumirán, siempre y cuando que él lo quiera, la función narratorial. Está el narrador de siempre, “el que todo lo ve y todo lo sabe”; este narrador es el denominado omnisciente. La narración que desarrolla este narrador es desde fuera de la historia; ya que no participa en ella; pero conoce cada detalle de lo que ocurre: la naturaleza de los hechos, la motivación o sentimientos de los protagonistas, lo que piensan, lo que esconden...; este es el narrador de las grandes historias épicas y el de las novelas célebres. Veamos, en el cuento *El profesor suplente*.

Cuando llegó ante la fachada del colegio, se sobre paró en seco y quedó un poco perplejo. El gran reloj del frontis le indicó que llevaba un adelanto de diez minutos. Ser demasiado puntual le pareció poco elegante y resolvió que bien valía la pena caminar hasta la esquina. Al cruzar delante de la verja, escolar, divisó un portero de semblante hosco, que vigilaba la calzada, las manos cruzadas a la espalda... (Ribeyro, 2015, p.257)

Nos indica la historia sobre el profesor retirado que vuelve a las aulas; y que debe partir hacia una clase. Este narrador conoce el lugar; la sensación que el espacio produce en el profesor, lo que en él suscita, e incluso la forma cómo luego toma la decisión de esperar y dar una vuelta. Este narrador acompaña al protagonista y conoce todo sobre la historia.

Otro narrador extradiegético es el tipo cámara cinematográfica; este también se halla en la tercera persona, pero es un observador mucho más “objetivo” e imparcial. Su posición para con la ficción es neutra y admite solo lo que él “ve”. No asume, por tanto, la forma cómo se hallan las cosas, fuera de su vista; los personajes y los seres se pueden sentir de una u otra manera, por dentro, mas él no lo sabe. Solo mira y lo registra todo.

En cuanto a la narración asumida por este último tipo de narrador; también es de una tercera persona; mas ya no es omnisciente. Este ya no posee el don de saberlo y conocerlo todo. Su postura acerca de la historia es ciertamente limitada. Se trata del narrador *avec*, cuyo significado es «*con*» en francés. Es un narrador híbrido entre el que se halla muy lejos, y a la vez, muy cerca. Conoce lo que ocurre en la historia solo mediante un personaje en particular. Este narrador “se mete” literalmente dentro de este personaje, y desde ahí comenta lo que piensa y siente; aunque está en tercera persona, conoce los detalles de cómo siente y piensa, y solo sabe lo que este personaje sabe.

Veamos un fragmento de la novela *El amor en los tiempos del colera*, cuando el doctor Juvenal Urbino divaga sobre su edad en sus pensamientos:

Lo despertó la tristeza. No la que había sentido en la mañana ante el cadáver del amigo, sino la niebla invisible que le saturaba el alma después de la siesta, y que él interpretaba como una notificación divina de que estaba viviendo sus últimos atardeceres. Hasta los cincuenta años no había sido consciente del tamaño y el peso y el estado de sus vísceras. Poco a poco, mientras yacía con los ojos cerrados después de la siesta diaria, había ido sintiéndolas dentro, una a una, sintiendo hasta la forma de su corazón insomne, su hígado misterioso, su páncreas hermético, y había ido descubriendo que hasta las personas más viejas eran menores que él, y que había terminado por ser el único sobreviviente de los legendarios retratos de grupo de su generación. (p.65)

El narrador, desde su posición de tercera persona, (él) da cuenta de cada detalle de cómo se siente el protagonista, conoce su sentir y sus más hondos pesares.

En síntesis, el narrador extradiegético está fuera de la ficción misma, presente como una proyección exterior, pero conoce cada detalle de la historia. Es el narrador superior, quien narra cada acontecimiento de la historia, y tiene esa función narratorial.

La voz narrativa del narrador extradiegético – heterodiegético no es la voz del sujeto personal empírico, sino a la del sujeto textual, la proyección ficcional del primero en cada uno de los textos narrativos que produce. Este narrador exterior y superior al sistema de autores ficticios y de personajes, solo a estos últimos se les atribuye en ocasiones una función narratorial. (Paz Gago, 2007)

2.2. El zorro de arriba y el zorro de abajo

2.2.1. Concepción y escritura

EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO⁴ se concibe a partir de dos viajes que José María Arguedas hiciera hacia el puerto de Chimbote, en 1967. Arguedas ya había hecho varias entrevistas grabadas y llegado a conocer a los pescadores del puerto, llegando a mantener una cordial relación amistosa con ellos; pues, “según Sybila, el sindicato de pescadores le solicitó un proyecto de bases para el concurso del himno del pescador, que José María se tomó la tarea de redactar con toda minucia” (Vargas Llosa, 1996, p.248); y escribía refiriéndose a su proyecto de creación del libro en toda su correspondencia durante ese tiempo. Arguedas había dejado de enseñar en San Marcos para dedicarse a esta tarea en la Universidad Agraria de La Molina; emprender un viejo proyecto, aparte de el de *Los zorros*, de recoger la tradición oral del Perú profundo; los viajes por Cuba, el interior del país, Puno y nuevamente Chimbote, durante enero, febrero, septiembre y octubre de ese mismo año; además de seguir escribiendo artículos de folclore y literatura quechua; manteniendo la energía y el ritmo de trabajo que llevaba. Hasta este punto, era impensable el infierno que el escritor estaba viviendo por dentro. La novela pintará luego ese infierno.

No se trata de una gran novela, su calidad argumental, los diálogos y la organización de la trama dejan muchos errores, así como el carácter incompleto; “lisiado y desigual” (p.224) ⁵ como el autor, con justa razón apunta, o como lo aprecia, justificadamente, Vargas Llosa, (1996):

⁴ *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, a partir de ahora *Los Zorros*.

⁵ A partir de este punto, todas las citas se toman de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Editorial Horizonte, *op.cit.*

Si uno practica en él ese laborioso homicidio que se llama análisis textual, encuentra en su arquitectura y estilo abundantes imperfecciones. Pero un análisis de la forma literaria soslayaría lo esencial, pues esta novela, pese a sus deficiencias, y, curiosamente, en parte debido a ellas, se lee con una intranquilidad que provocan las ficciones logradas. El lector sale de sus páginas con la impresión de haber compartido una experiencia límite, uno de esos descensos al abismo que ha sido privilegio de la literatura recrear en sus momentos malditos. (p.296)

Una novela incompleta, que por fuerza del “sufrimiento” que causa en el escritor durante su desarrollo, cuesta demasiado continuar. Arguedas escribe al terminar el segundo capítulo de la primera parte: “No puedo empalmar el capítulo III de la nueva novela, porque me enardece, pero no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo” (p.78). Postergando la producción: “Mañana, o pasado, o el lunes, comienzo el capítulo III, a como dé lugar” (p.81). Siendo esto solo una muestra de la dificultad y pesar que causa en el escritor continuar con la ardua tarea. La publicación póstuma, editada y corregida por Sybila Arredondo, viuda de Arguedas, y solo después de su muerte, el 2 de diciembre de 1969; y tal vez el carácter de “testamento” que condesciende el escritor para “entrelazar” las páginas del libro, otorgan a la obra un carácter de registro y de “último aliento” del escritor que, a medida que narra los hechos de la novela, da cuenta de sus motivaciones, miedos y en última instancia, de sus últimos días hasta las palabras finales, literalmente, de su vida. Sin embargo, a pesar de toda esta documentación que otorga al libro esa trascendencia, ¿qué hace a este libro tan importante para merecer los elogios del Nobel de Literatura peruano?

Porque es una aproximación a esa “modernidad” que Arguedas había conocido con Juan Rulfo y *Pedro Páramo*; y supone un acercamiento a una vanguardia emergente en Latinoamérica. Porque representa ese “experimento” que practica y

desarrolla Arguedas para cambiar de forma casi radical su forma de escribir adoptada hasta *Todas las sangres* (1964) y ahora trabaja con los diálogos; aunque sin éxito, construye extravagantes y entrañables personajes; los somete a la barbarie, y crea experimentalmente una técnica narrativa nueva; emula un Perú que completaba ese ciclo que había presentado más esencialmente en *Todas las sangres*; y donde ahora, presenta nuevamente al hombre andino y lo “suelta” en la gran, despiadada y monstruosa capital industrial, para someterlo a esa forma de trabajo y estilo de vida. Porque es un último intento y aliento de vida de un hombre al borde del suicidio, como cuando Bolaño declaraba un “sobrehumano” desgaste que representaba acabar con su último trabajo⁶; pues, es entonces cuando la verdadera naturaleza y carga vital, memoria y confesiones del escritor, aparecen, en este caso, plasmados en los diarios. Como enfatiza Chirinos, (2007) “En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* los personajes se encuentran sometidos a una doble amenaza; la primera es obvia y a ella está dedicada la reflexión narrativa; el ingreso avasallador de la industria pesquera (...); la segunda: el suicidio del autor” (p.14). Y porque, en esencia, representa el último trabajo de quien es para muchos, el escritor peruano del siglo XX. Vargas Llosa (1996) afirma:

Porque ilumina con luz cruda la obra de Arguedas y el desenlace trágico de su vida. Porque nos instruye de manera sutil sobre la mentira que es la verdad de la literatura y su compleja dialéctica con la verdad histórica que solo nos viene contradiciendo, y, en último término, porque *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una dramática reflexión sobre los sufrimientos del Perú, muy semejantes a los de otros países pobres y atrasados del mundo. (p.296)

La singularidad que se otorga al libro a través de los diarios propone un aliciente para continuar con su lectura. No es seguro si Arguedas fuera consciente de esto mientras hacía de creador de su novela; y más seguro es que no fuera solo un plan como

⁶ Roberto Bolaño (1953-2003), escritor chileno, sobre su última novela 2666.

parte del proceso de producción del libro. Emilio Adolfo Westphalen(1996) aclara al respecto: “como una nueva versión del precario destino de Scherezada pendiente de la habilidad de la hermana para retener con un nuevo relato al interés del sultán”. ¿Cómo entender esto? La forma cómo Arguedas escribe los diarios suspendiendo el interés del lector en la novela hace pensar que trata de jugar con la muerte como con “los huaicos de la serranía” (p.425). De seguro, además, que la importancia y trascendencia que tendría la novela, el libro; también escapó del interés de Arguedas, ya que “presenta la situación social y económica del Perú, el mestizaje, el bilingüismo, la transculturización, los opuestos regionalismos, la política” (Cortés, 2001).

2.2.2. La Novela: Argumento

Publicada en 1971, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela inconclusa, intercalada por diarios personales del escritor, donde confiesa recuerdos de su niñez, sentimientos adversos y conflictos que lo aquejan mientras escribe la novela. La novela, objetivamente hablando, va como sigue:

Chaucato y su tripulación parten al mar en su bolichera⁷ «Sansón I». Junto a él, «el Mudo» y «el Violinista» conversan entre insultos y jergas excesivas sobre la vida cotidiana que llevan. Se dirigen luego a efectuar el trabajo diario: pescar toneladas de anchovetas que luego venden para la fabricación de la harina y aceite de pescado. Parten luego al encuentro con Maxwell, un “gringo” que trabaja con ellos, quien se divierte

⁷*Bolichera*: embarcación pequeña, de unos 30 m. de largo con capacidad para unas 60 a 350 toneladas de pescado en bodega. Desde 1965 las bolicheras aumentaron de tamaño y capacidad, se mecanizaron y modernizaron. Disponen de un pequeño radar—el ecosonda—que les permite detectar las manchas o aglomeraciones de peces en el mar. También equipadas de peces en el mar. También equipadas de un radio-telefono, pueden utilizar las informaciones de otras lanchas y de la fábrica para la cual trabajan. En una bolichera trabajan entre 8 y 18 tripulantes, más un patrón y un maquinista. El patrón es el que manda; se le debe respeto y obediencia absoluta a bordo, aunque en tierra pueda ser considerado como cualquiera. Ganaba unas tres veces más que los tripulantes ordinarios y rara vez era el propietario de la bolichera. Para patronos se preferían pescadores experimentados, que tuvieran “el sentido del mar”, a fin de que supieran ubicar a los peces.(pág. 8)

con una rubia en el «Corral», ambiente de menor categoría del burdel más conocido de la ciudad. Aquí todos se entretienen bailando, bebiendo y cometiendo excesos. Maxwell tiene un pleito con «el Mudo», quien casi lo hiere con un cuchillo; mientras este parece divertirse y llamar mucho la atención de la concurrencia por su baile con una prostituta gorda. Asto, un pescador serrano que celebra su cumpleaños, visita a la prostituta más cotizada del burdel: la “Argentina”, en la sección del «Salón Rosado», donde están las meretrices más caras. Asto ostenta su dinero y lo malgasta— algo que en realidad hacen casi todos los trabajadores del puerto—; luego recoge a su hermana, una prostituta serrana de la sección más pobre del mismo burdel. Tres mujeres del prostíbulo, entre ellas Paula Melchora y la Orfa, suben cerro arriba hacia sus casas; mientras Chaucato duerme plácidamente entre dos mujeres del burdel: la «China» y la «Flaca». Por otro lado, el loco Moncada, extravagante zambo predicador, quien hace cosas tan extrañas como andar disfrazado por el mercado y calles de la ciudad, recitando monólogos sobre política, religión y otros temas; aparece con una cruz al hombro mientras predica en el mercado; llevando un muñeco vestido exactamente como él. Al pasar por las vías del tren, entre la mezcolanza de sangre, encuentra un gallo triturado por la locomotora, que levanta y comienza a masticar con los restos de sangre y plumas. Se dirige luego hacia la barriada más abajo de la ciudad, hasta dar con una “procesión de cruces” donde vecinos de un barrio popular deben de llevar las cruces de sus muertos del cementerio hacia un nuevo lugar dispuesto por la municipalidad. Moncada se une a esta procesión, fiel a su estilo, llevando una cruz más grande que termina clavando en una hondonada para luego irse corriendo cuesta abajo. Tinoco, un matón abusivo, llega a casa de la hermana de Asto y mantiene una discusión con ella; mientras Antolín Crispín, músico y ciego serrano que vive con Florinda, también discute con Tinoco, quien luego vuelve al puerto. Chaucato y su tripulación descargan la anchoveta mientras Asto visita a su

hermana. Mientras tanto, don Ángel Rincón Jaramillo, jefe de la fábrica de harina de pescado «Nautilus Fishing» mantiene un largo diálogo con su visitante: don Diego, enviado de Braschi. Esta conversación— que dura casi todo el capítulo tercero— gira en torno al proceso de fabricación de la harina de pescado. Don Ángel indica, muestra y explica a su visitante sobre la fábrica y cada detalle de la industria pesquera; así como la indiada que baja desde la sierra y se adapta al trabajo; aprendiendo a nadar y trabajar luego; malgastando sus ganancias en prostíbulos y vicios del puerto; esto último como un plan armado desde las huestes del mismo Braschi. El conflicto político que impera entre los dirigentes del aprismo y el comunismo sale también como tema; así como el poder que ostenta Braschi frente a toda esta industria, quien hace y deshace las cosas en Chimbote; ordenando desde las sombras con disposición maquiavélica, pues su presencia es desconocida. Don Ángel menciona la última vez que Braschi estuvo en Chimbote: durante la fiesta de San Pedro y allí hubo, con la ayuda de uno de sus lugartenientes, fornicación con cien prostitutas que trajeron para los trabajadores de la fábrica. Su largo diálogo termina con la visita que ambos hacen al burdel, donde se presentaba «La Caprichosa», mientras don Diego termina por revelar lo que serían, al parecer, las facciones de un zorro. Cambiando de escena, se conoce la vida de Esteban de la Cruz, compadre del loco Moncada quien vive con su esposa Jesusa y sus dos hijos. Don Esteban padece una extraña enfermedad: tiene los pulmones llenos de carbón; esto por haber pasado una larga temporada en las minas de carbón Cocalón en la sierra, donde adquirió el mal. Su esposa trabaja en el mercado, donde vende papas y va comprando un puesto que debe de pagar a plazos; don Esteban viaja constantemente hacia Trujillo para adquirir la mercadería. Ambos mantienen una relación cordial con Moncada, a quien conocieron precisamente cuando este se presentó en su casa con otra de sus “locuras”. Moncada visita a su compadre con frecuencia, y lo anima a continuar;

pues don Esteban recae cada vez por su enfermedad; aunque descubre la forma de curarse: debe lograr pesar siete onzas de carbón que debe reunir con esputos que arroja para juntarlos cuidadosamente en hojas de periódicos que va juntando cada día, hasta llegar a cinco onzas. Chaucato vuelve a escena, ahora con su esposa e hijos; hallado en una nueva vida; mantiene luego una conversación con «Mantequilla», quien llega para advertirle que Braschi pretende quitarle su bolichera como represalia por no apoyarle en el sindicato y cuestiones políticas. En un cambio de escena, don Hilario Caullama, dirigente de la barriada mantiene otra conversación con «Doble Jeta»; hombre que se dedica a la agricultura donde tiene a dos concubinas que trabajan para él. Don Hilario recibe también la advertencia de que Braschi pretende quitarle su «Moby Dick», también como represalia por no apoyarlo en el lío sindicalista. Se relata luego la vida de Juana y Esmeralda, dos mujeres que comparten casa con el chanchero Gregorio Bazalar, junto a una burra y muchos chanchos que crían recogiendo comida en baldes todos los días. A pesar de los rumores que se tejen en la barriada— pues Bazalar es presidente del barrio, puesto que se disputa con Mansilla, anterior presidente— sobre su posible bigamia; él niega tal hecho, aclarando que el hijo que tiene Esmeralda no es suyo. La escena cambia hacia la extensa charla que mantienen el padre Cardozo, en casa del mismo, con el padre Donald Hutchinson, sobre la realidad de la fábrica, intereses políticos y los temas que conciernen a la pobreza del país. Se unen a esta charla Maxwell, Cecilio Ramírez y el chanchero Bazalar, sobre sus respectivas vidas y experiencias propias; la dirigencia del padre Cardozo y el liderazgo que asume en este caso. Maxwell relata sus vivencias en la sierra peruana, Puno y las alturas de Paratía. La oficina del padre Cardozo está llena de objetos curiosos, como dos cuadros de Cristo y el Che Guevara. La escena se cierra con algunas reflexiones sobre la revolución, comunismo y religión.

Conviene aclarar que el libro se divide en dos partes. La primera dividida en cuatro capítulos; alternando con los diarios, cuyo orden va como sigue: aparece primero el discurso *No soy un aculturado*⁸ y el *Primer Diario*; luego los capítulos I y II; para luego presentar el *Segundo Diario*; le siguen los capítulos III y IV; y a continuación aparece el *Tercer Diario*; finalizando así la primera parte. Comienza una Segunda Parte, que se describe como los “Hervores” de la continuación de la novela, aquí aparece un único capítulo. Hasta aquí concluye la novela, de forma imprecisa; para después dar lugar a un *¿Último Diario?*; al que continúa un *Epílogo* final donde Arguedas cuenta, a través de indicaciones, cómo debería de terminar la novela, estrictamente hablando. Sobre el discurso y cada uno de los *Diarios*, se comenta y analiza a continuación.

2.2.3. Comienzo: discurso y confesiones

El libro se abre con el discurso que Arguedas pronunciara con motivo de recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega, en 1968, que acepta con “regocijo” y porque representa el reconocimiento a su trabajo. Aclara, que ha logrado realizar un “sueño de juventud”, ya que señala sobre él mismo:

La ilusión de juventud del autor parece haber sido realizada. No tuvo más ambición que la de volcar en la sabiduría y el arte del Perú criollo el caudal del arte y la sabiduría de un pueblo al que consideraba degenerado, debilitado o “extraño” e “impenetrable” pero que, en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo, oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica en el propio suelo donde realizó hazañas por las que la historia lo consideró como una gran pueblo: se había convertido en una nación acorralada, aislada para ser mejor y más fácilmente administrada y sobre la cual solo los acorraladores hablaban mirándola a distancia y con repugnancia y curiosidad. Pero los muros aislantes

⁸ «No soy un aculturado», título del discurso que pronuncia Arguedas al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega, en 1968, instituido por la Beneficencia Pública de Lima para premiar el conjunto de la obra de un creador. En él, hace énfasis de su fe indigenista y creencia del Perú que conocía.

opresores no apagan la luz de la razón humana y mucho menos si ella ha tenido siglos de ejercicio; ni apagan, por tanto, las fuentes del amor de donde brota el arte. Dentro del muro aislante y opresor, el pueblo quechua, bastante arcaizado y defendiéndose con el disimulo, seguía concibiendo ideas, creando cantos y mitos. Y bien sabemos que los muros aislantes de las naciones no son nunca completamente aislantes. A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando aún era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador sino fuego que impulsa. (p.11)

Partiendo de lo anterior, se debe precisar que Arguedas consideraba *desde niño* que había sido echado a un mundo donde un país reflejaba el miedo y el fuego que señala con cierta insistencia. Ahora bien, considerando que Arguedas muere el siguiente año, 1969, cabe precisar que este discurso debía tener cierta carga mística con la intimidad del autor de *Los ríos profundos*. Entonces, la forma como refiere a sus antepasados—que son también los del todos los peruanos— es determinante aquí: Arguedas confiesa estar “contagiado para siempre de los cantos y los mitos”, y comenzar estudios en San Marcos siempre con su natal quechua: “hablando por vida el quechua” y, aunque estaría muy lejos de lugares como la sierra de los Ande que le hacían tan feliz, aclara disfrutar de la vida allí mismo: “bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de las grandes ciudades extranjeras”, y enfatizando especialmente sobre el lenguaje al que pretendió, aclara, convertirlo en lo que él era: “un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse”, hablando específicamente de un “cerco” en alusión a la conquista y sometimiento de los antiguos peruanos y esa cruda relación con España. Arguedas enfatiza la necesidad de un rompimiento de este cerco, que “podía y debía ser destruido”; y en cambio, “el caudal de las dos naciones se podía y debía unir” (p.12). Por una necesidad de la “nación vencida” que debía de “renunciar a su alma”, dando lugar a lo que denomina *aculturación*, no había necesidad de que “se aculture”. Arguedas es mucho más enérgico luego, quizás por la ruptura de una relación

con la contemporánea de su tiempo, quizás por momentos algo más lúcidos que experimentara antes de su fatídico día final; al siguiente año. Cuando escribe luego:

Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso, más o menos general, que lo he conseguido. Por eso recibo el premio Inca Garcilaso de la Vega con regocijo. (Arguedas, 2011, p.12)

Arguedas profundiza en su ser un Perú que ha logrado concebir, desde una infancia que luego nos dirá que fue demasiado marcada, crear, del cual escribir en sus ficciones, tal como él lo quería y, quizás aún más importante, como él creía que debía ser el Perú. Sin embargo, además, señala luego:

En la primera juventud estaba cargado de una gran rebeldía y de una gran impaciencia por luchar, por hacer algo. Las dos naciones de las que provenía estaban en conflicto: el universo se me mostraba encrespado de confusión, de promesas, de belleza más que deslumbrante, exigente. Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista solo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo mismo a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. (p.12)

Se pregunta luego sobre la comprensión que había alcanzado acerca del socialismo. La percepción que llegó a tener sobre esta corriente de pensamiento es un referente de cómo llega a concebir el trabajo por el país como hombre que se concibe a sí mismo como “parte esencial” del mismo. Como segundo principio del que nos habla Arguedas, señala que consideró al Perú como una “fuente infinita para la creación”, y agrega: “no hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana; todos los

grados de calor y color, de amor y odio, de urdimbres y sutilezas, de símbolos utilizados e inspiradores” (p.12). Citando luego al Perú que representa todo eso y más:

No por gusto, como diría la gente llamada común, se formaron aquí Pachacamac y Pachacutec, Huamán Poma, Cieza y el Inca Garcilaso. Túpac Amaru y Vallejo, Mariátegui y Eguren, la fiesta de Qoyllur Riti y la del Señor de los Milagros; los yungas de la costa y de la sierra; la agricultura a 4.000 metros; patos que hablan en lagos de altura donde todos los insectos de Europa de ahogarían; picaflores que llegan hasta el sol para beberle el fuego y llamear sobre las flores del mundo. (p.13)

En suma, el amor de José María Arguedas por el Perú fue inmenso; fue tal, que merecen estas palabras durante el discurso que pronunciara en el justo y merecido reconocimiento que se le concedió. Como otros escritores nacionales, el sentimiento que embarga a Arguedas durante este reconocimiento es sumamente profundo. Nadie como él comprendió el sentir de la naturaleza en el Perú. Nadie como él concibió la característica de la geografía peruana como una de las más diversas en el mundo y concibió esta naturaleza como positiva en la creación de sus ficciones; porque el hombre debe ser parte y es componente esencial de esa misma naturaleza. Lo que esto representa lleva al Perú a ser, para él, un país único en el mundo.

2.2.4. Diarios íntimos

José María Arguedas sabía que era importante dejar un registro acerca de lo que estaba viviendo durante sus últimos días, considerando que estos serían sus últimos días con vida; e incluso desde algunos años antes. No hay certeza de que mantuviera esta forma de llevar un registro de sus momentos íntimos, relacionados con su vida; sin embargo, hay una distinta forma que tiene el escritor de contar episodios, narrar su vida con cierta “frescura” y mayor naturalidad. Hay incluso evidencia de que Arguedas

mantiene una comunicación mucho más dinámica y con mejor elocuencia con todos los lectores que, como él mismo afirma, lo leerían alguna vez, mucho después de los eventos narrados en *Los Zorros*. Ahora bien, considerando que Arguedas, en vida, había sido más bien un hombre algo retraído e incluso muy tímido, es evidente la muestra de gran locuacidad en estos escritos.

2.2.4.1. *Primer Diario*

Mayo de 1968, los abismos de un suicidio inminente.

El primer diario data de Santiago de Chile, el 10 de mayo de 1968, día en que Arguedas comienza su escrito señalando un primer intento de suicidio, solo dos años atrás, en 1966. Este primer diario corresponde a las primeras páginas del libro— por su propia disposición— y abren la novela antes del primer capítulo. Es importante considerar esto último, no se debe olvidar que, en realidad, en el libro de *Los zorros*; tanto los diarios como la novela misma, constituyen dos textos independientes, unidos para la edición y póstuma publicación. Sin embargo, centrándose en lo que escribe Arguedas, además señala que, en mayo de 1944 hizo crisis en él una “dolencia psíquica contraída durante la infancia”; razón por la que aclara una supuesta incapacidad para crear: “quedé neutralizado para escribir” apunta. Luego, describe un encuentro con una “zamba gorda, joven, prostituta” quien le devolvió algo que denomina “tono de vida”; aunque de este encuentro, aclara “El encuentro con la zamba no pudo hacer resucitar en mí la capacidad plena de la lectura” (p.13). Así, confiesa: “en tantos años he leído solo unos cuantos libros. Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio”; haciendo referencia más enfáticamente a una pérdida o merma en su capacidad para escribir, en su capacidad como hombre de letras; además de referir un hecho producido durante abril de 1966: “En abril de 66 esperé muchos días que llegara el momento más

oportuno para matarme. Mi hermano Arístides tiene un sobre que contiene las reflexiones que explican por qué no podía liquidarme tal y cual día” (p.17). Este “acercamiento” a la muerte parece ciertamente perturbarlo sobremanera hasta este punto: ya que no se refiere a ella para explicar un posible desenlace: el suyo —casi seguro en suicidio— sino a la posibilidad y miedo de enfrentarse a este de una u otra manera, Arguedas ya no teme morir, al parecer esto ya lo había decidido hace mucho, como si “estuviera programado” para hacerlo. Esto último no debe entenderse como algo radical sino entender la vida de Arguedas en su punto álgido recurriendo a una serie de eventos que surgieron desde que él era apenas un niño, como acontecimientos que irían marcando inevitablemente este desenlace; un largo proceso que finalmente desencadena una muerte inminente: la suya. La inocencia se ve manchada y perturbada con los abusos de la madrastra cruel y una familia casi ausente. Sobre esto se analizará más adelante. Arguedas, llegado a este punto, escribe:

Hoy tengo miedo, no a la muerte misma sino a la manera de encontrarla. El revolver es seguro y rápido, pero no es fácil conseguirlo. Me resulta inaceptable el doloroso veneno que usan los pobres en Lima para suicidarse; no me acuerdo del nombre de ese insecticida en este momento. Soy cobarde para el dolor físico y seguramente para sentir la muerte. (p.17)

¿Cómo entender a un hombre que “quiere morir”? ¿Cómo entender a un escritor de novelas sobre el mundo andino, ríos y zorros, donde se retratan la vida de los peruanos desde todas las regiones del Perú que él mismo tanto amó, cuando él mismo confiesa que debe *elegir* la forma de suicidarse? La complejidad en el autor de *Los zorros* radica en la capacidad que él mismo tenía para comprender su entorno; transformada, quizás desafortunadamente, en una hipersensibilidad que habría marcado una actitud propia de una personalidad quebrantada. Esta comprensión del hombre y el

escritor debe radicar en la vida que él mismo nos confiesa llevaba. Además de revelar aquí las *formas* de morir que conocía hasta entonces, hay algo vital que se revela en la última parte: “Porque quien está como yo, mejor es que muera”, ¿Qué significa esto? Para entender esta frase del novelista es mejor remontarnos a lo otro que aclara sobre sus planes de muerte: “Es maravillosamente inquietante esta preocupación mía, y de muchos, por arreglar el suicidio de modo que ocurra de la mejor forma posible”. (p.18). Mientras prepara su suicidio y la mejor forma de morir, lo cual es lo mismo; nos advierte que ha escrito mucho estos últimos días: “Escribo estas líneas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad” (p.17), para encontrar un tema del cual escribir, y más aún, hacerlo por terapia; pues esto mejoraría su quebrantada salud; aunque nos aclara luego:

Voy a tratar; pues, de mezclar, si puedo, este tema que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector, voy a tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que finalmente, decidí bautizarla: «El zorro de arriba y el zorro de abajo»; también lo mezclaré con todo lo que tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú, sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela. (p.18)

Entonces la concepción de la novela final de Arguedas nos lleva a una “honda reflexión” del autor sobre el Perú que conocía y del que escribió tanto desde mucho antes. Además de pensar y tener el título del libro, Arguedas guía acerca de la realización de un proyecto en el que comenzaría a trabajar desde entonces. El tema sobre el Perú también lo había ya considerado, y sin embargo, luego vuelve al tema del suicidio, de su suicidio: “Anoche resolví ahorcarme en Obrajillo, de Canta, o en San Miguel, en caso de no encontrar un revolver” (p.18); señalando después la consecuencia de esto y la gravedad de suceder realmente. Intenta complacerse con algunos recuerdos

y ahora momentos: “En Obrajillo y San Miguel podré vivir unos días rascándole la cabeza a los chanchos mostrencos, conversando muy bien con los perros chuscos que aceptan mi compañía hasta ese extremo” y agrega incluso sobre la compañía de estos últimos: “Muchas veces he conseguido jugar con los perros de los pueblos, como perro con perro” (p.18). Si Arguedas se siente ante algún complejo de inferioridad es tal vez evidente cuando señala “aceptan mi compañía hasta ese extremo”, pero no lo sabemos realmente. Lo usual en las descripciones que nos hace sobre la naturaleza que conoce y que tanto disfruta, esta vez hacia los animales, siempre viene con una enorme carga emocional: llama *nionena*⁹ a los chanchos y siempre recordándolos desde su infancia, hasta estos días, durante los que serían, sus últimos días. En un arranque de emoción, señala:

Las cascadas de agua del Perú como las de San Miguel, que resbalan sobre abismos, centenares de metros en salto casi perpendicular; y regando andenes donde florecen plantas alimenticias, alentarán en mis ojos instantes antes de morir. Ellas retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua: podríamos quedarnos eternamente oyéndolas; ellas existen por causa de esas montañas escarpadísimas que se ordenan caprichosamente en quebradas tan hondas como la muerte y nunca más fieras de vida; falderíos bravos en que el hombre ha sembrado, ha fabricado chacras con sus dedos y sus sesos y ha plantado árboles que se estiran al cielo desde los precipicios, se estiran con transparencia. Árboles útiles, tan bárbaros de vida como ese montonal de abismos del cual los hombres son gusanos hermosísimos, poderosos, un tanto menospreciados por los diestros asesinos que hoy nos gobiernan. (pp.18,19)

¿Qué significa esta última declaración? Asumiendo la naturaleza como parte esencial de la vida del hombre, Arguedas termina este párrafo en su diario declarando su molestia hacia “los asesinos” que gobiernan. Este meollo político en que se involucra

⁹*Nionena*: denominaciones que José María Arguedas tenía para algunos de los animales con quienes pasaba el tiempo; a quienes llamaba con nombres que él mismo inventaba. Los pollos eran frapatapas; o los carneros, que eran para él asnurututatis.

Arguedas continúa en las siguientes líneas, al declarar abiertamente sus intereses por un socialismo emergente en Cuba, país del que siempre estuvo pendiente; y escribe a sus amigos de la *Casa de la Américas*, a *Pachequito*, *Teniente en Pinar del Río*, y *Chiqui*; aclarando como un deseo para el Perú sobre estos modelos de gobierno que surgían “cuando llegue aquí un socialismo como el de Cuba, se multiplicarán los árboles y los andenes que son tierra buena y paraíso” (p.19). La intención de un socialismo para el Perú no es algo que deba causar sorpresa; lo quiso Mariátegui y lo quiso también, el mismo Vallejo, quien resumía en una sola palabra el futuro del Perú que para él representaba una gran y justa causa: socialismo. Sin embargo, momentos después en su diario, Arguedas enfatiza la forma de “terapia” que lleva por medio de la escritura, señalando que lo hace “por terapéutica”, agregando sobre algo que siempre llama su atención, además de ser consciente de la lectura muy posible de sus lectores luego, y enfatiza en la palabra: “¡Qué débil es la palabra cuando el ánimo anda mal! Cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de todos nuestros sentidos, la palabra también se carga de esas materias, ¡Y cómo vibra!” (p.20).

Quizás lo más inquietante en la declaración que hace Arguedas sobre sí mismo: “Yo me convertí en ignorante desde 1944”, enfatiza como quien aclara sobre la noción que tiene sobre su propio intelecto. Hay, queramos admitirlo o no, una extraña idea que Arguedas mantiene sobre sí mismo: su poca capacidad para la lectura. Según él mismo aclaraba líneas arriba, era algo que ni siquiera el encuentro con “la zamba” le había devuelto. Para terminar, enfatizando: “He leído muy poco desde entonces” (p.20); citando algunos autores que recuerda: “Me acuerdo de Melville, de Carpentier, de Brecht, de Onetti, de Rulfo”. En cuanto al autor de Pedro Páramo, se llena de cierto entusiasmo y lo llena de elogios: “¿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 pudrición violenta por parir y cantar, como tú?” (p.20), narrando además un encuentro casual que tuvo con el escritor mexicano en Guadalajara, mientras recuerda que el escritor le narraba historias sobre México y observar además el hábito que tenía de fumar tanto, para luego terminar haciendo una comparación con otro conocido de Arguedas: don Felipe Maywa:

Como cuando, ya profesional, volvía a encontrar a don Felipe Maywa, en San Juan de Lucanas y ¡de repente! me sentí igual a ese gran indio al que había mirado en la infancia como a un sabio, rompa a una montaña condescendiente. ¡Igual a él! Y mientras los otros poblanos me doctoreaban estropeándome hasta la luz del pueblo, él, don Felipe, me permitió que le tomara del brazo. Y sentí su olor de indio, ese hálito amado de la bayeta sucia de sudor. Y abracé a don Felipe de igual a igual. Don Felipe tiene pequeña estatura—aún vive—. Yo, que soy mediano, le llevo bastante en tamaño. Pero nos miramos de hombre a hombre. Y no era mi mayor asombro justificado, bien contenido y por eso mismo tenso. Nos miramos abrazados, ante el otro tipo de asombro de los poblanos, indios y wiraqochas vecinos notables que estaban respetándome, desconociéndome. ¡Si yo era el mismo, el mismo pequeño que quiso morir en un maizal del otro lado del río Huallpamayo, porque don Pablo me arrojó a la cara el plato de comida que me había servido la Facundacha! Pero también allí, en el maizal, solo me quedé dormido hasta la noche. No me quiso la muerte. (p.20)

Cuán importantes son estas últimas declaraciones. A pesar de los logros de Arguedas; recordemos que era un notable hombre de su tiempo: académico, intelectual y novelista en la Lima de la segunda mitad del siglo XX, así como su participación en la cultura y su asociación con otros intelectuales le había dado un lugar privilegiado y merecido allí. Sin embargo, la marcada alienación que sentía por sí mismo, y esta era, aparentemente alimentada por los personajes que vivían “doctoreándole” todo el

tiempo, desconociéndole. Otro asunto que aquí refiere es quizás uno de sus recuerdos que más lo habían marcado: el plato de comida con su hermanastro don Pablo. Sobre esto hay mucha bibliografía y se atenderá en su momento oportuno, que además, desencadenaría en el niño Arguedas una incapacidad para continuar adaptándose al mundo que lo vio nacer, un aparente rompimiento de él mismo para continuar viviendo. En resumen, un momento que puede explicar la causa de su muerte treinta años después.

A continuación, Arguedas declara un anterior intento de suicidio: en la oficina de la Dirección del Museo Nacional de Historia, en Lima, cuando tomó barbitúricos: “Una boticaria no me quiso vender tres píldoras de seconaz; dijo que con tres podría quedarme dormido para no despertar; y yo me tomé treinta y siete” (p.21); siendo auxiliado y salvado en el Hospital del Empleado. Sumando lo anterior al momento en que concibe estos hechos como “ineficaces” en su propia eliminación. La comparación sobre los escritores que prefiere, como sucede con Juan Rulfo, a quien sin duda considera su “igual” y lo compara incluso con don Felipe Maywa: “Tú fumabas y hablabas, yo te oía. Y me sentí pleno, contentísimo, de que habláramos los dos como iguales” (p.21). Haciendo relativa diferencia respecto de Alejo Carpentier: “lo veía como a muy «superior»”, confesando sus lecturas: “Solo había leído *El reino de este mundo* y un cuento; después he leído *Los pasos perdidos*. ¡Es bien distinto a nosotros!”; comprendiéndolo con dificultad o sin lograrlo, terminando con cierto elogio: “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” (p.21). Arguedas muestra su lado humano referido a las inquietudes que tiene con su propia inteligencia, la admiración que tiene por el hombre de los andes y, como si fuera extraño, la capacidad

de comprender a algunos escritores y desconocer a otros, su propia vida es relativa a las vivencias de algunos de ellos como Rulfo y tan desconcertante con Carpentier.

Declara luego, estar “confundido” por el avance de su escritura en el momento en que parece detenerse a pensar en una “relectura”; para luego continuar comentando acerca de sus contemporáneos en la escritura: Carlos Fuentes y Julio Cortázar son ahora de los que hablará. Sobre el primero escribe que es “mucho artificio” y de Cortázar dice: “solo he leído cuentos”. El meollo del asunto lo mantiene muchas líneas después con este último de cuya obra, *Rayuela*, confiesa: “Me asustaron las instrucciones que pone para leer *Rayuela*. Quedé, pues, mercedamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio” (p.21); atribuyendo quizás cierta sorna en sus palabras para el escritor argentino, con quien tuvo marcadas diferencias. Terminando con Lezama Lima de quien dice “se regodea con la esencia de las palabras” (p.21).

La siguiente fecha que escribe Arguedas data del 13 de mayo del mismo año. Aquí Arguedas expone inmediatamente “me siento a la muerte”, declarando su cercanía hacia la muerte o algo que le acerque más hacia ella. Lo siguiente que cuenta tiene que ver con una salida que tuviera con un “amigo peruano” a un “boiteteatro” donde se presentaban danzas y cantos chilenos; entre “calatas, cómicos, conjuntos de jazz y de pelucones”; aunque confiesa y hasta se molesta por lo que ve en el lugar. A Arguedas parece desagradarle lo que observa: “todo mediocre”; y comenta: “para los que sabemos cómo suena lo que el pueblo hace, estas mojigangas son cosa que nos deja entre iracundos y perplejos”; desconociendo: “Los «huasos» aparecen muy adornaditos, amariconados (casi una ofensa del huaso) y las muchachas algo achuchumecadas” (p.22); describiendo y atribuyendo el espectáculo que observa con su amigo: “estas

cosas que son fabricaciones de los «gringos» para ganar plata. Todo eso es para ganar plata” (p.22); dejando este tema y hablando ahora de una aproximación hacia el futuro del Perú donde afirma severamente: “¿Y cuando ya no haya la imprescindible urgencia de ganar plata? Se desmariconizará lo mariconizado por el comercio, también en la literatura, en la medicina, en la música, hasta en el modo en que la mujer se acerca al macho” (p.22).

Es evidente la molestia de Arguedas ante lo que observa y describe como “vulgar y frívolo”; y refiere que hay “pruebas” de lo “renovado y desenvilecido” hallado en Cuba y, por supuesto, el Perú, aclarando: “Pero lo intocado por la vanidad y el lucro está, como el sol, en algunas fiestas de los pueblos andinos del Perú” (p.22). Siempre con los andes y su eterna identidad para con Arguedas, y la amplia trayectoria desde su formación como folklorista y hombre conocedor de la cultura peruana; amante de la música y el quechua, hacen enfatizar algo que es muy conocido de Arguedas: su amor por la sierra peruana.

A continuación, e inmediatamente, Arguedas toma en discusión su ardua y contundente respuesta a Julio Cortázar:

Y este Cortázar se agujijonea con su «genialidad», con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, metido en el oqlllo mismo de los indios durante algunos años de la infancia para luego volver a la esfera «supra-india» de donde había «descendido» entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración! No se justifica. No hablaría así ese García Márquez que se parece mucho a doña Carmen Taripha, de

Marangani, Cuzco. Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás; así, el salón cural era algo semejante a las páginas de los Cien años¹⁰... aunque en Cien años hay solo gente muy desanimalizada y en los cuentos de la Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin. (p.23)

Arguedas confiesa luego de tan larga explicación, reconociendo la extraña locuacidad que le tiene tan animado “Creo que de puro enfermo estoy hablando con «audacia»”, declara con cierto escepticismo. ¿Por qué resulta extraño? Quizás la razón es que, sin duda, aun tratándose de diarios y lo que implica esto con la intimidad de cualquiera que los escriba; hay que asumir la gran elocuencia que caracteriza a esta suerte de confesiones; más aun viniendo de un hombre tímido y reservado como era él. Confiesa, además, que definitivamente aún piensa en el suicidio: “después de que me haya ahorcado o me haya destapado el cráneo de un tiro, cosas que, sinceramente creo que aún tendré que hacer” (p.23); aunque después aclara para sus adentros: “Puede también que me cure aquí, en Santiago”; declarando que existe una posibilidad, aunque remota, de seguir viviendo, como abriéndose a esa posibilidad que parece animarlo un poco. Incluso luego aclara: “En San Miguel de Obrajillo me entró la tentación de seguir viviendo, aunque no fuera sino para sentir el sol de ese pueblo y pasar los días acariciando a los perros y a los chanchitos mostrencos” (p.24). Sin duda, la abierta

¹⁰ Se refiere a *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

posibilidad de Arguedas a la vida, a su vida, lamentablemente siempre fue eso: una posibilidad.

Conviene reconsiderar esto último, porque Arguedas, a pesar de entrar en una clara reflexión sobre su propia existencia, aclara luego que sería muy difícil esta posibilidad, pues, “ese placer no compensaría por mucho tiempo”, aunque dice otra vez que con un perro se lleva bastante bien: “especialmente de esos de pueblo serrano, que andan por las calles y campos pensando bien en lo que hacen, yo me llevo muy bien” (p.24). La extraña relación con algunos animales, como los perros y chanchos especialmente, mantiene como en vilo a Arguedas. Luego extraña y añora momentos con un amigo llamado Guimaraes Rosa, a quien atribuye haber, como él “descendido hasta el cuajo de su pueblo”, y haberlo tratado, como nadie que fuera “ciudadino” de “igual a igual”. Citando a personajes como Gody Szyszlo, Emilio Adolfo Westphalen, o Javier Sologuren; pues Guimaraes, señala, “no parecía mordaz”; a diferencia de los anteriores citados. Además, enfatiza que Pepe Revueltas y Nicanor Parra, de quien afirma “¡Cuánta sabiduría, cuánta ternura y escepticismo y una fuerte coraza de protección para dejar entrar todo, pero filtrando, y una especie de no vanidad sino de herida abierta para las opiniones negativas de su obra!” (p.24). Arguedas confiesa su admiración por este personaje, y describe algunas razones por las que considera que él mismo se hizo como ellos, aunque en lugares muy distintos: “mientras que yo me hice igual a él en los ayllus de Ayacucho, entre las indias que sufrían y cantaban como picaflores que van al sol, lo beben y vuelven” (p.25). Como siempre, hace otra referencia a su “formación”, aclarando una vez más ese universo natural que rodea, una vez más, solo lo andes del Perú, y el orgullo que siente de ser parte de este desarrollo y orden natural. Comparando a Roberto, hermano de Nicanor Parra, con el mismo don

Felipe Maywa, “para mí Roberto era como un Felipe Maywa, más joven, más accesible” (p.25); haciendo esta vez, mayor énfasis en el indio que conocía:

Don Felipe me acariciaba en San Juan de Lucanas, como a un becerro sin madre y él tenía la presencia de un indio que sabe, por largo aprendizaje y herencia, la naturaleza de las montañas inmensísimas, su lenguaje y el de los insectos, cascadas y ríos, chicos y grandes; y bien era «lacayo» de mi madrastra, o a veces creo que vaquero, se presentaba ante ella como quien puede dispensar protección, a pesar de ser sirviente. Todo el porvenir mío y el de mi madrastra, que era patrona de don Felipe, parecía depender de don Felipe Maywa. Así me parecía, no sé por qué; debía ser por algo (p.25).

Veamos luego la referencia que hace Arguedas a momentos que indica, vivía de niño y ante la soledad extraña de la familia ausente, sentía algo mientras recibía las caricias de este hombre que sería como un padre para él. La ausencia del padre —aunque estaba presente y su presencia era esperanzadora a diferencia de la madrastra cruel y la madre muerta— nos lleva a concluir que debía haber ocasión para que el escritor tuviera esa extraña filiación para con personas de los andes como Felipe Maywa. Así, se complementaba quizás, esta necesidad de ubicar a la madre ausente y el padre que estaba, casi siempre, lejos:

Y cuando este hombre me acariciaba la cabeza, en la cocina o en el corral de los becerros, no solo se calmaban todas mis intranquilidades, sino que me sentía con ánimo para vencer a cualquier clase de enemigos, ya fueran demonios o condenados, y yo era muy intranquilo; estaba solo entre los domésticos indios, frente a las inmensas montañas y abismos de los Andes donde los árboles y flores lastiman con una belleza en que la soledad y el silencio del mundo se concentran. (p.25)

Así, de esta manera y con la naturaleza que incluso “lastima” con su belleza que es tan potente a veces, Arguedas siente el mundo desde pequeño. El desentrañar este

punto no es de extrañar que la forma de vida y la casi dependencia hacia la primera esposa, tuvieran tanta certeza y credibilidad para luego comprender su vida. Resalta también, un acercamiento que tuviera a una extraña felicidad con estos hermanos, amigos suyos: “¡Qué estupenda era la vida con Nicanor y Roberto Parra! ¡Cómo han bebido el jugo, tan distintos y diversos jugos del mundo, estos hermanos! Charlaba con Roberto en un estado de confianza, amigos, que es una de las formas más raras de ser feliz” (p.25). Arguedas se acerca a la felicidad, a través de una entrañable amistad que tuviera con estos hermanos. Termina esta fecha citando nuevamente a Gabriel García Márquez, de quien dice definitivamente se parece a doña Carmen, quien contaba historias de condenados, osos y culebras; que afirma son “absolutamente cierto y absolutamente imaginado. Carne y hueso y pura ilusión” (p.26), aunque aclarando que no llegó a conocerlo personalmente.

El siguiente día data del 15 de mayo, donde confiesa haber hecho algo “contraindicado” durante la noche anterior; para luego continuar hablando acerca de una flor muy conocida en los andes, refiriéndose a la zapatilla de muerto (*ayaq sapatillan*); como lo menciona: “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 negrísimos, los huayronqos, se empolva de amarillo y permanece más negro y acerado que sobre los lirios blancos” (p.26); describiendo la misma con su propia representación simbólica, “representa el cadáver”, agregando que “La ponen a ramos en los féretros y en el suelo mortuario junto a los cadáveres” (p.26). Lo mismo con respecto de su propia vida, evidenciando como un “presagio” el recordar esta flor amarilla. Enfatizando después en una disputa sobre los argumentos que tuvieran que ver con el “escritor profesional”, increpando, y

aquí se puede apreciar la fuerza con que lo hace, y dirigiéndose nuevamente hacia Julio

Cortázar:

Y había decidido hoy hablar sobre el juicio de Cortázar respecto del escritor profesional. Yo no soy escritor profesional, Juan no es escritor profesional, ese García Márquez no es escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y poesía! O yo, con mi experiencia nacional, que en ciertos resquicios sigue siendo provincial, entiendo provincialmente el sentido de esta palabra oficio como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente para ganar plata. Soy en ese sentido un escritor don Jolío y que es don Juan Rulfo. Porque de no, Juan, que conoce al infinito el oficio, no debería ser pobre. Yo tuve que estudiar etnología como profesional; el Embajador fue médico; Juan se quedó en empleado. Escribimos por amor; por goce y por necesidad, no por oficio. (p.27)

Es evidente su molestia, luego se tomará en consideración sobre la molestia y discusión con Cortázar, y de ser completamente necesario. Ahora, continuando con un sumario análisis de este primer diario, se concluye en la idea que mantiene Arguedas sobre el escribir como oficio u ocupación, luego menciona este “arduo” trabajo en su amigo Juan Rulfo: “lo encontré escribiendo como a un albañil que trabaja a destajo”, aunque aclara: “Tenía que entregar una 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” (p.27). En resumen, Arguedas no estaba de acuerdo con este tipo de vida del escritor, estaba en total desacuerdo con el “escritor profesional” del que dice concibe erróneamente el mismo Julio Cortázar. Luego parece querer pasar por alto lo indicado anteriormente, señalando estar “desvariando”. Sin embargo, uno de los pocos aspectos que en realidad toca en esta ardua crítica que realiza, tiene que ver con lo que se denomina la “profesionalización del escritor”; enfatizando luego:

¿No es natural que nos irrite cuando alguien proclama que la profesionalización del novelista es un signo de progreso, de mayor perfección? Vallejo no era profesional, Neruda no es profesional; Juan Rulfo no es profesional. ¿Es profesional García Márquez? ¿Le gustaría que le llamaran novelista profesional? Puede decirse que Moliere era profesional, pero no Cervantes. (p.27)

La comparación que hace Arguedas es sin duda, incompatible y hasta fuera de lugar. Como enfatiza luego Mario Vargas Llosa en su ensayo. Arguedas lleva esta comparación incluso a su momento actual: “Y los que me atienden no me tratan como profesionales sino como semejantes” (p.27). Para terminar el apunte de la fecha indicada.

La siguiente fecha que señala en el libro data del 16 de mayo del mismo año, al día siguiente. Aquí Arguedas inicia refiriéndose al veneno de la planta de la que habló anteriormente, a los síntomas que considera como efectos de “ese polvo amarillo que el huayronco abraza con su cuerpo negro” y declara sobre este ser que “tiene un cuerpo enorme, casi tan brillante como el del picaflor” (p.28). Demora las siguientes líneas en explicar características de este insecto que siempre ve, mientras escribe en San Miguel. Hasta la relación que tiene sobre este mismo con su vida se orienta hacia la continuidad o no de la misma: “En este instante lo siento bajo mi frente, lento, regándome su polvo de cementerio, acrecentando mi enfermedad. ¡Pero ya no deseo de suicidio! Al contrario, hay cierta dureza en el cuerpo de mis ojos, un olor difuso, como de sueño maligno, de muerte temida y no de la deseada” (p.28). Arguedas otra vez siente la muerte con “temor” más que el mismo deseo que antes sentía. La naturaleza parece contener esa ira que guardan los seres de la naturaleza y esta misma energía se transmite hacia el autor. Ahora bien, termina la fecha describiendo sobre este animal extraño del que luego aclara, refiriéndose a otro personaje: Julio Guimaraes Rosa, a quien dice que

contará de algún modo “en que consiste ese veneno mío”, para terminar, aclarando: “Debe existir cierta relación entre el vuelo del huayronqo manchado de polen cementerial, la presión que siento en toda la cabeza por causa del veneno y ese cuento de usted” (p.29).

La siguiente fecha data del 17 de mayo, exactamente al día siguiente. Aquí Arguedas explica sobre su llegada a Ukuhuay, un pueblo “caluroso”. Para continuar hablando sobre árboles y la “salvajina” de la que afirma:

La salvajina parece inerte, son hojas largas en forma de hilos gruesos; echan sus raíces en la corteza de los árboles que crecen en los precipicios; son de color de gris claro; no se sacuden sino con el viento fuerte, porque pesan, están cargadas de esencia vegetal densa. La salvajina cuelga sobre abismos donde el canto de los pájaros, especialmente el canto de los loros viajeros repercute; ima sapra es su nombre quechua en Ukuhuay. El ima sapra se destaca por el color y la forma; los árboles se estiran hacia el cielo y el ima sapra hacia la roca y al agua; cuando llega el viento, el ima sapra se balancea pesadamente o se sacude, asustado, y transmite su espanto a los animales. La sombra es dulcísima en esa quebrada candente. Los patos de cresta roja nadan añorando algo en los remansos, como en pozos de lágrimas, según los cantos de la región. (p.29)

Arguedas nuevamente relata la vida de la naturaleza. Esa profundidad a la que tiene acostumbrados a sus lectores y que siempre caracteriza su prosa. La forma como explica la extraña forma del *ima sapra* y las cualidades de los patos de los andes. Ahí mismo, relata luego la historia de una india llamada Fidela, de la que cuenta que estaba encinta y se dirigía hacia Huamanga, esta era “blancona y sucia”, y “estaba asustada y decidida”; en serios apuros y que luego la “patrona”, refiriéndose a su madrastra, de “la hacienda en que servía” llegó a obsequiarle “una talega de cecina, cancha y queso duro,

y una manta rotosa” (p.29). Para luego contar algo sumamente extraño: la mujer se le acercó en la noche hasta su cama:

La mestiza dormía sobre unos pellejos, junto al fogón, lejos de la batea. Sentí que se arrastraba como una culebra; puso una mano en el borde de la batea. En el sol del patio me había mirado con detención; yo era el becerrero de la señora; tan sucio como la mestiza, y era blanco. Sentí que la mano de la Fidela levantaba el poncho de pako¹¹ que me abrigaba. El «lacayo» y doña Fabiana, la cocinera, discutían. Fidela se acercó más hacia donde estaba mi cuerpo; debió llegar hasta la parte media de la batea. Y fue avanzando la mano hacia mi vientre. Sus dedos duros estaban como caldeados. Yo guardé silencio. (p.29)

Arguedas interrumpe su relato. Este episodio es importante porque refiere una aparente iniciación de la vida sexual de Arguedas; tan marcada por otros episodios y la relación que siempre mantiene con la mujer, más aún, en lo referente al tema sexual. Asimismo, Arguedas entra en la referencia que hace nuevamente a su amigo Julio, de quien aclara ya ha muerto y extraña las charlas que tuvieron juntos. Luego escribe el esfuerzo que representa escribir: “Estoy haciendo un esfuerzo muy grande para hablar con una mínima limpieza, para que estas líneas puedan ser leídas” (p.30). El temor que parece rondarle no es solo referido a sus emociones y recuerdos, sino evoca nuevamente la falencia que el mismo considera tiene en la capacidad intelectual, o al menos en la lectura: “Así somos los escritores de provincias; estos que, de haber sido comidos por los piojos, llegamos a entender a Shakespeare, a Rimbaud, a Poe, a Quevedo, pero no el Ulises” (p.30). Arguedas confiesa no comprender el *Ulises* de Joyce; disculpándose incluso por esta rara confesión. A continuación, establece otra vez una riña directa hacia Cortázar explicando que su punto es que los “escritores provincianos” no son, en

¹¹*Pako*: Auquérido obtenido de la hibridación de macho vicuña y hembra alpaca, fecundo y doméstico. Es considerado de alto valor especialmente en los mercados.

realidad, diferentes a Vargas Llosa y Lezama Lima: “Todos somos provincianos, don Julio [Cortázar]. Provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional que es, también, una esfera, un estrato bien cerrado, el del «valor en sí» como usted con mucha felicidad señala” (p.30). Arguedas termina relatando finalmente lo que ocurrió con Fidela, la muchacha que se acercó hasta su “cama”, consumando, al parecer, el acto sexual; aunque refiere luego lo contrario, luego también y siempre dirigiéndose a Cortázar, que no vio nada entonces; aunque aclara: “Y cuando desde San Miguel de Obrajillo contemplamos los mundos celestes, entre los cuales giran y brillan, como yo los vi, las estrellas fabricadas por el hombre” (p.30).

Arguedas termina de escribir este día recordando, aunque de forma indirecta, un episodio realmente cruel con el hermanastro y la sodomía que practicaba este; la perturbación causada en el hermano pequeño: el niño Arguedas.

El veneno de los cristianos católicos que nacieron a la sombra de esas barbas de árboles que asustan a los animales, de las oraciones en quechua sobre el juicio final; el rezo de las señoras prostituidas mientras el hombre las fuerza delante de un niño para que la fornicación sea más endemoniada y eche una salpicada de muerte a los ojos del muchacho... (p.31)

El recuerdo es latente en Arguedas. El recuerdo del hermanastro y la fuerza que tomaba en la posesión de la mujer de la que abusa mientras obliga al muchacho a presenciar la brutal escena. Estos episodios son referidos constantemente como el punto de origen de la relación de Arguedas con la mujer, y más especialmente, con el sexo mismo. La intimidad se ve forzada y hasta “endemoniada”. La consecuencia de este acto él mismo lo recuerda como una “salpicada de muerte” frente a los ojos del muchacho, ahora del hombre. Finalmente, Arguedas culmina el día narrando la triste

despedida de Fidela, la mujer encinta que “siempre tenía esos pelos en la boca humedecida”, que finalmente después, subió hacia el cerro para desaparecer.

2.2.4.2. *Segundo Diario*

El 13 de febrero de 1969, Arguedas se halla en el Museo de Purucucho, Lima. Aquí nos sitúa en el proceso de producción de *Los zorros*. Escribe que ha estado “dos veces más en Chile y cinco veces en Chimbote”, declarando tener dificultad para continuar con la novela: “No puedo comenzar ahora el capítulo III. Me lanzaré, pues, nuevamente a divagar” (p.78). Arguedas había ubicado el primer diario, algo “estrambótico” antes de comenzar propiamente los hechos narrados en la novela. Ahora se encuentra entre el capítulo III y este diario siguiente. Arguedas cita además, la anterior novela a esta: *Todas las sangres*; que advierte la forma de su producción, “en dos etapas y separadas una de otra por varios años”; destaca la forma cómo escribió la anterior novela, la producción partiendo de la forma de concepción del mundo andino y el encuentro con España, al que denomina “demonio”. La posterior unión de ambas culturas y el peso de este hecho en la conciencia de los peruanos, y el “yawar mayu” que brotaba desde los abismos, porque “y esa pelea aparece en la novela como ganada por el yawar mayu, el río sangriento”, aclarando, “allí, en esa novela, vence el yawar mayu andino, y vence bien. Es mi propia victoria”. Sin embargo, confiesa que no siente fuerzas o al menos la misma que tuviera en la concepción de la anterior novela: “Pero ahora no puedo empalmar el capítulo III de la nueva novela, porque me enardece, pero no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo” (p.78).

Durante el proceso de producción de la novela, que es, básicamente de lo que nos habla en este diario, declara estar trabajando en ello, pues “transcribe” lo escrito y

mientras también confiesa otro intento y decisión de suicidio: “igual que hoy, luego de varias noches de completo insomnio, atosigado ya de odios e ilusiones, de impotencia y vacío, decidí, otra vez, suicidarme” (p.78) ¿Qué causa la honda depresión de Arguedas, hasta fulminarlo con otra “decisión” de morir? Sin duda, es un diagnóstico muy peligroso. Así, mientras también confiesa no ser “tan límpido” pues declara “Creo tener, como todos los serranos encarnizados, algo de sapo, de calandria, de víbora y del killincho” (p.78); como si fueran elementos distintos y a la vez tan parecidos en su mismo interior. Arguedas avanza en sus escritos y refiere, por decir, a la pariwana o “pariona”, no se sabe si con algún delirio o recuerdo; pues, evoca esta vez a un ave que habita las alturas de los andes, como escribe:

Es un inmenso pato de las lagunas de altura— cuatro y cinco mil metros—; vive en parejas o por tropas y, de repente, se alzan en cadena, vuelan a más altura que todas las montañas y pasan sobre el aire de los valles profundos como una ilusión inalcanzable color de sangre. (Sus alas son rojo y blanco y dicen que de allí se copió la bandera peruana). Alumbran desde alturas sin consuelo ni alcance; iluminan todos los ojos, hasta el de los piojos que yo tenía de niño, a millares, en la cabeza y en las costuras de mi ropa. Esos piojos se iluminaban, se hacían transparentes, mostraban sus tripitas con la luz de las alas de la pariwana, más íntima y lejana que la del sol. Porque cuando pasaban las pariwanas, el sol no hacía sino resaltar las manchas rojas en el sinfín del cielo, y esa imagen convertía en música toda nuestra vida, los abismos de roca y salvajina, las libélulas ojonas que danzaban sobre las acequias y en las aguas algo podridas de los estanques. (p.79)

Nuevamente la naturaleza es protagonista en la narración de un Arguedas contento, que logra describir la vida y plenitud de aves que ensueñan los cielos de los andes. Sin embargo, algo causa su impotencia, describe que al finalizar el capítulo segundo de la novela que escribe (*Los zorros*), decide suicidarse; mas ahora, al hallarse frente al tercer capítulo, la idea de la muerte otra vez ronda cerca. “El segundo capítulo

lo escribí, arrebatado, sin conocer bien Chimbote ni conocer como es debido ninguna otra ciudad de ninguna otra parte. A través simplemente del temor y la alegría no se pueden conocer bien las cosas” (p.79). El desconocimiento que tiene de ese Chimbote donde emergía la industria como un verdadero *boom* comercial en la pesca, como algo que le ocurre por pocos reportes que tuvo del mismo lugar, a pesar de los anteriores viajes que realizara. Esto último lo lleva a hacer una interesante observación: la vida de Arguedas en las grandes ciudades. Se debe recordar que Arguedas, mientras pasaba sus días dando clases en la Universidad Agraria, prefería pasar mucho tiempo por los amplios espacios que podían recordarle los del campo y los andes de la sierra, la añoranza que tenía del terruño era evidente. Ahora que se halla tan cerca de la urbe, parece incomodarle, como siempre, este estilo de vida, pues confiesa: “Yo siempre he vivido feliz, extrañadísimo y asustado en las ciudades” (p.79). La estadía que tuviera en Estados Unidos, alrededor de una semana, a pesar de la vida “nocturna” que no pareció disgustarlo, finalmente termina incomodándolo, pues resume esa experiencia como algo para el olvido. Arguedas enfatiza después la forma de la vida en las ciudades y recalca no conocerlas muy bien: “Sí, pues. Creo no conocer bien las ciudades y estoy escribiendo sobre una” (p.80). Luego enfatiza en la muerte y el país del que se siente parte, aunque declara sobre el Perú: “estoy luchando en un país de halcones y sapos desde que tenía cinco años” (p.80). La concepción del Perú como un país de “sapos y halcones” ya lo venía manifestando son sendas observaciones como las que enfatizan su idiosincrasia de hombre, de peruano. Se pregunta “¿Y todo lo que he pasado en las ciudades durante más de treinta años?” hasta llevarlo a mencionar la prisión de la que señala “Hasta he vivido un año en la prisión ciudadana (arañas, arcoíris, semen) de un país de tercer mundo. Y escribí una novela sobre esa cárcel” (p.80); recordando las vivencias en El Sexto, donde estuvo encarcelado algunos meses. Arguedas se refiere

también a la mujer, aunque desde otra perspectiva: “Y no conozco a la mujer de la ciudad, por ejemplo. Le tengo miedo, como le tuve al remanso del río Pampas” (p.80). El “miedo” que siente hacia la mujer citadina es un miedo general hacia el sexo opuesto. Esta diferencia tan marcada proviene de las experiencias de niño en la cruel familia con el hermanastro mayor y la madrastra. El miedo natural al agua, el amor a los peces que están dentro de él:

Veía cruzar los peces casi rozando las paternalísimas patas del caballo que me cargaba, sus patas queridas. Veía a esos Reces en lo profundo, y sentía en los ojos mortales lágrimas de ansia por lo mejor de lo mejor; sí, al pensar que el caballo podía tirarme en la corriente lenta, fuerte, que me transmitía todo el cuerpo del animal que medio temblaba, creo que, gozando de muerte, también como yo, mientras braceaba en el río con los mismos pensamientos. Así es. (p.80)

Entonces, en este punto, Arguedas sostiene que debe continuar escribiendo, así que se arma de valor: “Allá voy, pues, a como dé lugar, a escribir el capítulo III, con este feroz dolor en la nuca, con este malestar que los insomnios y la fatiga producen” (p.80). Así, en medio de la dolencia que parece aquejarlo, se “lanza” a escribir el siguiente capítulo de su última y casi completa novela sobre el puerto de Chimbote. Enfatiza mucho en este propósito y se anima mucho: “Mañana, o pasado, o el lunes, comienzo el capítulo III, a cómo de lugar”, y hasta vemos a un Arguedas más confiado, práctico y sencillo: “He pedido, para escribir este libro, diez meses de licencia sin sueldo de la Universidad, y ya han pasado cuatro y medio. No puedo huevear más tiempo, y no vuelvo más al puerto hasta terminar el trabajo o reventar” (p.80). Se ve al escritor lleno de ánimos; pero la “incomprensión” sobre el lugar nuevamente parece desconcertarlo: “esa es la ciudad que menos entiendo y más me entusiasma”, y sus intensas motivaciones se ven afectadas por la inquietud que le rodea sobre su salud. Aquí señala que debe ir a visitar a la doctora Hoffman; aunque aclara que no piensa ir a

Chile, mientras recuerda el almuerzo con colegas de la universidad y la “feliz buenamoza señora” que le atiende cuando come ahí. Termina este diario con las palabras de un “negro Gastiaburú” de quien dice comparte sus ideas sobre el socialismo del que habla también anteriormente. Señala, además, sobre la intención de introducir los personajes “tan difíciles” de los zorros, que ya habían iniciado su participación desde el final del primer diario, y antes del inicio de la línea argumental de la novela, “¿a qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?” (p.82) se pregunta al finalizar el segundo diario. El 6 de marzo del mismo año, indica se halla en la casa de Angelita Heinecke, habiendo comenzado finalmente el capítulo III, en Santiago de Chile.

2.2.4.3. *Tercer Diario*

Continuando en Santiago de Chile, el 18 de mayo de 1969, escribe: “Voy a atenacear o aburrir a los posibles lectores de esta posible novela, interrumpiéndola nuevamente con un diario, porque estoy otra vez en el pozo, con el ánimo en casi la nada” (p.158). Un punto aquí es que Arguedas escribe los diarios esencialmente cuando se halla en el límite, cuando no puede continuar escribiendo. Entonces acude a sus “posibles lectores” y relata los avances de la trama argumental y sobre los personajes, habla ahora de Arequipa, resaltando su arquitectura, “los sillares de piedra blanca volcánica con que están hechos los edificios coloniales, sillares como de nieve opaca, y la esmeralda sangrienta del valle en que la ciudad se levanta” (p.158), recordando a otro personaje conocido: don Ángel Rama, de quien afirma, “comprendería el significado del contraste entre la esmeralda y la sequedad astral del desierto montañoso en que el valle aparece, como un río tristísimo de puro feraz y brillante” (p. 158). Resalta al lugar en

que “nacieron Mario y Melgar”. Sin embargo, luego nuevamente apunta hacia Julio Cortázar:

Mientras tanto, y desde la grandísima revista norteamericana Life, Julio Cortázar, que de veras cabalga en flamígera fama, como sobre un centauro rosado, me ha lanzado unos dardos brillosos. Don Julio ha querido atropellarme y ningunearme, irritadísimo, porque digo en el primer diario de este libro, y lo repito ahora, que soy provinciano de este mundo, que he aprendido menos de los libros que en las diferencias que hay, que he sentido y visto, entre un grillo y un alcalde quechua, entre un pescador del mar y un pescador del Titicaca, entre un oboe, un penacho de totora, la picadura de un piojo blanco y el penacho de la caña de azúcar: entre quienes como Pariacaca, nacieron de cinco huevos de águila y aquellos que aparecieron de una liendre aldeana, de una común liendre, de la que súbitamente salta la vida. Y este saber, claro, tiene, tanto como el predominantemente erudito, sus círculos y profundidades. Escrita y publicada la nota con que pretendo bajar a don Julio, aunque no sea sino por algunos segundos, de su flamígero caballo, he vuelto a sentirme sin chispa, sin candelita para continuar escribiendo. Quizás sea porque ha ingresado a la parte más intrincada del curso de las vidas que pretendo contar y en las que mi propio intrincamiento en vez de encontrar el camino del desencadenamiento pretende desbocarse o se opaca, porque... Bueno. (p.159)

A continuación, se espera la respuesta que le había dado a Cortázar, realmente molesto, y luego relata sus viajes por Arequipa y también Moquegua: “El estilo moqueguano de casas altas, frescas por el espacio y por los materiales de que están hechas, fue creado y construido para proteger, animar y pacificar al hombre que habita el angostísimo valle ardiente” (p.159). Mientras relata sobre el avance de la novela y cómo se siente: “En este día en que me siento como que la asfixia se me aproxima de nuevo y borra o pretende borrar de mi imaginación el apretado, aunque no bien coordinado universo de los próximos capítulos de los «Zorros»” (p.159). Al parecer le gusta mucho Moquegua, pues avanza más con las descripciones del lugar donde se

halla. En Arequipa relata algunos avances que tuvo con la novela mientras confiesa sobre los momentos más íntimos que pasó con su esposa: “Por primera vez viví en un estado de integración feliz con mi mujer. Por primera vez no sentí temor a la mujer amada, sino, por el contrario, felicidad solo a instantes espantada” (p.160). La “felicidad” que experimenta Arguedas es latente y auténtica en el amor con la mujer “amada”. Hay, también como una amistad que confiesa estableció con un pino: “El pino de ciento veinte metros de altura que está en el patio de la Casa Reisser y Curioneo”, y declara, “ese pino llegó a ser mi amigo” (p.160). Aunque, por supuesto, las cosas van para Arguedas mucho más allá de lo natural, él *habla* con el gran árbol: “Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte” (p. 160); Arguedas y su extraña relación con la naturaleza, con los árboles especialmente, destacando también, y tal vez más especialmente, el eucalipto que recuerda en su tierra: “Un árbol de estos, como el eucalipto Wayqoalfa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos” (p.160). Entonces, la comparación que hace sobre el gran árbol que observa lo inquieta realmente:

Pero jamás, jamás de los jamases, había visto un árbol como este y menos dentro de la ciudad importante. En los Andes del Perú los árboles son solitarios. En un patio de una residencia señorial convertida en casa de negocios, este pino, renegrido, el más alto que mis ojos han visto, me recibió con benevolencia y ternura. Derramó sobre mi cabeza feliz toda su sombra y su música. Música que ni los Bach, Vivaldi o Wagner pudieron hacer tan intensa y transparente de sabiduría, de amor; así tan oníricamente penetrante, de la materia de que todos estamos hechos y que al contacto de esta sombra se inquieta con punzante regocijo, con totalidad. (pp.160-161)

La cuestión de la naturaleza y los árboles, de los que nos habla ahora, tiene que ver con la música, que incluso grandes como Wagner parecen incomparables con los

dichosos árboles que describe en esta parte el escritor. Asimismo, la comunicación que alcanzó con él, pues insiste: “Yo le hablé a ese gigante. Y puedo asegurar que me escuchó”; sobre lo que le habría contado en esa extraña intimidad compartida, confidente, “allí guardó mi confidencia, las reverentes e íntimas palabras con que le saludé y le dije cuán feliz y preocupado estaba, cuán sorprendido de encontrarlo allí” (p.161). Considerando estas palabras cierra esta fecha.

La siguiente fecha data del día 20 de mayo cuando anuncia que está por culminar esta novela, aunque aclara que solo “pensó hacerlo”. La otrora causa que lo molestaba vuelve con fuerza: “luego caí en un estado de postración tan lóbrego como los que me atacan los últimos veinte años y de los que salgo cada vez con mayor agonía” (p.161). La “agonía” con la que tanto cuesta salir este estado de postración obliga al escritor a postergar la continuación y finalización de la novela; aunque esto da lugar a un establecimiento de periodos de frustración que lo aquejan desde hace veinte años. Menciona un periodo de paseo en Chile, Valparaíso, junto a la familia de Nelson Osorio, de quien escribe como “el hombre del futuro”, al menos como él se lo imagina. La relación que busca luego establecer con esta familia y el árbol del que anteriormente escribe tiene que ver con su propia estima. El perro de la familia que menciona, Gog, dice, podría entender mejor que él, una “sesión interminable con Julio Cortázar, Alberto Escobar y Mario Vargas Llosa”, declarando: “yo me convertiría en un oyente entre asustado, hambriento y feliz de esa charla” (p.162). Declara luego que fue en casa de este amigo suyo, “en la pequeña biblioteca” donde terminó el capítulo IV de la novela, ya que logró, “recobrar el aliento”. Añade después que “debió” de haber aprendido un poco más de los “cortázares” e indica la evidente diferencia que existe, según él, entre Mario Vargas Llosa y él mismo, porque:

Cómo no ha de ser distinto quien jugó en su infancia con cordones ondulantes y a veces rectos de liendres sacadas de su cabeza para oír las, después aplastando con las uñas y entreteniéndose, de verás y a gusto, con el ruidito que producían al ser reventadas. ¿Cómo no ha de ser diferente ese individuo del hombre que pasó su infancia en una ciudad tan inmensa, grande y rica en gente y en edificios como Roma o Arequipa, por ejemplo? ¿Cómo no ha de ser diferente el hombre que comenzó su educación formal y regular en un idioma que no amaba, que casi lo enfurecía, y a los catorce años, edad en que muchos niños han terminado o están por concluir la escuela? ¿Por qué no ha de ser cierto que ese individuo haya tenido dificultades para entender el Ulises de Joyce y las tenga para seguir a Lezama Lima, tan densa e inescrupulosamente urbano? (p.163)

Al parecer, la capacidad de Arguedas, queda puesta nuevamente en cuestión por él mismo. Así también reconoce y agradece la “comprensión” y aprecio que tiene Vargas Llosa hacia su obra. En cambio, una vez más, reniega de Cortázar: “se extravía hasta el enojo ante la confesión de la misma experiencia y la menosprecia manoteando” (p.163).

Continúa explicando la imposibilidad de continuar con el capítulo V de la novela, pues ha “decaído” el “ardor de la vida”, y porque no cuenta con la suficiente “erudición”. Además, destaca la presencia de los zorros: “Estos «Zorros» se han puesto fuera de mi alcance; corren mucho o están muy lejos” (p.163). Y luego, al parecer descuida el cuidado que tiene sobre sus personajes, y vuelve hacia ellos, “Quizá apunte un blanco demasiado largo o, de repente, alcanzo a los «Zorros» y ya no los suelto más” (p.164). Arguedas culmina este día, o lo escrito durante la fecha que data, afirmando que el dolor en la nuca ha vuelto y quizás, lo más importante: la vuelta al Perú. Al parecer, la idea plasmada en un plan para retornar al Perú, y como si esto fuera poco, a la sierra peruana: Caraz, pues, señala: “Pasaré por Chimbote, muy temeroso y sin detenerme, y me iré, subiré hacia los Andes, hasta Caraz. Allí debe acabar esto” (p.164). Donde finalmente espera encontrar algún tipo de tranquilidad final: “Me esperan en esa

ciudad armoniosa y tan mestiza, un escritorio y dormitorio hermoso, una huerta, un patio empedrado, el gran río Santa, el mismo que, según ya se ha dicho, se retrata, al extenderse cerca del mar y tras el cerro Coishco” (p.164).

Luego, el 28 de mayo, Arguedas escribe que se encuentra en un tren hacia Quilpué, afirma “haber encontrado” la “técnica” ya no para el capítulo V sino para una “Segunda Parte”, cancelando lo anterior como plan; a lo que ahora denomina “Hervores”: “He escrito ya los tres primeros *Hervores* de esa Segunda Parte: Chaucato con Mantequilla; don Hilario con Doble Jeta y la Decisión de Maxwell” (p.164).

2.2.4.4. *Fragmentos de un ¿Último Diario?*

Las últimas líneas escritas por Arguedas se indican como “Trozos seleccionados y corregidos en Lima, el 28 de octubre”. Estos tienen el carácter de cuestiones y consideraciones finales sobre el final de la vida del escritor que sostiene, haber luchado contra la muerte:

He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea. (p.218)

Arguedas declara haber perdido la pelea contra la muerte. A estas alturas, debemos asumir que el autor ha decidido final y definitivamente suicidarse, inevitablemente. Sin embargo, algo que aún lo inquieta sobremanera es lo que ocurrirá con la novela que había comenzado y la “suerte” que han de seguir cada uno de sus personajes creados. Para ello deja “indicaciones” para que la historia no tenga un final ni abierto ni vacío:

(...) Los Zorros no podrán narrar la lucha entre los líderes izquierdistas, y de los otros. (...) No aparecerá Moncada pronunciando su discurso funerario, de noche, inmediatamente después de la muerte de don Esteban de la Cruz; (...). Los Zorros iban a comentar y danzar este sermón funerario en que el zambo «loco» enjuicia al mar y a la tierra. Y el último sermón de Moncada en el campo quemado, cubierto de esqueletos de ratas, del mercado de La Línea que la municipalidad manda arrasar con buldóceres. Allí el zambo hace el balance final de cómo ha visto, desde Chimbote, a los animales y a los hombres. Porque él es el único que ve en conjunto y en lo particular las naturalezas y destinos; y los Zorros no danzarían a saltos y luces estas últimas palabras. No podré relatar, minuciosamente, la suerte final de Tinoco que, embrujado, con el pene tieso, intenta escalar el médano Cruz de Hueso, creyendo que así ha de sanar, y no puede avanzar un solo paso, hasta que la arena lo entierra mientras que Ojos de Paloma y Paula Melchora... El Zorro de Arriba, bailando como un trompo, ha estado llamando desde la cima del médano a Tinocucha, mientras hierven en el aire las lágrimas de Ojos de Paloma y la felicidad atrocidad de Paula Melchora. Sí. Y cómo Chaucato... larga y sanguinolenta historia que ninguno de los Zorros danza. Miran al paridor inocente del Braschi, comprendiendo. No saben llorar: ladrarán... El «magnánimo» proyecto del chanchero se va a cumplir. Y Asto, a pesar de que no ha podido aprender a bailar cumbia, queda encendido, fortalecido, contento y pendiente, al parecer de por vida y cual, de una percha, de la blancura y cariñosidad de la Argentina que lo trata siempre como a una vizcachita. Los Zorros no discuten esto. Antolín Crispín lo hace oír en su guitarra, como ustedes saben, a oscuras. Ni el suicidio de Ora que se lanza desde la cumbre de El Dorado al mar, desengañada por todo y más, porque allí, en la cima, no encuentra a Tutaykire, trenzando oro ni ningún otro fantasma y solo un blanqueado silencio, el del guano de isla. En su propia casa, el pescador Asto, ese indio, le había dicho, como pensando en otra cosa, delante de un testigo tan serio como el gringo al que llamaban Max y de un cholo de hocico largo y de gorra que parecía tener lentejuelas, le había dicho que, en la cima de El Dorado, un fantasma protector y grande trenzaba una red de oro. Pero ella no lo pudo ver porque tenía los ojos con una cerrazón de feroces arrepentimientos, de ima sapra, y saltó al abismo con su huahua en los brazos, a ciegas. Ni la muerte de Maxwell, degollación, cuya vida no tolera el Mudo a quien Chaucato ha enardecido el veneno, aleteándole con brazos de cocho embravecido en su última hora. Ni la vida luz tinieblosa de Cardozo y de Ojos Verde-claros. Los

Zorros corren de uno a otro de sus mundos; bailan bajo la luz azul, sosteniendo trozos de bosta agusanada sobre la cabeza. Ellos sienten, musían, más claro, más denso que los medio locos transidos y conscientes y, por eso, y no siendo mortales, de algún modo hilvanan e iban a seguir hilvanando los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato. (pp.218-219)

Las indicaciones sobre los finales distintos que terminarán afectando a cada uno de los personajes son evidentes. Arguedas se encarga de darle un final, aunque lamenta no poder escribir completamente esto. Incluso las aclaraciones refieren lo que ocurrirá con los personajes más extravagantes de la novela: los zorros. El autor, ahora ya decidido a morir, al parecer prepara una buena despedida y “alista” los últimos detalles para no entorpecer el desarrollo natural de las cosas, ocupado ahora para que su “final” no interfiera ni cause mucho malestar. Cita por última vez a personajes como su amigo Gustavo, quien dice vino a visitarlo a su casa. Luego enfatiza lo que realmente “pretendía” lograr con la novela:

Yo iba o pretendía...El primer capítulo es tibiión y enredado...Pretendía un muestrario cabalgata, atizado de realidades y símbolos, el que miro por los ojos de los Zorros desde la cumbre de Cruz de Hueso adonde ningún humano ha llegado ni yo tampoco... Debía ser anudado y exprimido en la Segunda Parte. (p.220)

Así es como Arguedas concibió la novela que se propuso escribir, un relato donde mezclara “realidades y símbolos”. La visión de los zorros debía de ser como elementos fundamentales para comprender la propia visión que tenía el mismo sobre el país que concibió como el de todas las sangres. Arguedas escribe a continuación, la correspondencia de cada uno de los zorros con los amigos suyos: “Te parecías a los dos zorros, Gustavo” o “Edmundo también tiene la cara de los dos zorros; tiene una facha de vecino de pequeño pueblo, un alma iluminada y acerada por la sed de justicia y las

mejores lecturas...” (p.220). Después, y como ya es previsible, planea la ceremonia de su propio funeral: “Yo te pediría que después de que algún hermano mío tocara el charango o quena (Jaime, Máximo Damián Huamani o Luis Durand)” e incluso sobre un discurso: “A nombre de la Universidad, si es posible y él acepta, Alberto Escobar. Y por los muchachos, si les parece bien a ellos, un estudiante de La Molina (¡Qué poco hice por la Universidad, aunque quizás algo hice para ella!)” (p.220). Su preocupación por la Universidad donde había laborado y precisamente donde acabará con su vida en uno de sus ambientes y cuando nadie lo vea para salvarlo. Asimismo, enfatiza en las cuestiones que tienen que ver con la ceremonia que él “prefiere”: “Me gustan, hermanos, las ceremonias honradas, no las fantochadas del carajo. Las ceremonias no ceremoniosas sino palpitación. Así creo haber vivido; si es posible” (p.220). Para culminar con esta afirmación, la de ser siempre un “serrano antiguo”, como los de los Andes del Perú. Termina con la confesión de lo que representaba, a su juicio, en la literatura y cultura peruana:

...Quizás conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra en el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres «alzamientos», del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre en el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin. (p.220)

Cierra el anterior párrafo marcando a César Vallejo como “el principio y el fin”; como una ensoñadora repetición de acontecimientos. Se refiere después a Emilio Adolfo Westphalen; Alberto Escobar; Gustavo y Edmundo, dando muestra de preguntarse si lo que ha hecho ha valido realmente la pena; luego cita la novela

inconclusa y declara finalmente, en lo que es quizás la parte más emotiva del párrafo, que fue feliz:

Despidan en mí un tiempo del Perú. He sido feliz en mis llantos y lanzazos, porque fueron por el Perú; he sido feliz con mis insuficiencias porque sentía el Perú en quechua y castellano. Y el Perú ¿qué?: todas las naturalezas del mundo en su territorio, casi todas las clases de hombres. Es mucho menos extenso, pero más diverso de cómo fue la Rusia antigua. Esos ríos de «tanta y tan crecida hondura», como ya lo sintió don Pedro Cieza mucho antes que se hicieran más profundos e intrincados. (p.221)

En conclusión, el amor por el Perú de Arguedas parece infinito. La felicidad del escritor es siempre motivo para elogiar al país donde están “todas las sangres”; la libertad de los hombres en que creía y el amor de la tierra que alimenta: “Despidan de mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias” (p.221). Buscando una manera muy digna de irse, para siempre: “En la voz del charango y de la quena, lo oiré todo. Estará casi todo” (p.221). La fecha final del diario data del día 22 de octubre. Aquí nos da la pista de que, tras la decisión de la muerte por suicidio, es que consigue el arma para llevar a cabo su cometido; aunque no precisa el momento “oportuno”, pues escribe: “si el balazo se da y acierta. Estoy seguro que es ya la única chispa que puedo encender y, por fuerza, tengo que esperar no sé cuántos días para hacerlo” (p.221).

2.2.4.5. *Fragmentos de un Epílogo: últimas indicaciones.*

Arguedas era consciente de su próximo deceso. Ya había adquirido el arma y solo le quedaba elegir el lugar y el momento más oportunos para jalar del gatillo. Lo que le

quedaba como asunto importante decía ser una sola cosa: el libro. La carta enviada a su editor, don Gonzalo Losada, en Buenos Aires, data del 29 de agosto de 1969, algunos meses antes de escribir los últimos diarios. Ahora bien, aquí nos indica que la decisión del suicidio estaba totalmente tomada hace ya algún buen tiempo, y donde deja expresas razones para enviar la publicación hasta la editorial, por lo que decide “juntar” los diarios que escribe y el argumento de la novela, propiamente dicho, para poder evitar un “parcial truncamiento”. Aquí el autor indica que se debe considerar “amarrar y atizar” en la Segunda Parte con los de la primera, para así conformar la novela. Explica, además, la imposibilidad de culminar lo que denominó en su tiempo, los “*Hervores*” de la Segunda Parte, aclarando que un “huayco” repentino enterró el camino y simplemente no pudo levantarse luego de este hecho. Así también enfatiza que este “huayco” no fue completamente inesperado, pues siempre lo veía venir; aunque declara “¿Quién puede saber qué día o qué noche ha de caer un huayco o un derrumbe seco sobre esos caminos?” (p.222). Arguedas, a pesar de lo expresado considera que la novela ha quedado “contenida, un cuerpo medio ciego y deforme pero que acaso sea capaz de andar” (p.222). El comentario que sigue tiene que ver con lo que Arguedas considera logró con la novela. Así es como él la resumiría, al menos lo que trata y de quiénes se trata en ella:

Cuatro hombres indo-hablantes que por la diferencia de sus orígenes y destinos se expresan y llegan a ser en la ciudad puerto industrial (ese retorcido pulpo fosforescente) distintos castellanos, aunque de procreación semejante; y se encaminan, claro, a puntos o estrellas unos más definidos que otros. Y andan pasos de otra laya, cada uno. Y están, también, dos ciudadanos criollos, porteños, muy contrapuestos: «libre» el uno, Moncada, amancomado el otro, Chaucato. Así es... Y hay unos cuantos más, a medio hacer; aparte de los Zorros, sus andanzas y palabras. Unos símbolos, una trompeadura atajados en el momento en que ya todos empezaban a entenderse. (p.223)

Claramente la intención del novelista era instaurar una nueva comprensión del hombre desde sus distintos puntos de origen. Tenía motivos para hacerlo, tenía las credenciales para hacerlo; había hecho un buen trabajo con sus novelas anteriores y ahora se planteaba “mover” al hombre de los Andes hacia la industrialización, hacia el mundo de “abajo” y soltarlo allí, en medio del caos de la civilización. La cuestión que Arguedas se plantea como creador es darle un sentido a su novela, y pretende, con modestia, publicarlo en alguna otra editorial, si es que el trabajo no satisfacía a su remitente. “Si a juicio de sus asesores, y de usted mismo, el relato parece insuficiente, deje a mi viuda que lo ofrezca a cualquier editor peruano o de otro país” (p.223); pues aclara que confía en que pueda publicarse: “Yo no dudo del valor de algunos capítulos (he alcanzado a recomponer el primero en estos días) y de la importancia documental del conjunto” (p.223). Lo más importante de estas confesiones son las causas que lo impulsan, pues aclara que “Ha sido escrito a sobresaltos en una verdadera lucha—a medias triunfal—contra la muerte”; y declarando algo aún más importante: “Yo no voy a sobrevivir al libro”, pues sus “facultades” de profesor, investigador, creador y estudioso, se están finalmente debilitando definitivamente. Resumiendo, su participación en la lucha que “está librando el Perú” es como solo un “espectador”. Los agradecimientos al editor por las correspondencias atentas desde el comienzo del proyecto de *Los Zorros*, es algo en que se detiene Arguedas; mientras le pide también una “edición popular” de *Todas las sangres* y esta misma novela; en su edición póstuma; su voluntad acerca de los derechos de estos dos últimos títulos para su viuda (segunda esposa) y dictando la edición “tal como está” incluyendo el título “*El zorro de arriba y el zorro de abajo*”; la inclusión del discurso de la entrega del Premio Inca Garcilaso de la Vega, y la dedicatoria: a Emilio Adolfo Westphalen y al amigo violinista, como quedó finalmente: “A él y al violinista Máximo Damián Huamani, de

San Diego de Ishua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato” (pp.224,9). Luego, para ir terminando con este asunto, llega también a la Dra. Lola Hoffman, por ser ayuda en el proceso de escribir. Las dos postdatas (P.D.) que apunta declaran, la primera: “Dedicaré no sé cuántos días o semanas a encontrar una forma de irme bien de entre los vivos”; y “Obtuve en Chile un revólver calibre 22. Lo he probado. Funciona. Está bien. No será fácil elegir el día, hacerlo” (p.224). Arguedas está en la última etapa de su vida; aunque sobrevive aún luego un poco más de tres meses. Terminando la carta indicando los derechos de la ex-esposa, Celia Bustamante, sobre sus primeras publicaciones.

José María Arguedas escribe otra correspondencia al Rector de la Universidad Agraria, donde expresa su pesar y especialmente una forma de discurso dirigido a los estudiantes, docentes y expresamente a la Universidad. Invoca, la existencia de un “vínculo común” con los miembros de la Universidad y considerando como “atroz” lo que hará luego: el cometer suicidio. Sin embargo, indica la forma como espera acojan su cuerpo hasta la sepultura, donde descansará luego. La Universidad, que declara “Casa de todas las edades” y que “todo cuanto he hecho mientras tuve energías pertenece al campo ilimitado de la universidad” (p.225). Luego, consciente de que ha cumplido con el deber, en la medida de sus posibilidades: “Me retiro ahora porque siento, he comprobado que ya no tengo energía e iluminación para seguir trabajando, es decir, para justificar la vida” (p.225). Arguedas no encontraba ya algo que “justificara” su propia existencia, y añade después que “elige” noviembre, como el mes para saldar la deuda con la muerte; aunque declara un último proyecto: “No. No tengo fuerzas para dirigir la recopilación de la literatura oral quechua ni menos para emprenderla” (p.225); sumado a un ambicioso proyecto que iba a emprender por la honda preocupación que le

causaba la “pérdida” de los registros orales de la tradición quechua. Indica luego que deja algunos compañeros y a la misma universidad para que puedan emprender esta casi “agónica” tarea, y por ser “deber de la universidad”, incluyendo a la editorial Einaudi, con el Dr. Alfredo Torero, compañero y amigo suyo. Además, señala el profundo agradecimiento que siente por la Universidad, y espera un gran futuro para la misma. Asimismo, enfatiza las crisis que pudieran presentarse, que estas también afectan al Perú, como para ello la sabiduría del Perú debería de ser suficiente, y que “la Universidad debe orientarla con lucidez, «sin rabia»” (p.226). El escritor expresa en una “nota aparte” que, si no se cumpliera lo pedido en su “último diario”, al menos espera el discurso de Alberto Escobar. Es muy extraña la minuciosidad con que Arguedas prepara su despedida, como si tuviera todo el tiempo para hacerlo. Luego termina la nota refiriéndose modestamente a la pensión de haber de ese mes que le corresponde; pues, “ha de necesitarlo” su esposa Sybila Arredondo. Mientras termina escribiendo, el 28 de noviembre de 1969:

Elijo este día porque no perturbaré tanto la marcha de la Universidad. Creo que la matrícula habrá concluido. A los amigos y autoridades acaso les hago perder el sábado y domingo, pero es de ellos y no de la U. (p.227)

Luego Arguedas, el hombre, tiró del gatillo.

Lo demás se puede encontrar en documentos y publicaciones póstumas, y, además de la trascendencia de la noticia en la época y el año, durante los siguientes días y semanas se narraron los incidentes y hechos que siguieron al funeral del escritor incomprendido y tan querido por los peruanos. Eso, se remitirá a otra investigación.

2.3. Marco Conceptual

2.3.1. Ficción Fantástica. Ficción que narra hechos extraordinarios e inverosímiles. Se basa en sucesos misteriosos y sumamente extraños, donde los seres y personajes atraviesan situaciones poco cotidianas que causan incertidumbre en el lector.

2.3.2. Sistema de Narradores. Conjunto de narradores que asumen distintas posturas y apreciaciones desde un punto externo o interno hacia los hechos que transcurren en la ficción. Conformado por los narradores intradieгéticos y extradieгéticos.

2.3.3. Modalidades del Ser y Existir. Modo de ser y manifestarse de los elementos que intervienen en la ficción creada; a partir de los seres y objetos que habitan el espacio de la trama; así como las distintas situaciones que se presentan.

2.3.4. Narradores Intradieгéticos. La voz de los narradores que se hallan dentro de la ficción; haciendo posibles las apreciaciones sobre los sentimientos, las motivaciones o razones de sus acciones. Se sitúa en la primera persona (yo).

2.3.5. Narradores Extradieгéticos. Son aquellos narradores externos que participan más directamente en la narración. Por orden general se encuentran el narrador omnisciente en la tercera persona (él, ella, ellos, ellas) con variantes como el narrador cámara cinematográfica.

2.3.6. Leyes y Valores. Basados en el orden armónico y el progreso general a partir de la existencia de los seres que habitan un determinado espacio; donde suceden hechos y situaciones que se contrastan con la realidad o fuera de ella.

2.4. Hipótesis De La Investigación

2.4.1. Hipótesis General.

- Las características de los aspectos de ficción y del sistema de narradores definen la ficción fantástica de la obra “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas.

2.4.2. Hipótesis Específicas.

- Las características de los aspectos de ficción de la obra “El zorro de arriba y el zorro de abajo”: leyes y valores de la obra, lógica, hechos, personajes, objetos y modalidades del ser y existir; de José María Arguedas son de naturaleza fantástica.
- Las características del sistema de narradores: puntos de vista del narrador y narradores intradieгéticos y extradieгéticos de la obra “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas son de naturaleza fantástica.

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. Tipo y Diseño de Investigación

El método de investigación que se utilizó es el semiótico - hermenéutico. Según Sandín (2003), este método consiste en la interpretación de textos que deben ser sustentados con argumentos y fundamentos teóricos debidamente sistematizados. En el caso del presente estudio se interpretó la obra “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas a partir del sistema de ficción y sistema de narradores.

3.2. Población y Muestra de Investigación

Respecto a la población y muestra de estudio, dado que la investigación no es cuantitativa; sino de tipo hermenéutica; por tanto, no se investigó a ninguna población ni muestras, objetivamente planteadas, sino textos y documentos que permitieron una revisión adecuada y objetiva de información requerida para el avance de la investigación. En consecuencia, el objeto de estudio estuvo constituido principalmente por los siguientes documentos y textos:

Tabla 2

Principales obras y autores de consulta.

Autor	Año	Título de la obra	Ciudad	Edición
José María Arguedas	2011	<i>El zorro de arriba y el zorro de abajo.</i>	Lima	Horizonte
José María Arguedas	2007	<i>Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila.</i>	Lima	Fondo Editorial de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Jesuitas
Mario Vargas Llosa	1996	<i>La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo.</i>	México	Fondo de Cultura Económica

Continúa...

conclusion.

Tzvetan Todorov	1981	<i>Introducción a la literatura fantástica.</i>	México	Premia Editora
María Paz Gago	2007	<i>Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa.</i>	Barcelona	Emecé
Dolezel et al.	1997	<i>Teorías de la ficción literaria.</i>	Madrid	Arco Libros

Se expone, de manera general, cada uno de los autores, obras y respectivas ediciones y el año de la referida publicación.

3.3. Técnicas e Instrumentos de Recolección de Datos

Las técnicas e instrumentos utilizados en la investigación son las siguientes:

3.3.1. La Investigación Bibliográfica: Esta técnica se utiliza para la recopilación de información. La revisión bibliográfica comprende todas las actividades relacionadas con la búsqueda de información escrita sobre un tema acotado previamente y sobre el cual, se reúne y discute críticamente, toda la información recuperada y utilizada (...), el investigador desea una perspectiva completa sobre un saber acumulado respecto a un tema, y para alcanzarlo deberá desplegar una estrategia eficiente, entendiéndose como tal, aquella que le garantice recuperar el mayor número de documentos esenciales relacionados a su investigación. El instrumento de esta técnica es la ficha de investigación bibliográfica, consistente en la focalización, escrutinio, relevancia y pertinencia respecto de la información (Minedu, 2012).

3.3.2. El Fichaje: Esta técnica se emplea para una correcta recopilación de información. Se considera como un organizador de información que permiten almacenar textos de manera independiente. El instrumento de esta técnica es la ficha de secuencias, en la que se explica el significado de las diferentes secuencias; la ficha de paráfrasis, que consiste en una explicación que pretende enunciar de manera amplificada la misma idea del texto, pero con otras palabras (Minedu, 2012). Asimismo, se tuvo como otro instrumento la ficha mixta, que consiste en una cita textual que se escribe en la parte

superior y un comentario personal, una paráfrasis o un resumen sobre la cita, escrita en la parte inferior de la ficha (Gatti, 2003).

3.4. Procedimiento de Recolección de Datos.

- El inicio del procedimiento transcurre con el inicio de la lectura de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas.
- Búsqueda y recolección de información sobre el método semiótico y la aplicación del sistema de ficción y el sistema de narradores.
- Revisión, recolección y procesamiento de la información respecto del modelo de análisis referido al sistema de ficción y el sistema de narradores.
- Revisión bibliográfica sobre la vida y obra de José María Arguedas; concepción de la obra, diarios del autor, biografía, los *Zorros* de la narración.
- Revisión del sistema de ficción y el sistema de narradores, considerando cada técnica y cada uno de los instrumentos de recolección de información.
- Revisión bibliográfica sobre la crítica acerca de la obra de José María Arguedas; a partir de un contexto social y literario.

3.5. Procedimiento y Análisis de Datos.

- Lectura de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.
- Lectura, relecturas, y aplicación del modelo semiótico y selección de información a partir del sistema de ficción y el sistema de narradores.
- Sistematización de la información sobre la vida y obra de José María Arguedas.
- Sistematización de la información sobre el sistema de ficción y sistema de narradores en cuanto al contenido de la novela.
- Análisis semiótico de ambos aspectos considerando fragmentos y puntos comunes sobre el mundo fantástico y natural planteados en la novela.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. Aspectos de ficción de la obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas

La novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas presenta algunos aspectos que la caracterizan como una ficción fantástica. Estos serán analizados, contrastados, interpretados y comentados a continuación.

4.1.1. Leyes y Valores de la Obra: leyes del mundo natural y sobrenatural.

4.1.1.1. Orden

Lo que está dispuesto en la obra. Lo que existe. En el mundo ficcional de la obra literaria, la ley de orden se entiende como la existencia de relaciones recíprocas entre los objetos del conocimiento, según Comte, “en cada orden de fenómenos existen, sin duda, algunos bastante sencillos y familiares para que su observación espontánea haya sugerido siempre el sentimiento confuso e incoherente de una cierta regularidad secundaria” (p.9); así como “la apreciación estática de una obra cualquiera”. En la obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, encontramos la muestra siguiente:

Las lanchas bolicheras habían tendido calas de doscientas y trescientas brazadas de largo sobre la mancha. Las anchovetas fueron embolsadas por las redes: nadaban saltando, boqueando, abriendo las agallas en espacios cada vez más reducidos, chispeando en la superficie. Potas enormes, negras, tragaban todavía anchovetas y se ahogaban en la trampa. Los alcatraces bajaron: pajareaban volando al ras del mar; daban como tarascadas en la hirviente red cargada, nadaban al borde de los corchos del boliche; tropezaban con la garetta de nylon durísimo, estiraban sus flácidos bolsones y los picos largos, aleteando. Saltimbanqueaban y pescaban bocanadas de anchovetas; las

embolsaban, alzaban la cabeza y hacían resbalar, como tras un tul frío, docenas de anchovetas, de la bolsa flácida al buche. Ni las moscas de las más sucias chicherías de los barrios de las ciudades andinas hacían tanto negro baile. Algunos grandes alcatraces se enredaban en la garetta y el paño. El chalanero los agarraba del pico, los alzaba y los tiraba al mar. Volvían entonces al ataque. (p.36)

Este texto da cuenta de la existencia de personas, animales, y objetos, que se interrelacionan como fenómenos o manifestaciones que coexisten: los pescadores que trabajan en sus respectivas lanchas; los alcatraces que lidian con los hombres por la pesca y caza de las anchovetas; las anchovetas que cumplen este ciclo alimenticio para los demás seres en la naturaleza. Las anchovetas son peces grises plateados; los alcatraces son aves pelicaniformes de un plumaje pardo amarillento en el dorso y blanco en el pecho; su hábitat es el mar y su alimento, los peces. Las potas habitan ese mar embravecido, que brinda vida y alimento para todos. El alboroto que causan contrasta con las redes de pesca y demás herramientas de trabajo de los hombres del mar. Este orden natural corresponde al de los seres de la naturaleza que, junto al hombre, retratan la vida en el mar.

Tabla 3

Leyes de orden natural en El zorro de arriba y el zorro de abajo.

Leyes y valores de la obra	
Orden	Natural
	Las personas, animales y objetos se interrelacionan como fenómenos o manifestaciones que coexisten: los pescadores que trabajan en el mar, la fábrica que subsiste con el trabajo de la pesca de los hombres y la naturaleza, con la fauna marítima, que es arrasada por la presencia de los anteriores elementos.

Fuente: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* op., cit.

4.1.1.2. **Progreso.**

En la ficción de la novela literaria, el progreso se comprende como la otra condición fundamental para establecer los dos estados de existencia y movimiento en el

universo ficcional. Denominada también condición de progresión, como diría Comte, “es la apreciación dinámica de una cuestión cualquiera. Son las leyes de sucesión que tienen que ver con la previsión”. En la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se observa el inicio de la secuencia progresiva temporal para el trabajo de los pescadores en el mar, durante la madrugada. En el capítulo I de la primera parte de la novela se refiere estos momentos en la vida de los pescadores en el mar. Ellos comienzan la faena diaria desde muy temprano, cuando aún amanece. Aquí se describe la sucesión que tiene que ver con la previsión que tiene Chaucato sobre su jornada diaria:

Avanza la **madrugada**. Chaucato habla con el Mudo en el puente... (p.32)

Luego está el siguiente momento que transcurre ahora en la mañana. Va amaneciendo y Chaucato recibe órdenes por radio para avanzar hacia donde se hallan los bancos de peces en el mar. Ahora es de mañana.

«A una **hora** isla Corcovado... A una hora isla Corcovado... Rumbo 180... Rumbo 180...» (p.33)

Avanza el transcurso del día, considerando el desarrollo de unidades cronológicas como las horas parciales. Aquí Chaucato y sus pescadores pueden ver que hay nubes que opacan el sol en mitad de la mañana.

Chaucato (...) oyó que la tripulación traficaba y echaba maldiciones de alegría en la cubierta, pero no subía nadie al puente. El **sol opacado por las altas nubes** de la cordillera... (p.35)

A esta hora de la mañana, primera parte de la jornada, el trabajo en cada una de las embarcaciones de pesca, las bolicheras, continúa en todo el mar. Cada uno de sus trabajadores comienza definitivamente con la pesca del día y sueltan las redes.

Media hora después, las lanchas bolicheras habían tendido calas de doscientas y trescientas (p.36)

El progreso temporal nos sitúa en los eventos que transcurren este mismo día en el capítulo II de la primera parte de la novela. Aquí aparece el loco Moncada, un zambo predicador y loco, con una cruz al hombro:

Moncada sentó la cruz que llevaba al hombro (...) El sol fugaz del tibio **invierno** enfocaba precisamente ese lado de la ciudad (...) Moncada se arrodilló al pie de la cruz, se alzó despacio, sacudió el trapo rojo y levantando el otro brazo empezó a predicar. A esa **hora**, de gran compra, solo unos pocos le prestaron atención. (p.56)

La estación del invierno sitúa la jornada en un día cualquiera de esta época del año. Así, mientras transcurre este día, en el mercado y muy cerca de la línea del ferrocarril, donde se arrinconan comerciantes, se aprecia el siguiente suceso mientras avanza el día:

(...) Allí tomaban el almuerzo-desayuno miles de gentes. Cerca del **mediodía** chillaban de contento, se atrevían a salir algunas ratas; perros, mostrencos las perseguían gimiendo... (p.60)

En este instante, en los eventos narrados en el capítulo IV de la primera parte de la novela, mientras el loco Moncada predicaba, otro hecho paralelo ocurría: don Esteban,

compadre del zambo predicador, se halla en medio del mercado donde su esposa tiene un puesto de papas y cebollas. Él se encuentra con un desafortunado achaque de su enfermedad:

Sí, a don Esteban le daba coraje ese ronquido de su pobre y chiquito pecho. Lo oía y se decidía a hablar. Ese **mediodía**, tras el cilindro, habló: « ¡Hijo de me vida, hijo de me vida!» (p.123)

En ese mismo espacio temporal ocurre el siguiente tiempo en la progresión: mientras la barriada de San Pedro avanza hacia el nuevo cementerio establecido por la municipalidad, el negro Moncada y algunos dirigentes encabezan la procesión de cruces mientras los vecinos avanzan trasladando las cruces de sus muertos.

Era ya la **tarde**. Tenían que caminar lejos. Había que cruzar la carretera y la pampa pesada, entre el Progreso y el inmenso médano San Pedro... (p.66)

El transcurso del tiempo nos sitúa nuevamente en las acciones de Chaucato y su tripulación, quienes, ya entrada la tarde, se hallan ahora en el salón de un prostíbulo. Allí, Chaucato y sus compañeros descienden después del día de trabajo.

Pocos **minutos después** bailaban en el salón muchas parejas. (p.41)

Hasta este punto, el día transcurre considerando la primera parte de la jornada: la mañana. Los pescadores inician su jornada durante la madrugada, la continúan durante el transcurso del día y al atardecer terminan en el local del prostíbulo. Mientras tanto, volviendo a la travesía del loco Moncada y los demás vecinos de la barriada de San

Pedro, en el capítulo segundo de la primera parte, inicia la última del día: la noche. Se describe a alguien que decide quedarse en el nuevo terreno del cementerio.

Solo un hombre se quedó en la hondonada **hasta la noche**, junto a una cruz gruesa que había clavado cerca de la magnolia. (p.70)

Como se aprecia, el progreso temporal transcurre hasta la entrada de las primeras horas de la noche, hasta aquí, las personas que acompañaban la procesión, y el mismo Moncada se han retirado hacia sus casas. Allí, Tinoco, serrano matón y soplón, después de la procesión al cementerio se dirige hacia su casa en un taxi mientras suelta este comentario:

— (...) Oye, chofer: anchovetas, mafias, ramera elegante que ahora, **viernes noche** están llegando a hotel Florida... (p.75)

Aquí se confirma definitivamente que el día en que comienzan los hechos que transcurren en la novela, es un viernes. Un hecho que corrobora esto es que todos los pescadores terminan el trabajo semanal un día como este, cuando reciben la paga del trabajo realizado toda la semana y se disponen a ir a gastarlo, tal como lo había hecho Chaucato y su tripulación. Asimismo, la ocasión en que se señala que Florinda, conviviente del músico Crispín, divaga:

Florinda no sabía cantar. **Esa noche**, oía, de pie, a su conviviente que, tras el tapaojos constreñía el pensamiento. (p.77)

Cuando llega este punto en la novela, durante los eventos narrados en el capítulo IV, en cuanto a lo que está ocurriendo con Moncada y su compadre don Esteban, este se

halla en casa de su compadre dispuesto para partir a predicar por algún lugar de la ciudad. Había ya tomado esta decisión, cuando doña Jesusa, esposa de don Esteban, parece querer disuadirlo:

— **¿De noche** va predicar? El Hermano dice que es inocente; vanidoso inocente...— dijo Jesusa. (p.132)

Hasta que Moncada, quien finalmente marcha hacia el Hotel Chimú, intenta ingresar hasta que es impedido en la puerta de ingreso. Esto también se sitúa en el capítulo IV de la primera parte de la novela:

Moncada (...) se dirigió hacia la Plaza Grau; resueltamente torció en la última esquina de la calle Bolognesi, en dirección del Gran Hotel Chimú. **Era de viernes**. Había un baile en el hall principal. Abrió la puerta. (p.133)

Hasta que para los eventos narrados en el capítulo IV y el final del día viernes, cuando finalmente atardece para Moncada y sus amigos. Después se describe que, ya entrada la tarde, y antes de que comience la noche, don Esteban se halla frente a su máquina de zapatería, objeto muy valioso para él, puesto que la había recuperado de un préstamo anterior.

Por la **tarde**, don Esteban de la Cruz pedaleaba muy despacio su máquina de zapatería. A pesar de que se dio cuenta que sus ojos no distinguían bien las cosas, se detuvo a observar con cierto orgullo esa especie de huinche horizontal... (p.157)

De esta manera culmina el capítulo IV de la primera parte de la novela, cuando don Esteban recupera su máquina de zapatería. Y comienza la noche del viernes. Así también culmina el capítulo I de la primera parte de la novela, con Chaucato entre dos


prostitutas y sus compañeros aún en el salón de baile. Ambos hechos transcurren durante todo el viernes. Considerando lo que ocurre a continuación, en el capítulo II, don Diego llega para realizar una visita a la fábrica de don Ángel Rincón, el jefe de la fábrica Nautilus Fishing. En este punto se aclara:

Las llamas y el humo de las varias chimeneas, el temblor que causaban los generadores Caterpillar producían como ondas (...). Era casi la **medianoche**. El visitante observaba un bicho alado que zumbaba... (p.83)

Asimismo, mientras avanzan las horas, se conoce que aún es la noche del viernes, amaneciendo para el sábado; mientras también avanza la larga conversación de don Diego, quien, siempre curioso, quiere conocer todo acerca del puerto de Chimbote, la fábrica y las personas trabajadoras en el puerto. Mientras avanza la noche, se hace de madrugada: don Ángel Rincón ofrece un recorrido por toda la fábrica y al final de su intervención también ofrece una visita al local el Gato Negro:

— ¿Verdaderamente no quiere ir al Gato Negro? — preguntó don Ángel al visitante, ya cerca de la puerta de la Nautilus—. Mire; **son las dos de la mañana**; eso debe estar que arde. Como acaba de cerrarse la veda grande y los pescadores han cobrado tres semanas fuertes de pesca, a estas horas van muchos al Gato... (p.117)

De esta manera amanece el sábado.



V i e r n e s					
Madrugada	Mañana	Mediodía	Tarde	Noche	Medianoche
Chaucato comienza el trabajo de pesca diaria en el puente junto a su tripulación.	Moncada aparece en el mercado de La Modelo, el principal del puerto, con una gran cruz al hombro y listo para predicar. Las lanchas bolicheras se lanzan a la pesca en el mar de Chimbote.	El mercado de la Modelo está repleto de gente que se dispone a comer. Animales salen al encuentro de la ciudad.	Comienza la procesión de cruces de los vecinos de la barriada de San Pedro hacia el nuevo cementerio. Moncada va con ellos. Chaucato y sus tripulantes llegan al salón de baile del prostíbulo "El Corral". Don Esteban de la cruz, comerciante enfermo de tuberculosis, pedalea despacio su máquina de zapatería.	Un solo hombre queda en la hondonada del nuevo cementerio, después de la "procesión de cruces". Crispin Antolín, músico ciego, toca una melodía. El loco Moncada se dispone a salir a predicar. Tinoco, serrano matón, se dirige al hotel Florida.	Don Diego se entrevista con don Ángel Rincón Jaramillo en la fábrica de harina de pescado Nautilus Fishing.
S á b a d o					
Madrugada	Don Diego, junto a don Ángel Rincón se dirigen hacia el local del Gato Negro.				

Figura 1. Línea de progreso temporal en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

Fuente: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* op., cit.

4.1.2. Leyes del Mundo Sobrenatural.

4.1.2.1. Orden.

En la ficción las leyes de unión responden a las necesidades simultáneas para satisfacer las exigencias intelectuales. Según Comte, son las que se “vinculan por semejanza a los que coexisten”; permitiendo tener presente un estado de armonía entre los seres que habitan este espacio. En la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se halla la siguiente muestra:

La forma del visitante cambiaba, y también el color y la extensión de su leva. El vaho azul que brotaba de su nariz empezó a brillantarse y se apagó, luego, de golpe. Don Ángel vio que los obreros palmeaban todos, ya de pie. Palmeaban apenas el vaho se hubo apagado, y el cuerpo de don Ángel, desde ese momento cambió algo su música que ya no era oída hacia afuera sino hacia dentro del aire hacia el interior del cuerpo, porque en el silencio de la galería solo el palmotear de los cholos se escuchaba; en ese mismo silencio empezó a cambiar el color del gorro del bailarín, rojo primero, luego morado, luego verde, luego amarillo y finalmente blanco, igual que esas piedras en milenios pulidas debajo de los pequeños ríos constantes... (p.116)

Se puede apreciar, la existencia de un personaje con rasgos zoomorfos que coexiste con los seres naturales de la ficción; los trabajadores de la fábrica de pescado y la naturaleza y objetos naturales del lugar. Un personaje que irrumpe en las caminatas que tuviera don Ángel mientras lo guía a través de los espacios de la fábrica de pescado, donde aparece como alguien muy extraño, incluso ante los obreros. La relación que se establece también con la naturaleza, la comparación con el río es una muestra de la explicación de lo que existe. Así también:

Don Diego se quitó el gorro y su pequeña cabeza alargada, sus orejas algo puntiagudas y como afelpadas volvieron a silenciar la galería. Una punta de la

lengua del visitante apareció fuera de los labios, su humedad se convirtió en un vapor apenas visible; el color azul de la humedad que todos veían y que sentían también en el aire fresco de la galería... (p.117)

4.1.2.2. *Progreso.*

Según Comte, son las leyes “por filiación, que se vinculan a los acontecimientos que se suceden”, permitiendo prever los acontecimientos presentes o futuros; en virtud de sus relaciones con otros dados, en el estado correlativo de movimiento. En la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se aprecia el fragmento: después del final de los eventos narrados en el primer capítulo de la primera parte de la novela, cuando aparecen los dos zorros. Aquí, mientras el zorro de abajo aclara los detalles sobre la historia que le cuenta a su compañero, recuerda su primera reunión.

El zorro de abajo: (...) este es nuestro segundo encuentro. Hace **dos mil quinientos años** nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huarochirí; hablamos junto al cuerpo dormido (...) (p.53)

Se aprecia la forma cómo avanza el tiempo considerando la duración de un año real. El mundo sobrenatural se ve presente en este punto y altera evidentemente el tiempo natural, modificando así la continuidad del espacio-tiempo. Al tratarse de seres sobrenaturales el tiempo que tienen es eterno.

Tabla 4

Leyes de orden y progreso sobrenatural de la obra.

Leyes y valores de la obra	
Orden	La presencia del zorro de arriba y el zorro de abajo, quienes aparecen para iniciar una conversación sobre lo que ocurre en Chimbote. Uno de ellos, conforme avanza la historia, se inmiscuye y metamorfosea en uno de los personajes: don Diego. Es, en este punto, donde ocurre un orden donde se comparte el espacio con las personas reales.
Progreso	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="writing-mode: vertical-rl; transform: rotate(180deg); margin-right: 5px;">Sobrenatural</div> </div> <p>El zorro de arriba y el zorro de abajo mantienen un primer encuentro al cuerpo dormido de Huatyacuri.</p> <p>La llegada del zorro de arriba y el zorro de abajo después de dos mil quinientos años.</p> <p>El desarrollo del progreso establecido en la obra se rompe cuando irrumpen ambos personajes sobrenaturales. Los zorros aparecen para “hablar” sobre lo que ocurre en el puerto de Chimbote. Aquí, la clara referencia de su segundo encuentro después de dos mil quinientos años, rompe la ley natural del tiempo.</p>

Obsérvese la sucesión del tiempo que no se comparte con la ley natural del mundo real.

Fuente: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* op., cit.

Se puede apreciar el orden que se comparte con los seres que coexisten en el universo ficcional de la novela. El progreso que transcurre en la novela es relativo al tiempo que transcurre secuencialmente considerando las unidades cronológicas y de la jornada. Este se rompe luego dado que se trata de algo sobrenatural; aunque también secuencialmente y teniendo que ver con la sucesión. En este caso, el tiempo es eterno y las acciones de los personajes establecen esta línea de separación.

4.1.3. Lógica.

En el mundo ficcional fantástico, según Paz (2007), “no se admite más lógica que la del mundo natural”. El sistema de reglas y restricciones que la regirán serán las mismas que las del mundo que conocemos, el real. La lógica es coherente con el mundo realista. En la obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se tiene una lógica natural: los hombres son pescadores y asisten al trabajo en el mar, la fábrica funciona, y

los peces y las aves comparten el mar con ellos. Sin embargo, algo inusual rompe con esta tranquilidad. En el capítulo IV de la primera parte de la novela se da cuenta de esto:

Alcatraces tristes sobrevolaban en el aire (...) Si bajaban, los agarraban a patadas, los perseguían a trapazos, a palos; los perros se banquetaban con ellos (...) algunos habían caído despatarrados entre los durmientes. No podían ya enderezarse. Agonizaban horas de horas, o eran atacados por bandadas de niños que trataban de descuartizarlos. Con las cabezas colgantes, los ojos abiertos, tan chicos, en un rostro incomprensible, los alcatraces movían alguna parte de su cuerpo, mientras los muchachos les estiraban patas y alas. (pp.60, 126)

Ahora el alcatraz es un gallinazo al revés. El gallinazo tragaba la basura perniciosa (...) cual mal ladrón (...) Mueren a miles; apestan. Los pescadores los compadecen, como a incas convertidos en mendigos sin esperanzas. (p.89)

Hay una lógica de causa – efecto; pues la inmigración desmedida del hombre desde la sierra de los andes hacia el puerto de Chimbote; la contaminación de las fábricas; el uso degenerado de los recursos, orientando una actitud lapidaria y corrosiva para con la naturaleza, logran que el medio ambiente encuentre su peor forma de existencia: la fauna del lugar; integrada por los alcatraces; las mismas anchovetas; o las plantas que se describen apenas, en un intento por salvar lo poco que queda de la naturaleza que parece agonizar ante la cruel actitud del hombre. Aquí los alcatraces, aves pelicaniformes migrantes cuyo plumaje es visible, se ven agonizando y muriendo. Los gallinazos están *al revés* y parecen *incas convertidos en mendigos*. Estas descripciones dan lugar a una lógica natural que se contradice con estos primeros indicios de una contaminación atroz. Hay que recordar que en un mundo ficcional fantástico, la lógica que se admite no es más que la del mundo natural: entonces la consecuencia “natural” de lo anterior es precisamente este escenario. Esta muerte de la

fauna se explica por la depredación del hombre. Esta misma lógica también se aprecia en la misma ciudad, donde existen basurales y mercados pestilentes por causa de la contaminación y la superpoblación.

Otro aspecto que se observa es la forma de pensamiento que tienen los hombres acerca de los serranos: los trabajadores pescadores que aparecen a lo largo de toda la obra son descritos en el capítulo III de la novela, cuando don Ángel explica el *plan* urdido para con los serranos a su interlocutor don Diego:

Todo este...plan, se hizo sobre la experiencia del Chimbote atunero (...) Entonces «calculamos y dijimos»: los criollos son todavía más ansiosos de vicios que los serranos. (...) 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 esos pobrecitos. Y aquí, en Chimbote, está la bahía más grande que la propia conciencia de Dios, porque es el reflejo del rostro de nuestro señor Jesucristo (...) en la bahía estaban los bancos de atunes y anchovetas. Los alcatraces comen...veinte kilos de anchoveta cada uno...millones de toneladas tragaban (...) nos la tiramos todas en dos o tres años. (p.89)

Se observa la forma de pensar que tiene este personaje. Don Ángel explica el *plan* preparado por los hombres que mandan en Chimbote, quienes calculan cada movimiento para lograr que más serranos que llegan al puerto terminen trabajando en las fábricas, en la pesca. La forma cómo se explica el enseñarles primero a nadar, luego a malgastar su dinero de paga en vicios y burdeles; así como la feroz depredación que se emprende contra la naturaleza: arrebatan la comida a las aves del mar. Este tipo de lógica establecida en el razonamiento de los hombres sobre el conocimiento del mundo evidencia la lógica natural, aunque incoherente y confusa, que caracteriza al mundo

ficcional fantástico. Con los hechos que suceden más adelante, se causará mayor contradicción en lo establecido.

Tabla 5

Lógica de la novela El zorro de arriba y el zorro de abajo.

	Lógica natural
Causa-efecto	La contaminación, la miseria y podredumbre que causan la industria pesquera desmedida traen consecuencias graves para la fauna marítima: los alcatraces y gallinazos mueren y se alienan.
Pensamiento de los hombres	Los hombres que mandan en el puerto arman un plan para atraer a más serranos: les enseñan a nadar, a pescar y a trabajar en el mar; luego les pagan cuantiosas sumas de dinero que ellos mismos les hacen malgastar en bebidas y burdeles dispuestos en el puerto. Este tipo de pensamiento gobierna la mente de los hombres en el puerto. Para ellos, esto es natural.

Como se puede apreciar, la lógica que se comparte en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* tiene que ver con la causa-efecto por la presencia de la fábrica y todo lo que esta industria acarrea en la población del puerto de Chimbote.

Fuente: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*- José María Arguedas.

4.1.4. Hechos

En un mundo ficcional fantástico, se producen en su seno hechos extraordinarios o prodigiosos. Según Paz (2007) “estos producen incertidumbre en el lector por contradecir aparentemente la lógica de su mundo (el natural); pero esos hechos reciben siempre una explicación racional”. En la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se hallan los siguientes indicios.

Dos zorros, uno de arriba y otro de abajo, vienen a reunirse después de dos mil quinientos años para conversar sobre lo que ocurre en el mundo. El mundo de ahora es incierto para ambos. Su tarea de “observadores” y narradores omniscientes de la historia

lleva a la novela a recrear la vida de lo que ocurre en Chimbote frente a ellos. En el final del *Primer Diario*, cuando Arguedas termina de contar la llegada de Fidela, y su despedida cuando esta se retira hacia un cerro, aquí aparecen los zorros:

El zorro de arriba: La Fidela preñada; sangre, se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno.

El zorro de abajo: Un sexo desconocido confunde a esos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la «zorra» aparece el miedo y la confianza también.

(...) *El zorro de arriba:* Así es. Seguimos viendo y conociendo... (p.31)

Ambos zorros, el de arriba y el de abajo inician su plática sobre lo que observan. Aquí se marca el *inicio* de la trayectoria de los zorros. El de arriba termina primero diciendo “Bajó a tu terreno”. Se evidencia las mitades (el arriba y el abajo) a los que ambos pertenecen, respectivamente. El zorro de arriba termina: “seguimos viendo y observando”, dando prueba de que ellos, “ven y observan” lo que ocurre en el espacio donde acaban de transcurrir los primeros hechos. Este primer hecho que inicia la trayectoria de los zorros se inscribe perfectamente en la característica de hecho extraordinario o misterioso que causa extrañeza en el lector, por contradecir la lógica natural de su mundo.

A continuación, se aprecia el *nudo* de la trayectoria de los zorros, en el final del capítulo I de la primera parte de la novela, cuando el zorro de abajo termina de *contar* esta primera parte del libro, cerciorándose de la atención y comprensión de su compañero, el zorro de arriba:

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.
(p.53)

Entonces aquí se evidencia la mitad de la trayectoria de los zorros, quienes interactúan contando la historia que ocurre en Chimbote. El zorro de abajo le pregunta: “¿entiendes bien lo que digo y cuento?; esperando la comprensión del zorro de arriba en el desarrollo de su historia. El zorro de arriba, algo confundido, responde: “confundes un poco las cosas”; mostrando lo confusa que le resulta la historia de su compañero. Por lo que el zorro de abajo aclara “la palabra... tiene que desmenuzar al mundo”; agregando el valor de la *palabra* a su conversación. Este hecho contribuye a crear los efectos de asombro en el lector del que nos hablaba Paz (2007).

Finalmente, en el hecho que marca el *final* de la trayectoria de los zorros, se aprecia la intervención de uno de ellos, el zorro de abajo, puesto que es él quien se halla en Chimbote en ese momento. Durante la narración sobre los sucesos del capítulo II de la primera parte de la novela, en la descripción que se hace del loco Moncada, aclara sobre su relato:

Pero esta vez que cuento, de la plaza Modelo, Moncada arrancó el mono de trapo colgado que se balanceaba... (p.59)

Considerando la teoría de Paz (2007), los hechos en una ficción fantástica son “extraordinarios y contradicen la lógica natural de este mundo”. Por ello, hasta aquí se subyace el carácter prodigioso en este hecho. El zorro de abajo es quien está narrando la historia de Moncada, al menos hasta este punto de la historia, por lo que nuevamente *debe aclarar* sobre la historia que cuenta a su interlocutor, el zorro de arriba. Asimismo, esto contribuye efectivamente a producir gran incertidumbre en el lector; aunque recibe

una explicación racional: el zorro está presente en Chimbote para narrar los sucesos que observa. Esta viene a ser la última aparición de estos seres como animales que poseen cualidades sobrenaturales.

Otro hecho que representa un suceso prodigioso es la progresiva transformación que sufre don Diego. Él aparece en el inicio del capítulo III de la primera parte del libro, en una visita que le hace a don Ángel Rincón Jaramillo, el jefe de la fábrica de harina de pescado, Nautilus Fishing:

El joven empezó a mover la cabeza hacia adelante, balanceando el cuerpo como una rama; se puso el gorro; su cara se afiló, sus mandíbulas se alargaron un poco y sus bigotes se levantaron muy perceptiblemente, ennegreciendo por las puntas. (p.87)

Este primer hecho que llama la atención por la curiosidad de Diego en su apariencia: su rostro de “afila” y tiene *mandíbulas*, y comienza así a presentar características y rasgos, muy extraños, aunque es este punto es demasiado pronto para saberlo, pues podría tratarse solo de apreciaciones subjetivas para el lector. Esta parte viene a ser el *inicio* de la trayectoria que sigue don Diego. Este primer suceso inscribe a este personaje en el universo de seres que poseen propiedades idénticas a los seres del mundo natural; pues sigue siendo un hombre. Pero comienza a presentar alteraciones en su aspecto. Siendo este último aspecto una característica de un mundo ficcional fantástico.

Don Diego (...) su gorro se había convertido en lana de oro cuyos hilos se revolvían en el aire; los zapatos, en sandalias transparentes de color azul; la leva llena de espejos pequeños en forma de estrella; los bigotes, es espinos cristalinos en las puntas, muy semejantes al del anku kichka (...) empezó a cambiar el color del gorro...rojo primero, luego verde, luego amarillo y

finalmente blanco (...) se echó a galopar hacia el campo cerrado de la estación de ferrocarril Huallanca Chimbote. (...) subió el arenal haciendo zigzags. En la cima se puso a danzar (...) (pp.106, 116, 121, 155)

La continuación que tiene este hecho marca el punto del *nudo* de la trayectoria de Diego. Aquí él adquiere poco a poco las cualidades de un ser extraño: sus zapatos cambian, su gorro cambia muchas veces de color, comienza a “galopar” y correr en *zigzags*; y termina bailando. Este hecho causa asombro y extrañeza en el lector, para luego tener una explicación racional sobre lo que le ocurre a don Diego.

Diego (...) empezó a emplumarse en la cabeza, como pavorreal o picaflor de gran sombra. (...) comenzó a hacer vibrar sus piernas abiertas y dobladas en igual ángulo; las hizo vibrar a más velocidad que toda cuerda que el hombre ha ensangrentado y ardido, luego dio una voltereta en el aire e hizo balancearse a la lámpara, le dio sonido al agua, voz de patos de altura, de los penachos de totora que resisten gimiendo la fuerza del viento (...) **disminuyó de tamaño** bajo el dintel. Volvió la cabeza hacia el despacho. Hizo una reverencia sonriendo a toda cara, su largo hocicazo, con una lengua muy alegre que le colgaba a un costado de la boca. (pp.215, 216)

Este es el *desenlace* de la trayectoria de don Diego, él termina por “disminuir de tamaño” mostrando evidencias de poseer propiedades sobrenaturales y prodigiosas. Aquí hay una clara muestra de un hecho que presenta un personaje que se deforma, como lo explica Paz (2007), cumpliéndose el requisito que se observa en una ficción fantástica. La explicación que se tiene es racional; aunque sobrenatural: don Diego es el zorro que se ha personificado en el hombre para observar de cerca y enterarse de lo que ocurre en Chimbote, pues su función de observador no es suficiente y siente la necesidad de enterarse de manera “personal” de lo que ocurre; por ello la cualidad de don Diego, pues, quiere conocer cada detalle de cuanto ocurre y cómo funciona el

trabajo de la fábrica. Esta es también una característica de la ficción en un mundo fantástico, pues es un hecho sobrenatural y prodigioso.

Tabla 6

Hechos sobrenaturales en la obra.

Momentos de la trayectoria de los hechos	Inicio	Nudo	Desenlace
Hechos Sobrenaturales	Trayectoria de los zorros		
La presencia de los zorros en la novela.	Los zorros aparecen al final del <i>Primer Diario</i> . Ellos observan, escuchan y conocen lo que está contando el autor, el narrador extradiegético, quien describe sucesos sobre sus reflexiones y recuerdos en sus diarios.	Los zorros mantienen una conversación donde relatan acerca de su primer encuentro; donde describen sobre lo que ocurriera hace dos mil quinientos años; y sobre lo que ocurre en el tiempo actual en Chimbote. Comentan sobre la pesadumbre que se siente en el puerto. La contaminación y la corrupción moral del hombre.	Los zorros terminan su conversación sobre Chimbote, la podredumbre y los malos olores que sienten en el puerto, y dispuestos a seguir hablando y conociendo sobre lo que viene ocurriendo. Más aún, el zorro de abajo, quien se halla en Chimbote termina de contar los hechos descritos hasta el segundo capítulo de la novela, donde aclara sobre lo que le ocurre a uno de los personajes: el loco Moncada.
	Trayectoria de don Diego		
Transformación que sufre don Diego.	Diego aparece como un hombre delgado y pernicorto, con una vestimenta muy llamativa y frente a su interlocutor: don Ángel Rincón. Presenta rasgos extraños en su composición física mientras mueve las <i>mandíbulas</i> y extraños bigotes.	Diego comienza a mostrar rasgos zoomorfos: posee bigotes muy largos; <i>hocico</i> largo, dientes y uñas grandes, manos <i>peludas</i> . Baila y ríe alegremente mientras se entera de la vida de Chimbote; recorre la fábrica y se halla entre los trabajadores de allí.	Diego finalmente sufre transformaciones mucho más evidentes: su gorra comienza a cambiar a varios colores; su aspecto físico se deforma y finalmente adquiere la apariencia de un ser pequeño que corre hacia el cerro donde termina bailando. Aparece como el zorro de arriba.

Como se aprecian en los dos hechos descritos en la novela, hay momentos de la trayectoria que tienen que recorrer cada personaje respecto de sus propias acciones. Don Diego se transforma progresivamente no pudiendo ocultar sus extraños rasgos zoomorfos.

Fuente: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*- José María Arguedas.

4.1.5. Personajes.

Los seres que habitan la ficción, los que pueblan el universo ficcional fantástico, “poseen propiedades idénticas a los del mundo natural, pero suelen presentar transformaciones, deformaciones o fenómenos físicos o psíquicos, formales o compositivos, que contribuyen a provocar los efectos de asombro e incertidumbre” (Paz, 2007). En la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se tienen las siguientes muestras:

4.1.5.1. Seres sobrenaturales.

- *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo.*

El zorro de arriba y el zorro de abajo aparecen por primera vez antes del inicio de la novela, como un preámbulo de lo que se viene a continuación, al final del *Primer Diario* y antes del capítulo I de la primera parte de la novela:

El zorro de arriba: La Fidela preñada; sangre, se fue. El muchacho estaba confundido. También era forastero. Bajó a tu terreno.

El zorro de abajo: Un sexo desconocido confunde a esos. Las prostitutas carajean, putean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la «zorra» de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su «zorra» aparece el miedo y la confianza también.

El zorro de arriba: La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del «ima sapra»; y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo.

El zorro de abajo: ¡Ji, ji, ji...! Aquí, la flor de la caña son penachos que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que pueden hablar; el algodón es «ima sapra» blanco. Pero la serpiente «amaru» no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el siso, también el testículo.

El zorro de arriba: Así es. Seguimos viendo y conociendo... (p.31)

Los zorros aparecen como seres sobrenaturales, pues hablan y participan en la historia como discretos y pensativos observadores. Esto se inscribe en la característica natural: son zorros naturales; pero presentan deformaciones. Ellos hablan y cuentan historias sobre lo que ocurre en el puerto de Chimbote. Pero todo tiene una explicación racional: son seres traídos de un relato de Huarochirí; que ahora están presentes en el puerto para observar la decadencia moral, cultural y social de la población por causa del desarrollo de la industria pesquera.

Tabla 7

Descripción de animal: zorro del desierto peruano.

Animal: el zorro del desierto peruano – <i>Lycalopex sechurae</i>	
Características físicas	El zorro de Sechura, también llamado zorro del desierto peruano, zorro sechurano, o lobo de la costa, es un mamífero cuadrúpedo carnívoro. Es una especie del género <i>Lycalopex</i> y es el más pequeño de los zorros sudamericanos. Posee una cola larga poblada, y el hocico agudo y prominente. Pertenece a la familia de los cánidos, su color es mayormente grisáceo. La cabeza es pequeña, con las orejas relativamente largas y un hocico corto. El rostro es gris, con un anillón marrón rojizo alrededor de los ojos. Los miembros frontales (hasta los codos) y los miembros traseros (hasta los talones) son generalmente rojizos en color. La cola es relativamente larga, siendo más oscura hacia el extremo.
¿Cómo se reproduce?	Los zorros practican monogamia, aunque no siempre, ya que existen pruebas de comportamientos polígamos, entre los que se cuentan salidas del macho a otros territorios durante la época de cría buscando otros posibles acoplamiento
¿Cómo nace?	Las hembras sólo tienen un periodo de celo que dura de 1 a 6 días. Aunque la hembra se aparee con más de un macho (que puede que peleen entre ellos por el derecho de acceder a la hembra) sólo se emparejará con uno de ellos al año. La gestación dura de 52 a 53 días. Las parejas monógamas formadas durante el invierno cooperarán para criar una camada de 4 a 6 cachorros (llamados zorreznos) cada año, siendo la media 5 y la camada más grande registrada es de 13. Los zorreznos nacen completamente cubiertos de borra, no abren los ojos hasta los 8-14 días, y a las 4 o 5 semanas salen del cubil. Con 8 semanas ya pesan más de un kilo y presentan un pálido color crema.

Continúa...

	El destete tiene lugar hacia la novena semana (los zorreznos ya pesan 2-2,5 kg). A las 7 o 10 semanas abandonan por completo la madriguera. Con cinco meses pesan más de 3 kg y alcanzan la madurez sexual a los 9 o 10 meses, pudiendo reproducirse en la temporada de cría siguiente a su nacimiento.
¿De qué se alimenta?	Su dieta solamente se basa en: semillas, insectos, roedores y pájaros.
¿Cuáles son sus características psicológicas?	Se conoce como cualidad del zorro lo taimado y astuto. Es un animal silencioso y muy cauteloso, que caza sobre todo por la noche. Durante el día permanece oculto entre los matorrales o en sus madrigueras, excavadas en parajes secos y escondidos. Los zorros de la novela son seres observadores, discretos, y algo burlones.
¿Dónde y cómo viven?	Se distribuye desde el sur de Ecuador hasta la costa central de Perú. El rango principal de la especie se extiende desde el extremo oeste y sur de Ecuador, al sur, a través de las tierras bajas costeras, hasta el norte de Lima. Su hábitat suele limitarse a desiertos y bosques secos y áridos.
¿Qué hacen?	El zorro común es de lejos la especie de zorro más abundante. El zorro es un animal principalmente crepuscular, con tendencias nocturnas en las zonas donde la interferencia humana es muy grande (y además hay luz artificial). Por lo tanto, están más activos al anoecer que a plena luz del día. Generalmente son cazadores solitarios. Si consigue más comida de la que puede comer en el momento la enterrará para poder acceder a ella más tarde. Los zorros suelen ser territoriales, defendiendo un territorio por parejas sólo en invierno, y en solitario en verano.

Como se puede apreciar en la descripción de un animal, en este caso de este zorro cuya presencia trasciende en la historia. Se habla de esta criatura cuando se refiere a la presencia de los zorros que actúan en la novela. La criatura descrita en la ficción comparte también estas características físicas y quizás, hasta en otros aspectos. Hay que recordar que los seres que habitan un mundo ficcional fantástico, a menudo comparten rasgos que tienen que ver con el mundo real.

Fuente:(Ratliff, 2011)

A pesar de las características naturales que comparten: aparentemente son de carne y hueso, caminan, comen, y es probable que tengan los rasgos comunes de un zorro “natural”. Sin embargo, poseen cualidades excepcionales y prodigiosas que causan extrañeza en el lector; aunque tienen una explicación racional; pues siempre hay una solución racional, aunque en este caso, de naturaleza sobrenatural.

- *Don Diego.*

Se presenta durante los hechos narrados en el capítulo III de la primera parte de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En cuanto a su descripción física, va como sigue:

Don Diego (...) caballero delgado, de bigotes largos y ralos, cuyos pelos muy separados se estiraban uno a uno, casi horizontalmente; (...) era pernicorto, pero muy armoniosamente pernicorto, (...) sus dos ojos se cerraron tanto, sin que se formaran muchas arrugas en la cara. (pp.83, 84).

Sin embargo, como se indica entre las principales características de una ficción fantástica, los seres que habitan este universo sufren extraños cambios. Se presentan características extraordinarias con el aspecto físico de don Diego:

Don Diego (...) movió perceptiblemente las orejas, como alanceolando graciosamente las puntas hacia arriba (...) el brazo era muy corto, sus manos peludas y sus dedos sumamente delgados, de uñas largas (...) un hombre pequeño, de hocico largo; un vaho azulino salía de su boca (pp.92, 109, 121)

Sobre la descripción psicológica acerca de don Diego, en el transcurso de la novela y durante los hechos descritos hasta el capítulo III, al parecer se muestra con una alegría desbordante y sin igual:

Don Diego (...) con una sonrisa que producía agradables cosquillas (...) —Hay que reírse don Ángel Rincón, hay que reírse... Ji, ji, ji (...) El visitante (don Diego) alzó las manos como brazos de candelabro, y con la gorra ladeada, el rostro alargado en que los bigotes, negreando en las puntas (...) se puso a bailar dando vueltas en el mismo sitio como si en las manos sostuviera algo invisible que zumbara con ritmo (...) la sombra del visitante bailaba con más armonía que el cuerpo (pp. 83, 103)

Sus cualidades en la danza las muestra con cierta frecuencia junto a don Ángel Rincón Jaramillo, durante la larga entrevista que sostienen en la fábrica Nautilus Fishing. Este sentimiento acompaña al “visitante” don Diego a lo largo de la ficción.

Asimismo, en cuanto a otro aspecto psicológico, él muestra emociones como la empatía hacia los trabajadores de la fábrica. Durante la llegada de Diego a la fábrica, en los sucesos narrados en el capítulo III de la primera parte de la novela, se describe:

Don Diego (...) Sus bigotes largos, gruesos, sumamente separados, su rostro alargado hasta terminar en una punta que acariciaba la curiosidad de los obreros, y el cuerpo tan desigual, la levita, nuevamente brillante fueron bien recibidos por los dos hombres. Lo saludaron casi familiarmente, casi sin darse cuenta. (p. 112)

Don Diego causa esta extraña familiaridad para con las demás personas que lo ven en la fábrica.

En cuanto a la relación que tiene don Diego con los objetos, es evidente la relación que tiene hacia la música y el baile. Diego describe un encuentro que tuviera con una pareja de ciegos que tocaban y cantaban en la calle; “ayudándoles” con su baile:

Don Diego: (...) la india tocaba un tamborcillo, el indio violín, y cantaban feo, a dúo; feo, garraspiando cantaban. Y yo me puse a bailar; el garraspeo había tenido alma; me puse a bailar bonito, con mi chaqueta levita de botones dorados; en delante de los ciegos bailé, dando vueltas como sombra de trompo. Y los dos ciegos mucha plata agarraron. (p.86)

Él describe la inevitable reacción que tiene ante la música que no duda en bailar más apropiadamente.

En cuanto a la relación que tiene con las personas, con gran asertividad y comunicación; es evidente la estrecha relación que mantiene con don Ángel Rincón Jaramillo, su anfitrión en la fábrica que este dirige. Diego conversa amablemente con su interlocutor, baila para él contagiándole su alegría y hasta prueba el caldo de anchoveta que le ofrece:

—Yo soy de toda la costa, arenales, ríos, pueblos, Lima. Ahora soy de arriba y abajo, entiendo de montañas y costa, porque hablo con un hermano que tengo desde antiguo en la sierra. De la selva no entiendo nada. ¿Cuántas toneladas ha sacado su lancha hoy don Policarpo? (...) Don Diego sorbió el caldo, lo tomó de largo, todo. Los obreros aplaudieron. (pp.112, 116)

Se muestra en lo anterior la buena comunicación que mantiene con los trabajadores de la fábrica de pescado. La aceptación que tiene de manera espontánea y el trato cordial que mantiene con ellos.

Tabla 8

Descripción de personas: don Diego.

Descripción de personas: don Diego	
Aspecto físico	Personaje que posee rasgos naturales como las de un hombre delgado y pernicorto. También posee rasgos de un animal: un gran hocico, uñas largas, manos peludas y un pequeño tamaño.
Aspecto psicológico	Sentimientos Alegría hacia la vida, la música. Ríe constantemente. Tristeza, ante la realidad social de la fábrica.
	Emociones Decepción y cierta preocupación ante los rasgos de la vida en la fábrica Nautilus Fishing.
Relación con los objetos	Don Diego gusta de los bailes, su capacidad y habilidades dancísticas lo ayudan a establecer una entrañable relación con la música.
Relación con las personas	Humildad, asertividad y buena comunicación. Diego es amable, sencillo y hasta siente cierto sentido de pertenencia para con la vida en el puerto.

Como se aprecia en este personaje, don Diego, se sitúa en el marco de lo que se conoce como un personaje inscrito dentro de una ficción fantástica. La novela pinta a este personaje con todas sus rarezas y excentricidades.

Fuente: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*- José María Arguedas.

4.1.5.2. *Seres naturales: personas.*

Además de las cualidades naturales que también comparte don Diego, desfilan por el universo ficcional de la novela aproximadamente cincuenta personajes, además de incluir animales que sienten la compañía del hombre y son parte de su vida; árboles bellamente descritos entre otros elementos de la naturaleza. La novela conforma un vasto mundo ficcional donde se recrea la vida de la ciudad, los mercados y barriadas, y la de los pescadores del puerto. La presencia de algunos destaca por la participación que tienen a lo largo de la ficción, por ello se presentan a estos:

En el capítulo I de la primera parte de la novela, se presenta a Chaucato:

Líder y jefe de la bolichera Sansón I, embarcación de pesca a su cargo. Tenía “los brazos sueltos, el ojo izquierdo con el párpado bajo, algo caído y rojo”; así como “la boca igualmente caída por el mismo lado”, y “el pómulo como hinchándose”. Es mestizo y veterano de la pesca. Sobre Chaucato, existe una versión acerca de su vida anterior según mención de dos prostitutas: una de ellas se pregunta: “¿No será que de muchacho, los lobos qui’ a matado en las islas lo pacieron de nuevo?”, sugiriendo una posible intromisión de los lobos en su formación fisionómica: “Mírale bien, parece lobo sin bigotes, de respeto” (p.55). Además, es clara la revelación anterior por la forma cómo se describe a Chaucato con algunos lobos marinos, como él mismo señala: “(...) En un día he matado a palos a cien lobos cuando estaba recién escapao de mi casa, quince años” (p.170). Esta relación con los lobos de mar lo lleva a conformar un sentido de pertenencia con la naturaleza, como ocurre con cada uno de los personajes; la naturaleza, plantas y animales forman parte de la obra como un personaje más. Asimismo, se establece sin duda, una relación laboral más estrecha entre él y el mismo Braschi, mandamás del puerto, con quien aparentemente ha compartido muchísimas

vivencias. En la segunda parte de la novela se señala sobre ambos: “¿Así como Chaucato parió a Braschi y Braschi a Chimbote?” y después: “Pero al revés, ¿no?”, en medio de una conversación que se tiene sobre la relación laboral que existía entre ambos personajes: Chaucato fue patrón de Braschi, quien luego se convirtió en el más grande magnate de la industria pesquera. Más adelante, se afianza la vida culminada de Chaucato, donde se señala sobre él: “Está recién casado, viejón; con hijos mellizos”. En tiempo del desarrollo inicial en Chimbote se escatima sobre los gastos de Chaucato: “compraba camisas y pagaba lo que le pedían a primera oferta. Le pedía al tiendero del mercado que contara la plata. El estiraba no más los billetes” (p.91), como parte de la llamada «mafia antigua».

Este personaje destaca por la relación que tiene con “la mar” y su tripulación. Su aparición ocurre en las primeras páginas de la novela—, aunque no es precisamente el protagonista— junto a sus tripulantes que conforman diez pescadores, entre ellos, “al maricón el Mudo, y como suplementario, a prueba, a un violinista de la boite de copetineras El gato negro” (p.32). Su discurso corresponde a un pescador que ordena y tiene el poder sobre sus trabajadores, empleados pescadores:

—Putamadre Mudo; aquí se trabaja en cosas di ´hombre. El hombre se diferencia por el pincho, ¿no? Tú has nacido con pincho, oye Mudo, aunque sea pa ´tu joder. Cuando el hombre agarra cuchillo no ´es pa ´recebir lapos en el suelo. Pa ´remar la chalana, pa ´aguantar el paño, pa ´jalar plomo e ´boliche, pa ´entrar en la alzada se necesita pincho. Aquí se te va a parar en la mar o te voy a hacer meter la manguera hasta las agallas. ¿Has venido madrugando al puente pa ´confesarte y recibir tu puteada? (p.32)

En el capítulo II de la primera parte de la novela, por su carácter y representación, destaca notablemente, el loco Moncada:

Predicador y “loco”; “zambo mulato”, cuya descripción va como sigue:

Nariz perfilada, pero sin altura, con las fosas nasales muy abiertas en la base y cerradas hacia arriba en ángulo muy nítido, no como si fueran de carne sino de hueso puro. Esos huecos de la nariz le daban un aire de indiferencia a toda su cara a pesar del arrebató con que hablaba. (p.56)

Personaje que se presenta en “la primera esquina de la plaza del mercado, de la Modelo”, con una “cruz que llevaba al hombro”; además “en la mano izquierda un trapo rojo” (p.56). Allí, siguiendo una ceremonial actitud, comienza: “Moncada se arrodilló al pie de la cruz, se alzó despacio, sacudió el trapo rojo y levantando el otro brazo empezó a predicar”. La insistencia de su palabra es evidente: “predica formalmente en los mercados”, o “habla en la calle Bolognesi”, (p.134). Se presenta a sí mismo como “lunar que adorna la cara”, como un lunar que representa en la tierra: “Yo soy lunar de Dios en la tierra, ante la humanidad”; o como un personaje que representa lo cristiano. Se le puede ver en distintas partes de la ciudad, como alguien que mendiga, pero, sobre todo, predica ¿Qué es lo que predica? La palabra, pero no la palabra de Dios como evangelio, sino como sustancia que complementa la vida política y religiosa de los hombres de Chimbote, como el ser que, ante la idiosincrasia que sale del pueblo, siente la necesidad de resaltar como “lunar” de Dios en la tierra. Veamos: “«Yo soy torero de Dios, soy méndigo de su cariño, no del cariño falso de las autoridades, de la humanidad también»” (p.56). Sin embargo, no son solo momentos de locura que tiene este zambo. La policía, alude él, lo busca a veces, por ser “gato son uñas largazas”, refiriendo que sería un ladrón en las calles de Chimbote, la barriada que recorre en la misma gran ciudad.

Ustedes saben que la policía me ha querido llevar preso otras veces porque decían que era gato con uñas largazas, de ladrón. Yo no niego que soy gato, pero

robo la amistad, el corazón de Dios, así arañó yo...y no es la moneda la que me hace desvariar sino mi estrella... (p.56)

Otra característica propia de Moncada es la mención a la política que hace en algunos de sus discursos. Su “supuesto parentesco” con el otrora presidente del Perú José Luis de Orbegoso y Moncada le hace desvariar mientras habla: “«El general José Luis Orbegozo y Moncada que fue Presidente de la República ¡ja, ja, jay! Mi pariente ¡ja, ja, jay!»”. Convencido de una clase política a la que hace mención de forma siempre despectiva y poco moral:

Belaunde, presidente de la República, Víctor Raul Haya de la Torre, padre madre de presidentes, senador Kennedy muerto: pobrecita madre de Belaunde, del General Doige, del Almirante Zamoras, del Perú Amércia ¡Yo, yo, yo! ¿Se acuerdan de la peste bubónica que salió de Talara-Tumbes? Yo soy esa pestilencia, aquí estoy sudando la bubónica de Talara-Tumbes Internacional Petroleum Company, Esso, Lobitos, libra esterlina, dólar. (p.57)

El interés en este último discurso es aparecer como alguien que posee intereses políticos, reniega de la suerte que llevó a muchos de estos políticos en una urbe de poder que los iba ubicando lejos de una realidad articulada en el Perú, así como en otras naciones. El discurso de Moncada establece un patrón donde él mismo aparece como la peste. El muñeco que lo acompaña en todo momento, —se tendrá un estudio aparte en la sección de objetos más adelante—, al que llama como a su hijo y como a sí mismo: “«Pobre Moncada, loco Moncada, todos te calumnian»”, siempre así, refiriéndose al muñeco como a una versión de objeto o miniatura de él mismo; a quien viste como él. Alguien al que autoridades, políticos e incluso la naturaleza desprecian:

El gobierno te calumnia, te hace sudar, flagelar, calafatear con candela, te mete en lo podridos del barro, del zancudo; Mohana, al candidato a alcalde, te echa la

babita, te enamora, te dice «blanquito, blanquiñocito», te mete alfiler al corazón. ¡Pobre Moncada, Moncadita, hijo! ¿No ves? Ahí mismo que habló de ti, hasta el sol se esconde. Ya sabía que era el sol de nublado. Pero calcula y se va cuando hablamos de Moncada. ¡El sol sabe quién soy yo, de mí quedará memoria! Braschi me odia... (p.57)

En el capítulo III de la primera parte de la novela destaca don Ángel Rincón Jaramillo:

Don Ángel, “cajabambino de nacimiento e infancia, limeño habituado”, (p.106).

El “jefe de la planta de la fábrica de harina de pescado Nautilus Fishing”. Hombre de “una cabeza gordísima”, que, sin exagerar, era “una cabeza como de cerdo, así de inteligente como de astuta; de gustador de cebada, de caldos y sancochados agrios por la mezcla de sus sabores y podredumbres” (p.88). Se supone que regenta esta compañía donde afirma, en una conversación con don Diego, hay sesenta y cuatro obreros, “treinta y dos por turnos de ocho horas”. Así es como se nos presenta este escueto personaje. Alguien que “tenía envuelto un pañuelo de seda en el cuello gordo” y también sobre él que: “sus anteojos de gruesa montura oscura agrandaban unos ojos amarillosos y regocijados”. Sus cualidades dan a entender al lector que es un hombre entrado en años, sin muchas aptitudes físicas que, como dijera su interlocutor, don Diego:

El visitante volvió a cerrar los ojos para concentrar la mirada en el rostro del gordo don Ángel que, valgan verdades, tenía una cabeza como de cerdo, así de inteligente como de astuta; de gustador de cebada, de caldos y sancochados agrios por la mezcla de sus sabores y podredumbres. (p.88)

Tenía diversas reacciones, pero durante la entrevista con don Diego, siente incluso que este le causa mucho entusiasmo: “le entusiasmó hasta el cogote esa luz angostísima,

inteligente con una aguja, que brotaba de los ojos así cerrados del joven” (p.84). Las reacciones que tiene respecto de la compañía de don Diego son muy gratas y le “hacen guiñar el ojo” constantemente. La capacidad que tiene don Rincón Jaramillo, expresado en los constantes pensamientos que se va formando respecto de los sucesos a su alrededor lo ubican como importante elemento de narración y punto de vista; esto, por supuesto, lo veremos más adelante, ahora veamos la cuestión del pensamiento que se le viene, así, por ejemplo:

«Este lee las columnas sociales de los famosos diarios huachafos de Lima y la columna humorística del periódico de mi patronazo», pensó en seguida don Ángel. Así comienza una serie de orientaciones hacia las referencias que hace este singular personaje que no duda en hacer visible sus pensamientos acerca de lo que ocurre allí y en el contexto que le rodea. Para luego terminar: “El visitante esperó que el jefe acabara de pensar y don Ángel se dio cuenta, sin remedio”.

Su participación en la novela se cierra en la larga conversación que tiene con don Diego. Aspectos como los “moldes” de los hombres que encierran cada uno de sus comportamientos en una civilización de hombres que dejan la identidad a un lado para llenar los aportes de una contundente alienación. Sobre la Nautilus Fishing que él preside, aclara: “redujimos los obreros de doscientos cincuentaiocho a noventiséis” (p.85), para destacar que la cantidad de obreros aumenta cada día: “más obreros largamos de las fábricas más llegan de la sierra”; causando estos un gran crecimiento urbano: “Y las barriadas crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida” (p.85).

El conocimiento de don Ángel de la sierra y su evidente preocupación por los efectos de una tediosa migración que parece inevitable es muy evidente. Reconoce ser parte de un plan anterior junto a los ideales de Braschi, para lograr que los serranos puedan venir a trabajar a Chimbote y malgastar su trabajo y luego, sus ganancias del mismo. Urdir este plan basándose en un “nuevo Chimbote atunero” para luego pensar en los vicios que les acarrearían: “los criollos son todavía más ansiosos de vicios que los serranos” (p.89).

Quizás una de sus participaciones más extrañas ocurre cuando se propone explicar a don Diego una especie de “mapa o diagrama” que representa lo que su visitante llama un panorama del Perú. Finalmente explica sobre este hecho a su invitado, para solo terminar con la risa que, al parecer, fue contagiada del mismo don Diego “¡Ji, ji, ji...!”. Especialmente cuando este último lo alienta a reírse mucho más, cosa que ocurre en una especie de arranque de alegría en la misma situación: “Los ojos de don Ángel, tan verdaderamente agrandados por los lentes, comenzaron a girar, meditando, de la sombra al cuerpo del bailarín, de la cabeza a los pies.” (p.103). Para luego, finalmente terminar ante don Diego, en un baile sin igual:

Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos. El jefe comenzó a mover la cabeza, con pesada gracia, que resaltaba sobre su tan criticada como elogiada barriga, que no le impedía caminar ligero, patear medio en broma, medio en serio a los cholos, cuando era «necesario y debido» y saltar a las veloces pancas que llevaban racimos de pescadores a los barcos. (p.104)

Así, de esta manera, y alentado siempre por don Diego, comienza el gran baile, en realidad, de ambos personajes. Don Diego observaba que el jefe bailaba “la yunsa serrana, de Cajabamba”; mientras lo alentaba, él también bailaba.

Y el gordo de lentes comenzó a balancear todo su cuerpo, su barriga y pecho que bailaban hinchándose y vaciándose, tratando ansiosamente de no salirse del ritmo, de encenderse y concentrarse más; pero no movía los pies, no los podía mover, estaba como clavado en el sitio, entonces empezó a hablar, a recitar. (p.104)

En el capítulo IV de la primera parte de la novela destaca don Esteban de la Cruz:

Compadre, mejor amigo, y aliado del loco Moncada. Ex trabajador de la mina “Cocalón”, serrano y habitante del puerto actual en la novela. Es, quizás, el personaje que más estupor causa por la contrariedad por la que pasa su vida: debe escupir esputo en periódicos y juntar estos para luego irlos pesando poco a poco por la dolencia que sufre. Los demás hombres en el mercado, donde su esposa vende papas y cebollas, al verlo pensaban de él como un “hombrecito flaquísimo, de omóplatos saltados”, lo veían intentando golpear a su mujer, sin éxito, pues ella misma decía sobre el asunto: “Pateas menos que gallina”, y “sus brazos enclenques se balanceaban cada vez que estiraba penosamente una o la otra pierna”; con cierta pena pensaban “hay hombres así”, o “chiquitito, pero con traza de hombre” (p.124); en general por lo que veían en cualquier escena de lucha del pobre hombre y su indignada esposa. Su vida transcurre entre el mercado y los viajes que debe emprender a Trujillo para comprar papas; aunque con el trajín casi siempre está cansado. Manifiesta en uno de sus discursos, que “dejó el pulmón” en la mina, junto con otros obreros. En el capítulo IV de la primera parte de la novela sucede:

(...) don Esteban se puso a toser. Se dio cuenta de que era un acceso bravo y sacó de debajo de su camisa, a la altura del pecho, una hoja entera de periódico; a paso rápido y algo tambaleante se dirigió hacia el carcomido cilindro que había muy cerca de la reja que defendía el patio de la estación (...). Don Esteban se

arrodilló calmadamente, se puso a toser y arrojó un esputo casi completamente negro. (p.122)

¿Qué tipo de mal sufre don Esteban?, se echa a toser un esputo negro, que “en la superficie de la flema el polvo de carbón intensificaba a la luz su aciago color”, que tiene singular característica, pues, “parecía como aprisionado, se movía, pretendía desprenderse de la flema en que estaba fundido”. La particularidad de este hombre es su anterior trabajo en las minas de Cocalón. Luego, lo que hace con las hojas de periódico:

Don Esteban se sentó de pantorrillas. Rompió la hoja de periódico; dobló con las manos temblorosas el trozo en que cayeron las manchas negras; dobló la hoja formando una especie de cuadernillo; cuidó de que pudiera ser abierto y visible el carbón. Se alzó la camisa y guardó contra su pecho la hoja doblada. (p.123)

Tabla 9

Descripción de personas del mundo natural en El zorro de arriba y el zorro de abajo: Chaucato, el loco Moncada, don Ángel Rincón Jaramillo y don Esteban de la Cruz.

		Descripción de personas: Chaucato	
		Aspecto físico	Aspecto psicológico
El zorro de arriba y el zorro de abajo PRIMERA PARTE CAPÍTULO I	Aspecto físico	Hombre mestizo y adulto. Se le presenta con cejas muy pobladas, párpados algo caídos, la boca grande y el pómulo “como cayéndose”. Su apariencia, como la de un lobo, es muy extraña y con razón, pues pasó mucho tiempo con ellos.	
	Aspecto psicológico	Sentimientos	Siente amor hacia su ex cuñada, con quien finalmente se casa. Empatía hacia sus trabajadores, con quienes tiene gran confianza, y cierto sufrimiento por cuando era aún joven por las experiencias que tuvo que vivir.
	Emociones	Ira constante para con sus trabajadores, con quienes discute, aunque siempre se recompone. Alegría ante la buena pesca y también miedo y asombro ante determinadas situaciones.	

Continúa...

Relación con los objetos Siente mucho apego para con su lancha pesquera. Su relación con el mar y con la pesca la resume en el tiempo que pasa frente al timón dirigiendo a su tripulación.

Relación con las personas Es enfático y excesivamente excéntrico en la forma de hablarles a sus tripulantes, con quienes comparte mayor tiempo en el mar por el trabajo de la pesca. Su relación laboral con sus compañeros es permanente, pues comparte mucho tiempo con ellos, también en tierra.

Descripción de personas: *Moncada*

Aspecto físico “Zambo mulato” de nariz perfilada, con fosas nasales muy abiertas y manos grandes. Pies largos y prestos para caminar siempre predicando con algún objeto raro.

Aspecto psicológico Amor hacia la naturaleza. Altruismo cuando lleva una cruz o realiza su predicamento dirigiéndose al público, aunque se hable de su locura. Verdadero afecto por su compadre don Esteban, a quien ayuda y cuida mientras este está enfermo.

Emociones Siempre experimenta sorpresa o asombro ante el mundo que, ante él siempre cambia y ofrece algo nuevo o perturbador. Hay cierta felicidad que experimenta cuando pasa tiempo predicando o charlando con su compadre.

Relación con los objetos Especialmente con sus objetos. Personaje que destaca por tener objetos tan raros como disfraces, máscaras, trapos. A veces transporta una cruz con que predica, o un muñeco que lleva con él siempre. Siente interés y empatía hacia estos que, en ocasiones, él mismo fabrica.

Relación con las personas Especial y estrecha amistad con don Esteban, su compadre. Lo ayuda a recuperarse de su mal y lo cuida. Hay cierta empatía con cada persona que conoce en el puerto, y cuando trabaja en las mañanas cargando pescado de los barcos.

Descripción de personas: *don Ángel Rincón Jaramillo*

Aspecto físico “Hombre de una cabeza gordísima” y como de un cerdo, así de “inteligente como astuta”. Entrado en años y con

Continúa...

		un “cuello gordo”. Lleva ropa elegante y un pañuelo en el cuello; así como anteojos que agrandan su “amarillos ojos”.
Aspecto psicológico	Sentimientos	Empatía para su visitante en la fábrica de la que él es jefe. Además de compartir esta reciprocidad para con sus trabajadores, con quienes comparte alegremente un caldo de anchoveta.
	Emociones	Gran sorpresa ante los constantes cambios de aspecto de su invitado en la fábrica. Alegría y gran efusividad ante las palabras del visitante. Don Ángel baila.
Relación con los objetos		Le llama poderosamente la atención los objetos que lleva su visitante, don Diego. Su sorpresa se prepara para cada acción que observa y admira en su invitado. La gorra y sus zapatos llaman su atención. La fábrica y los instrumentos que se emplea en la fabricación de la harina de pescado, las observa y cuida minuciosamente en su fábrica.
Relación con las personas		Gran empatía hacia don Diego, con quien no duda en bailar una <i>yunsa</i> . Incluso canta para su invitado y comenta algunos episodios de su vida, de la vida de Chimbote, la fábrica y los demás trabajadores de la fábrica.
Descripción de personas: don Esteban		
CAPÍTULO IV	Aspecto físico	Hombre serrano, pequeño de estatura y de apariencia muy demacrada. Enfermo de tuberculosis. Tiene pestañas “negrísimas, arqueadas y gruesas”.
	Aspecto psicológico	Dolor por su situación y salud. Sentimientos Experimenta arrebatos donde al parecer, reprime estos pesares. Hay sufrimiento en su actuar por su enfermedad; pues quiere curarse y se aferra a la vida. Emociones Cierta tristeza por el mal que padece, aunque no lo exterioriza. Miedo a la muerte y constantes arrebatos por las palabras que pronuncia en sus extraños monólogos, donde describe episodios de su vida en la mina donde era trabajador.

Continúa...

Conclusion:

Relación con los objetos	Hay un objeto en particular al que tiene mucha correspondencia: su máquina de zapatería. Doña Jesusa, su esposa, en cierta ocasión la empeña. Él sufre mucho por esto, aunque no lo dice. Cuando la recupera termina cosiendo en mitad de la tarde. Hay correspondencia hacia este objeto.
Relación con las personas	Tiene una extraña relación con su esposa, con quien recuerda momentos desde su llegada a Chimbote; aunque a veces la maltrata. Consideración para su compadre Moncada, a quien invita a su casa y hasta le prepara una habitación. Algunos niños del mercado le temen por su extraño comportamiento.

Fuente: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*-José María Arguedas.

4.1.5.3. *Seres naturales: animales.*

Los animales que se mencionan en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* son muy variados. Destacan en los mercados, la plaza; pero especialmente en el mar. Por ello, se presenta una selección considerando la adecuada descripción de estos y tomando en cuenta su importancia en el proceso y desarrollo del espacio en la novela.

Las anchovetas, principal producto natural de la pesca. Se las presenta como principales agentes de la vida de Chimbote. Su importancia está en la capacidad que tienen, así como su enorme y hasta descomunal abundancia en los distintos procesos de fundición que tienen en la fabricación de la harina de pescado. Veamos la descripción: en el capítulo I de la primera parte de la novela.

Las anchovetas fueron embolsadas por las redes: nadaban saltando, boqueando, abriendo las agallas en espacios cada vez más reducidos, chispeando en la superficie. Potas enormes, negras, tragaban todavía anchovetas y se ahogaban en la trampa. (p.36)

Así mismo, las aves aparecen en la novela considerando sus diversas variedades.

Los alcatraces seguían pajareando, cada vez más bajo a ras de las casas y el suelo, algunos habían caído despatarrados entre los durmientes. No podían ya enderezarse. Agonizaban horas de horas, o eran atacados por bandadas de niños que trataban de descuartizarlos. Con las cabezas colgantes, los ojos abiertos, tan chicos, en un rostro incomprensible, los alcatraces movían alguna parte de su cuerpo, mientras los muchachos les estiraban patas y alas. Frecuentemente, cuando algún jefe de banda los sentía a punto de morir, ordenaba que echaran a tierra el inmenso pájaro, y bailaban sobre él alguna danza de moda. (p.126)

El fragmentado mundo que comparten aquí las aves del puerto es un espectáculo cruel al que asisten. Así se presentan estos animales en la novela, así aletean mientras los personajes y el mundo creado bajo la pluma del creador laten como nunca. La mención que se hace de ellos durante los eventos del capítulo tres de la primera parte del libro, como parte de esa feroz y casi inevitable alienación causada por la industria:

Ahora el alcatraz es un gallinazo al revés. El gallinazo tragaba la basura pernicioso; el cocho de hoy aguaita, cual mal ladrón, avergonzado, los mercados de todos los puertos; en Lima es peor. Desde los techos, parados en filas, oiga. Están viejos. Mueren a miles; apestan. Los pescadores los compadecen, como a incas convertidos en mendigos sin esperanzas ¿comprende? (p.91)

Este cambio también incluye a los animales que sobrevuelan la costa de la ciudad que cambia cada día. Día a día. Aparecen en la cacería de las ansiadas anchovetas en el mar del puerto, su abundancia es enorme: “Ni las moscas de las más sucias chicherías de los barrios de las ciudades andinas hacían tanto negro baile” (p.36). Su aparición es solo para devorar las anchovetas y arrebatárselas a los pescadores:

Los alcatraces bajaron: pajareaban volando a ras del mar, daban como tarascadas en la hirviente red cargada, nadaban al borde de los corchos del boliche, tropezaban con la garetta de nylon durísimo, estiraban sus flácidos bolsones y los

picos largos, aleteando. Saltimbanqueaban y pescaban bocanadas de anchovetas; las embolsaban, alzaban la cabeza y hacían resbalar, como tras un tul frío, docenas de anchovetas, de la bolsa al buche. (p.36)

Estas incursiones, sin embargo, no siempre terminaban del todo bien; pues algunos “se enredaban en la garetta y el paño” y, por supuesto: “El chalanero los agarraba del pico, los alzaba y los tiraba al mar. Volvían entonces al ataque”.

Su presencia es motivo de la “cacería” de hombres y también alcatraces: “Saltimbanqueaban y pescaban bocanadas de anchovetas, las embolsaban, alzaban la cabeza y hacían resbalar, como tras un tul frío, docenas de anchovetas, de la bolsa flácida al buche” (p.36). Así, este nivel de competencia que se crea en la naturaleza ante una especie de mar que simplemente representa una total y amplísima abundancia.

Los seres mencionados en el segundo capítulo de la primera parte de la novela, van como sigue: “Cerca del mediodía chillaban de contento, se atrevían a salir algunas ratas; perros, mostrencos las perseguían gimiendo, alborotados”, sin duda la mención que hace a perros y ratas forman parte de la vida y lo que conforma este mundo habitado por seres que la constituyen.

Destacan descripciones singulares sobre otros animales, como una burra que aparece en el transcurso del desarrollo de la novela, ya en la parte final. Las actividades de las que se encarga Nicasia, —nombre del animal— pasan por cargar los desperdicios de comida que debe llevar en grandes latas vacías; las llevaba “dos a cada lado de una especie de angarillas armadas por el mismo Bazalar” (p.187). Se la conoce como muy inquieta, pues siempre pretende entrar a la habitación: “Esmeralda tuvo que gritarle a la burra para que no siguiera avanzando; había puesto una pata en la primera grada”

(p.189). Tenía un pollino y se dice de ellos “ocupaban un lugar especial en la casa”; pues era la burra “verdaderamente feliz con su destinación, trabajo y patrones, entre los cientos de burros de la barriada”. La descripción que se hace sobre algunos de ellos por la importancia que cobran en el universo y espacio de la novela se hacen a continuación.

Tabla 10

Descripción de seres animales del mundo natural en El zorro de arriba y el zorro de abajo.

Animal natural	<i>Engraulis ringens</i> <i>Anchoqueta peruana</i>	<i>Morus bassanus</i> <i>Alcatraz común.</i>	<i>Coragyps atratus</i> <i>Buitre negro, gallinazo, zopilote.</i>
Características físicas	<p>Es una especie pelágica que vive en cardúmenes en aguas superficiales frías de la costa, pero pueden estar hasta 180 km de distancia de la costa.</p> <p>Tiene el cuerpo delgado y alargado y su color varía de azul oscuro a verdoso en la parte dorsal y plateado en el vientre. Vive unos tres años alcanzando unos 20 cm de longitud. Tiene alta tasa de grasa con muchos ácidos grasos omega- 3 y omega-6.</p>	<p>Las aves adultas pesan entre 3 y 4 kilos. El cuerpo mide entre 67 y 100 cm de longitud y tienen una envergadura de alas de 165 a 180 cm. Las alas largas y estrechas miden entre 47 y 53 cm y el pico de 9 a 11 (medido desde la cabeza). El tamaño de los dos sexos es semejante.</p>	<p>El buitre negro americano es una gran ave de presa, con 74 cm de longitud, 1.67 metros de envergadura y un peso promedio de entre 2 (macho) y 2.75 kilogramos (hembra). Su plumaje es principalmente negro lustroso. La cabeza y el cuello no tienen plumas y su piel es gris oscuro y arrugada. El iris del ojo es café y tiene una única fila incompleta de pestañas en el párpado superior y dos filas en el inferior. Los pies son blancos casi grises, mientras que los dedos delanteros del pie son largos y tienen pequeñas redes en sus bases.</p>
¿Cómo se reproduce?	<p>Se reproduce principalmente entre julio y septiembre y en menor proporción durante los meses de febrero y marzo.</p>	<p>Después de ocupar un lugar de cría los machos intentan atraer una hembra sin pareja. Estas, que tienen en general cuatro o cinco años, sobrevuelan la colonia varias veces antes de posarse. Las parejas son monógamas y duran muchos años, si no toda la vida. Las aves se separan después de criar, pero se vuelven a juntar al año siguiente. En caso de muerte de uno de los</p>	<p>Depende de latitud en que viva. En América del Sur, los ejemplares de Argentina y Chile comienzan su puesta de huevos en septiembre, mientras que más al norte en el continente comienzan hasta octubre. Algunos se reproducen incluso después que esto. En Ecuador hasta febrero. El apareamiento se forma siguiendo un cortejo ritual que se realiza en el suelo: varios machos rodean a una hembra mientras abren</p>

Continúa...

		miembros el otro abandona la zona de cría y se unen a los solteros que buscan pareja.	parcialmente sus alas, pavoneándose y balanceando sus cabezas.
¿Cómo nace?	A partir de las ovas que son depositadas por las anchoas en el fondo del mar. Su tamaño en torno a los 15 centímetros y la vida que tiene, alrededor de tres años, hace creer que el ciclo de vida que tiene es casi el mismo periodo en las especies de su familia, para salir luego de este tiempo a buscar el primer alimento.	Ponen un solo huevo de forma oval y de un peso medio de 104,5 gramos. En comparación con otras aves marinas, el peso es muy pequeño. El tiempo de incubación es de 42 y 46 días. Cuando están incubando, rodean el huevo con las membranas natatorias. El proceso de romper la cáscara puede durar hasta 36 horas.	Dejan sus huevos en el suelo en áreas boscosas, un árbol hueco, o alguna otra cavidad, raras veces a más de 3 metros al nivel del suelo. El huevo es óvalo y mide aproximadamente 7.6 por 5.1 centímetros. Ambos padres incuban los huevos, que empollan de 28 a 41 días. Hasta el empollado, el polluelo está cubierto de plumón blanco. Los polluelos permanecen en el nido por dos meses, y después de entre 75 y 80 días son capaces de volar hábilmente.
¿De qué se alimenta?	Plancton y otros peces menores a ellos; y más precisamente algunos desperdicios naturales que encuentran en el mar o restos de otros peces. Su característica de pescados azules los sitúa como alimentos terapéuticos en caso de dislipemias y trastornos cardíacos y vasculares, debido a la alimentación que tienen. Forman densos cardúmenes y las especies más grandes suplementan su dieta con otros peces.	Además de arenques y caballas, también cazan otros peces: como sardinas, anchoas, eglefinos, bacalao y otras especies de peces que forman bancos. En el caso de las especies grandes, como el bacalao, capturan solo ejemplares jóvenes. Como muchas gaviotas, asocian enseguida los barcos de pesca con la posibilidad de encontrar comida. Giran alrededor de los barcos para pillar peces de las redes y aprovechar los restos lanzados al mar.	En un ambiente natural, comen principalmente carroña. En áreas pobladas por humanos, pueden hurgar en basureros, pero también comen huevos y material vegetal en descomposición y pueden matar o lesionar a mamíferos recién nacidos o incapacitados. El buitre negro busca su comida ya sea por la vista o siguiendo a buitres del nuevo mundo del género <i>Cathartes</i> hacia los cadáveres. Se alimenta en ocasiones de animales, ocasionalmente de ganado o de ciervos.
¿Cuáles son sus características psicológicas?	Estos peces tienden a pasar mucho en cardúmenes que ascienden a la superficie durante la noche desde las profundidades medias, para alimentarse de plancton; las especies más grandes suplementan su dieta con otros peces.	Además de ser animales tranquilos, la agresividad en el área del nido es la base para muchas pautas de su conducta en el apareamiento. Las luchas tienen lugar solo entre aves del mismo sexo. Las luchas en las que participan machos que ocupan un nido por primera vez son particularmente intensas.	El buitre negro es agresivo al momento de alimentarse, y puede perseguir al, ligeramente mayor, aura gallipavo hacia los cadáveres. Generalmente es silencioso, pero puede producir gruñidos y siseos. Muy sociable, se reúne con grandes grupos.

Continúa...

Conclusion.

¿Dónde y cómo viven?

Si bien las especies de la familia *Engraulidae* son abundantes y están ampliamente distribuidas, en la zona mediterránea y la costa europea del océano Atlántico. La pesca excesiva ha llevado a una sensible disminución de la población en los últimos veinte años. El alarmante descenso de capturas en la última campaña (2005) ha obligado a la Unión Europea a decretar un paro biológico en el mar Cantábrico. Varias especies de engraulidas, en especial *Engraulis ringens* habitan la franja de aguas frías de la corriente peruana.

Están casi siempre en la orilla del mar, en las costas incluidas en la corriente el Golfo. Las aguas cerca de los acantilados en los que viven tienen, en verano, temperaturas en superficie de entre 10 y 15°C. La temperatura del agua determina el área de distribución de las caballas y los arenques. Crían en el Norte, en regiones que pueden ser muy frías y tormentosas.

Distribución Neártica y Neotropical. El territorio donde se puede encontrar incluye a los Estados Unidos, México, América Central y la mayor parte de América del Sur, hasta la Región de Aysén en Chile. Reside usualmente a través de estos lugares, aunque algunas veces en el extremo norte de su localización pueden haber migrado distancias cortas y otros que pudieron tener movimientos locales en condiciones adversas.

¿Qué hacen?

A partir de estos peces, la elaboración de filetes de anchoa para su posterior conservación en lata es una delicada y esmerada labor artesanal. Una vez recibido el boquerón en la conservera, comienza el largo proceso de elaboración que se inicia con el salado y posterior prensado de este bocado. Una vez efectuado el prensado es preciso dejar reposar las anchoas cuatro o cinco meses a una temperatura que oscila entre los 18 y 25 grados, hasta que toman el color rojizo y el aroma apropiados.

En el agua se posan con una sumergida plana. Pocas veces lo hacen extendiendo las patas hacia adelante. En el agua mantienen el cuerpo bastante hundido y, en general, la cola erguida diagonalmente hacia arriba. Se posan con dificultad en tierra. Su repertorio acústico no tiene grandes particularidades. La llamada típica es un *rab-rab-rab*, que emiten cuando están pescando y también en el nido. Otro aspecto que hay que destacar de estas aves es su amplia capacidad de supervivencia ante elementos nocivos para su hábitat, asociando y adaptando su ciclo de vida a la de las épocas del año.

Como otros buitres, juegan un papel importante en el ecosistema al eliminar la carroña que de otra manera sería terreno fértil para enfermedades. Como el aura gallipavo, este buitre es frecuentemente visto en posturas con las alas abiertas. Se cree que esta postura cumple con múltiples funciones: secar las alas, calentar el cuerpo, y sobrecalentar las bacterias. Esta misma conducta es exhibida por otros buitres de nuevo y del viejo mundo, así como también por cigüeñas.

Fuente: (Salvat, 2005)

4.1.6. Objetos.

En un mundo sobrenatural, los objetos que pueblan este universo fantástico “poseen propiedades idénticas a los del mundo real, pero suelen presentar transformaciones, deformaciones o fenómenos físicos o psíquicos, formales o compositivos, que contribuyen a provocar los efectos de asombro e incertidumbre” (Paz, 2007). Sin embargo, estos cambios siempre reciben una solución racional, “de naturaleza científica o pseudocientífica e incluso sobrenatural, pero con una base racional” (Paz, 2007). Los objetos hallados en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* van como sigue:

4.1.6.1. Mundo sobrenatural.

- *La tinya de la historia de los zorros.*

Una tinya, conocida también como Wankar o Wankara, es un instrumento andino de percusión similar a un tambor, como una especie de tamborcillo. Un instrumento musical de percusión. Un aro de madera sobre el cual se sujeta la tela con la que se borda. Su uso es extendido en la zona andina americana: Ecuador, Perú, el altiplano boliviano y norte de Argentina y Chile. Este objeto aparece al finalizar los sucesos ocurridos en capítulo I de la primera parte de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, durante la narración que hace el zorro de abajo acerca del primer encuentro con el zorro de arriba, en el relato del dios Pariacaca y su hijo Huatyacuri.

El zorro de abajo: (...) Huatyacuri, acompañado de su esposa (...) hizo danzar a las montañas cantando al compás de una *tinya* fabricada por un zorro. (p.53)

Este objeto es un tamborcillo que utiliza Huatyacuri para vencer en un duelo a su soberbio y envidioso cuñado. En el relato de Huarochirí y en el diálogo de los zorros se

afirma que fue fabricado por un zorro, para después ser abandonado mientras Huatyacuri despertaba para tomarla y ganar con él la prueba de baile propuesta por su cuñado; tocándola después de tal forma que incluso las montañas bailaron. Los tamborcillos, o *tinyas* son hechos sobre una base circular de madera, cubiertos con tela o cuero, de acuerdo al tiempo y procedencia. Una *tinya* es generalmente pequeña, circular y de peso liviano. Puede presentar diversos colores y adornos. El modelo que se muestra en la narración de los zorros es antiguo, aparentemente primitivo, antepasado del tamborcillo actual; aunque su carácter mágico lo excluye de esta cualidad. Representa la astucia que logra Huatyacuri con el instrumento; así como el poder de la magia; la alegría de la danza, y la belleza expresada en la música. Los tamborcillos son elaborados por manos de artistas que dedican mucho tiempo para la templanza y los acordes que tendrá el instrumento. En el caso de la *tinya* descrita en la novela es propiedad de los zorros. La técnica de los artistas que fabrican estos instrumentos es muy cuidadosa y delicada; en cambio, la que emplearon los zorros es desconocida. En cuanto al objeto de su existir es desconocido, respecto de la *tinya* de los zorros; aunque la llevaban consigo mientras caminaban junto al cuerpo dormido de Hatyacuri. Los hombres se proveen de instrumentos para realzar la vida y el arte. Actualmente las distintas variedades del tamborcillo, sus distintos colores y diversas modalidades hacen que se mantenga vigente.

Tabla 11

Descripción de objeto sobrenatural: la tinya.

Objeto del mundo sobrenatural: la tinya	
¿De qué material está hecho?	Es construida a partir de cueros muy finos, dándole un sonido vibrante y agudo. La base de madera proporciona la consistencia al cuerpo del instrumento.
¿Cómo es?	Es de tamaño mediano y peso ligero, con un espesor promedio de 14 cm y un diámetro promedio de 30 cm. En la cara inferior suele llevar una cuerda tensa a manera de resonador. Su registro es agudo y el tono es claro, dependiendo del tipo de piel que se use en su fabricación o la tensión aplicada en este proceso.
¿Cuál es el modelo o ejemplo?	En la novela, el zorro de arriba comenta que, ante la prueba de baile propuesta por su envidioso cuñado, Huatyacuri consiguió la <i>tinya</i> de un zorro. Este modelo debía ser uno muy antiguo, primitivo; pero también mágico; pues logró “hacer danzar a las montañas” tocándolo.
¿Qué representa?	Representación de la astucia, la alegría y la danza que se recrea a partir del sonido del instrumento. Su utilización en rituales espirituales en zonas de los Andes Centrales, específicamente donde se estableció la cultura Wanka, (hoy región de Junín) da cuenta de esto.
¿Quién lo hizo?	De origen andino americano. Conocida también como “Wankara” o “Wankar”, este tambor marcó el paso en la batalla entre los Chancas y los Pokras; por lo que sus orígenes se remontan a estas culturas. En la novela es de origen desconocido y misterioso. Según indica el <i>zorro de abajo</i> , pertenecía a un zorro que vino junto a un zorrino y su esposa, quienes luego huyeron abandonando el valioso objeto.
¿Qué técnica utilizó?	La fabricación es manual en sus primeros modelos. Pintado a mano y artesanal.
¿Para qué lo hizo?	Su objeto de fabricación es la música, la danza y el folklore. Su uso en rituales y ceremonias y para ser empleado en la ejecución del huayño en la sierra central del Perú, acompañado con un palo de madera que lo golpea con una sola mano mientras que la otra sostiene un instrumento de viento como la quena o pinquillo.
¿Se sigue utilizando?	En los pueblos del sur como algunos distritos de Lampa, en Puno, se toca la zampoña a la antigua usanza; acompañando el ritmo con un tambor más grande y de tono más grave y sin resonados; similar al bombo, colgado en forma oblicua a un costado del cuerpo. Hay una danza denominada Tinya, que ha sido declarada Patrimonio Nacional Peruano.

El zorro de abajo: (...) Huatyacuri, acompañado de su esposa (...) hizo danzar a las montañas cantando al compás de una *tinya* fabricada por un zorro. (p.53)

La *tinya* es un objeto característico del mundo sobrenatural. La alteración que sufre por poseer propiedades excepcionales y sobrenaturales nos sitúa en un plano característico del mundo ficcional fantástico.

Fuente: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*- José María Arguedas.
(Real Academia Española, 2017)

La *tinya* es un objeto mágico y sobrenatural, pues no puede existir de la forma como la describen en un mundo regido por las leyes del mundo natural. La característica eterna de este objeto nos sitúa a este anterior tiempo y queda asumir que reaparece a través de los zorros en la historia de Chimbote.

- *La gorra de don Diego.*

Una gorra, también llamada *cachucha* en algunos países de América, es una prenda de vestir diseñada para cubrir la cabeza y proteger los ojos de los rayos del sol mediante una visera y una pieza ajustable al cráneo, que puede incluir a las laterales. En la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, aparece una gorra en la vestimenta de uno de los personajes más inverosímiles de la novela, por la transformación que este tiene. Veamos en el inicio de la novela, en el capítulo III de la primera parte de la novela: aquí don Diego aparece en escena ante don Ángel Rincón Jaramillo, el jefe de la planta de harina de pescado Nautilus Fishing.

Don Diego (...) tenía en la mano una gorra gris jaspeada que don Ángel había visto usar a los mineros indios de Cerro de Pasco... (p.83)

Don Diego aparece con este objeto que conforma, con su leva, zapatos y chaqueta, una vestimenta muy llamativa. Se le señala como “primera prenda asimilada de la «civilización»”. Este objeto aparece así experimentando luego una progresiva y extraordinaria transformación: durante la larga charla que mantiene con don Ángel mientras este canturreaba:

Don Ángel (...) Recordó y recordando, muy claramente ya, miró al visitante: su gorro se había convertido en lana de oro cuyos hilos se revolvían en el aire; los zapatos... (p.106)

De esta manera comienza un extraño proceso de deformación que sufre el objeto que lleva don Diego como parte de su vestimenta; él también lleva otras prendas, pero es especialmente este el que sufre esta gran deformación. De pronto, en otro momento se describe la extraña forma del continuo cambio de sus colores, mientras don Ángel describe el proceso de fabricación de la harina de pescado en la fábrica y sobre el aceite a su interlocutor, y mientras los obreros de la fábrica observan con cierta curiosidad y entusiasmo lo que sucede con el visitante:

El gorro (...) en ese mismo silencio empezó a cambiar el color del gorro del bailarín, rojo primero, luego morado, luego verde, luego amarillo y finalmente blanco, igual que esas piedras en milenios pulidas debajo de los pequeños ríos constantes... (p.116).

Intensificándose así la deformación que sufre este objeto, y, finalmente ocurriendo la gran transformación de la gorra de don Diego.

Tabla 12

Descripción de objeto sobrenatural: la gorra de don Diego.

Objeto del mundo sobrenatural: gorra	
¿De qué material está hecho?	Es fabricada especialmente de telas gruesas o livianas. La mezcla con otros materiales tiene que ver con la estructura y variedad que se quiera emplear en su elaboración.
¿Cómo es?	Se caracteriza por tener una corona. La estructura curva superior adaptada a la forma del cráneo y ajustada al mismo. A diferencia de los sombreros convencionales no tiene alas; también puede tener visera mediante botones, lazos u otras adiciones.
¿Cuál es el modelo o ejemplo?	En la novela, don Diego se presenta con una gorra color gris jaspeada. Es una gorra antigua; aunque también puede ser una muy moderna, en cuando al modelo, lo más probable es que se trate de una gorra plana, una gorra de lana de superficie plana.
	Esta puede ser de lana y algodón en distintas proporciones. Muy

Continúa...

	<p>utilizada en el ámbito rural español e inglés. También se le relacionaba con la clase trabajadora en general. Aunque podría tratarse también de una gorra Gatsby o una Ascot La característica mágica del objeto lo sitúa como uno que cambia de color y normalmente le sirve para ocultar sus llamativas y grandes orejas.</p>
<p>¿Qué representa?</p>	<p>Representación diversa a través del tiempo: en Egipto antiguo como tocados y prendas; en el Imperio persa y el Imperio romano surgió como símbolo de lucha y fuerza bélica; variando su diseño a uno hecho de lana y de forma cónica que tenía punta curva, llamado frigio; conocida como la “gorra de la libertad”; pues era portada por los esclavos a los cuales se les otorgaba su libertad. En la novela simboliza la caracterización que tiene la metamorfosis del zorro de abajo.</p>
<p>¿Quién lo hizo?</p>	<p>Su origen se remonta a una prenda que usaron los imperios antiguos. En Egipto se utilizaban como distintos tipos de tocado; en Persia y Roma era de lana y de forma cónica; así como en la antigua Grecia donde fue muy popular su utilización como el <i>pilleus</i>, esta era una gorra simple formada de una corona de lana. Su utilización y presentación como tocados, gorras y velos entre las mujeres de los siglos XV y XVI fue muy popular, pues se supone que las mujeres los portaban para ocultar sus cabellos. En el siglo XX, aproximadamente en los años 1920, los grupos de mujeres denominadas flappers comienzan a utilizar una prenda que consistía de una corona ajustada que acentuaba sus cortes de cabello bob, y así comenzó a abandonarse la utilización de los sombreros de copa y estos se modifican haciendo su corona más simple y pequeña. Las gorras convertidas en boinas militares aparecen en la mitad del siglo XX, en la Guerra de Vietnam.</p>
<p>¿Qué técnica utilizó?</p>	<p>Tejido en la mayoría de los modelos antiguos. Artesanal e industrial en los modernos y más actuales. En cuanto al gorro que usa don Diego, es un modelo traído desde algún país donde él estuviera de visita; aunque su composición lo sitúa como objeto sobrenatural.</p>
<p>¿Para qué lo hizo?</p>	<p>Protección del cráneo del calor. Espontanea necesidad del hombre durante su progreso y desarrollo en el tiempo. Su simbología de libertad en la Roma antigua puede haber tenido objeto de la búsqueda de una representación de lo que los esclavos y habitantes buscaban: libertad.</p>

Continúa...

¿Se sigue utilizando?

Su utilización actualmente se ha masificado, variando en sus diseños, colores y presentaciones; así como el material del que están elaborados. La forma que adoptan como prendas básicas en usos desde clases militares para identificar a los grupos, así como la utilización de boinas en la milicia y en algunos deportes como el béisbol.

El gorro (...) en ese mismo silencio empezó a cambiar del color del gorro del bailarín, rojo primero, luego morado, luego verde, luego amarillo y finalmente blanco, igual que esas piedras en milenios pulidas debajo de los pequeños ríos constantes... (p.116).

La *gorra* de don Diego posee cualidades sobrenaturales en su composición. Este cambia de color hasta en más de dos ocasiones durante el desarrollo de la novela.

Fuente: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*- José María Arguedas.
(Real Academia Española, 2016).

4.1.6.2. *Mundo natural.*

- *La bolichera Sansón I.*

Una bolichera es una embarcación de unos 30 m. de largo con capacidad para unas 60 a 350 toneladas de pescado en bodega. Desde 1965 las bolicheras aumentaron de tamaño y capacidad, se mecanizaron y modernizaron. Disponen de un pequeño radar –el ecosonda– que les permite detectar las manchas o aglomeraciones de peces en el mar. También equipadas de un radio–teléfono, pueden utilizar las informaciones de otras lanchas y de la fábrica para la cual trabajan. Las bolicheras que se describen en la novela son numerosas. Los pescadores disponen de una para realizar el trabajo de la *cala* de anchovetas en el mar. Sin embargo, hay una en especial: la Sansón I. Propiedad de Chaucato, pescador y jefe de la embarcación. Aparece durante los eventos narrados en el primer capítulo de la primera parte de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde se la describe así:

La bolichera Sansón I de la Compañía Fauna del Mar, aunque matriculada a nombre del armador Fuentes de los Palotes, avanzaba a toda máquina muy lejos de la bahía de Chimbote. (...) Chaucato empuñó el timón por las orejas. El barquito empezó a cortar las olas y a cabecear firmemente en el mar abierto

(...) no tenía macaco; había que alzar la cala con huinche, chinguillo y pulso
(p.32)

Encargada de transportar a los tripulantes del jefe pescador. En cuanto a sus características, son las de una mediana embarcación hecha de madera. El tamaño de una bolichera es grande; aunque la bolichera de Chaucato no es muy grande; pues su capacidad es limitada: “(...) Tuvieron que devolver a la mar la mitad de la pesca, cien toneladas...” (p.36); pues no soporta la carga como otras bolicheras modernas. Contaba con un timón de dirección, una bodega que almacenaba la anchoveta conseguida durante el día. El modelo que tiene Chaucato “no tenía macaco” y, “había que alzar la cala con huinche, chinguillo y pulso”; era una “lancha vieja y de cien”, muy diferente a otras que eran “más nuevas”. Todos en la tripulación ayudaban para resguardar la pesca y ayudar en el trabajo al patrón. La bolichera representa el trabajo arduo de la vida pesquera en Chimbote. La bolichera es fabricada por carpinteros expertos que siguen el proceso minuciosamente. La técnica de su fabricación es la alta carpintería y ebanistería. El objeto de la fabricación es brindar al mar y al hombre pescador el instrumento de trabajo y subsistencia. En una bolichera trabajan entre 8 y 18 tripulantes, más un patrón y un maquinista. El patrón es el que manda; se le debe respeto y obediencia absoluta a bordo, aunque en tierra pueda ser considerado como cualquiera. Ganaba unas tres veces más que los tripulantes ordinarios y rara vez era el propietario de la bolichera. Para patrones se preferían pescadores experimentados, que tuvieran “el sentido del mar”, a fin de que supieran ubicar a los peces. En cuanto a la Sansón I, Chaucato es el patrón y sus tripulantes le deben obediencia, al menos en la embarcación. Las bolicheras hacen el trabajo de los pescadores: “Media hora después, las lanchas bolicheras habían tendido calas de doscientas y trescientas brazadas de largo sobre la mancha. Las anchovetas fueron embolsadas por las redes...” (p.36).

Este gran objeto es natural por la característica que presenta y representa el mayor objeto que logra hacer posible la vida en el puerto de Chimbote, donde la pesca es la actividad por excelencia. Así, el trabajo de los pescadores es posible a través de estas embarcaciones que, con sus distintos tamaños y estructuras, forman parte de la pesca diaria. Las anchovetas son embolsadas en las redes que manejan en las lanchas bolicheras. Actualmente se siguen empleando; aunque su tamaño, estructura y forma son mucho más modernas.

- *El muñeco de Moncada.*

Un muñeco es la figura de un niño o de un hombre hecha de pasta, madera, trapos u otra cosa. En el capítulo II de la primera parte de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el loco Moncada lleva un muñeco que va mostrando mientras predica. Se le describe así:

Moncada (...) sacó de la bolsa un muñeco y con una pita que tenía en el cuello lo dejó colgando del madero vertical, (...) el muñeco estaba vestido exactamente como Moncada, tenía un lunar muy grande en la frente, el rostro dibujado en blanco, sobre negro; la nariz con las fosas nasales en ángulo agudo, pintadas al duco, despedía resplandor (...) el muñeco quedó a un costado de su cabeza... (p.57)

Moncada viste al muñeco como él, lo lleva colgando y la forma del objeto comparte sus propios rasgos: tiene un lunar y la nariz grande. El muñeco de Moncada es el objeto por excelencia al que atribuye conocimiento de las cosas; al que culpa por las desgracias del loco; la poca aceptación y mala fama que el hombre tiene. Es el muñeco quien carga con esta responsabilidad. Es posible que sea un muñeco de plástico revestido con trajes y adornos; pero lo más probable es que sea de trapo. Es un muñeco

con un gran lunar en el rostro y una nariz pintada. El modelo que se refiere en la novela es un ejemplar rústico y sencillo; pintado a mano y con ropas usadas. El muñeco representa la figura del mismo Moncada, la aceptación que tiene y la vida que vive. Fabricada aparentemente por el mismo Moncada con alguna técnica de revestimiento y mucho cuidado en su “vestimenta”. El objeto de la elaboración del muñeco es cotidiano: Moncada es extravagante, todo lo que hace es inusual, al igual que lleva la cruz o un trapo rojo. Sin embargo, la forma cómo lo utiliza —Moncada le habla como si se hablara a sí mismo— brinda el motivo: para referirse a él mismo, sobre lo que le ocurre y la vida que lleva. Moncada asigna el papel de referente de él mismo, para mostrar su autocompasión y también su estima: “Pobre Moncada, loco Moncada, todos te calumnian (...) ¡Pobre Moncada, Moncadita, hijo!” (p.57), le dice al muñeco, señalándolo. La utilización de los muñecos como el que lleva Moncada es natural, se continúa fabricando y utilizando en sus distintas y variopintas formas.

- *La cruz de Moncada*

Una cruz es una figura formada de dos líneas que se atraviesan y cortan perpendicularmente. En el capítulo II de la primera parte de la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, aparece el loco Moncada— zambo mulato predicador—, llevando una cruz:

Moncada sentó la cruz que llevaba al hombro. El taco pesado del madero vertical la mantuvo bien puesta (...) se arrodilló al pie de la cruz, se alzó despacio. Gritó con fuerza y empezó a torear junto a la cruz (...). A cada frase se alejaba de la cruz y volvía, alzando las dos manos. (p. 56)

El loco Moncada no se conforma con llevar solo un muñeco; él resume su reciprocidad con la naturaleza y con sus semejantes en el acto altruista de cargar una

cruz. Moncada lleva la cruz cuando aparece por vez primera, y la lleva aún más cuando observa que los vecinos de la barriada de San Pedro cargan con una, algunos llevan más de una, y no duda ni un instante en apoyar esta causa “benéfica”. Moncada, —a diferencia de los deudos que trasladan las cruces a un nuevo cementerio— no tiene deudo por quien llorar; pero siente esta solidaridad para con los vecinos, y su convicción es real: carga una cruz más grande y lidia con ella hasta dejarla en el lugar destinado para el nuevo cementerio. La cruz está hecha generalmente de madero, aunque hay otros de metal. Su tamaño es grande, alto, de forma vertical de un lado y rectangular por otro. La que lleva Moncada es de gran tamaño, mucho más que las demás que llevan los vecinos de la barriada: “Moncada era el único que llevaba cruz en sentido contrario, hacia adentro del cementerio, y una cruz grande, con un pedazo de red sucia y la bolsita colgando de uno de los brazos” (p.64). La cruz es insignia y señal del cristiano; como distintivo del catolicismo. Para Moncada es un símbolo de religión, de fe y de altruismo; también una forma de penitencia que lleva consigo. El peso que debe soportar es la carga de las acciones que, según él, comete. La fabricación de la cruz es una actividad de los carpinteros y ebanistas. La técnica de su fabricación viene a ser la carpintería, el pulido y pintado como acabado final. La naturalidad con que Moncada carga la cruz es evidente: “Ya con la cruz al hombro, Moncada volvió a tomar la apariencia de un trabajador a quien le hubieran encomendado trasladar el madero a algún montículo que necesitaba bendición, o para clavarlo...” (p.59). La razón de la fabricación de las cruces es un motivo que responde a los convencionalismos social-religiosos de las sociedades; y la adquisición que hace Moncada es para llamar la atención en sus predicamentos y sentir esa mística religiosa y moral. Actualmente las cruces se emplean en fiestas de todos Los Santos, las fiestas de los Muertos y en general, para los funerales religiosos y como símbolo de esta misma creencia.

Tabla 13

Descripción de objetos naturales.

	Bolichera	Muñeco	Cruz
¿De qué material está hecho?	Acero en la parte del casco, más acero en la popa y proa, con blindaje y componentes de madera.	Arcilla, cartón piedra, celuloide, cera, escayola, lana, madera, pasta, papel recortable, plástico, porcelana, resina, tela trapo, terracota, vinilo. El de Moncada es uno de trapos.	Madera y metal generalmente, o cualquier mineral como mármol u otro.
¿Cómo es?	Tamaño grande de una embarcación pesquera. De casco de acero y para pesca de cerca. Su bodega ha sido adecuada para almacenar toneladas de pesca.	Es una figura de niño, de hombre o cualquier otra representación que rasgos generalmente humanos.	Una <i>cruxes</i> una figura geométrica que consiste en dos líneas o barras que se entrecruzan en ángulo recto, de tal forma que una de ellas (o las dos) queda dividida por la mitad.
¿Cuál es el modelo o ejemplo?	El modelo que aparece en la novela: la <i>Sansón I</i> , es un modelo mucho más antiguo que el resto de embarcaciones; pues no tiene algunos aparatos y poca capacidad de bodega.	En la novela, el muñeco del loco Moncada es un ejemplar poco elaborado, pintado a mano y con vestimentas de trapos usados.	Moncada lleva una cruz grande de madero. Su peso es soportado por él mientras camina. Es un modelo común y simple. Sin embargo, lo más probables que se trate de una cruz griega.
¿Qué representa?	La vida de los pescadores en el mar; la vida en el mar y la vida y el trabajo que realiza el hombre para la fábrica e industria pesquera. La bolichera que aparece en la novela, la <i>Sansón I</i> es símbolo de este trabajo para Chaucato y sus	Diversión y niñez. Las muñecas y muñecos “proporcionan una vía para canalizar los sentimientos heridos, la cólera y otras emociones infantiles” — explica The Book Encyclopedia. Representación del mismo Moncada. Al hombre, al loco incomprendido y al	Una cruz representa uno de los símbolos más antiguos: desde Egipto, China, en Gnosos de Creta. Emblema de muchas culturas y religiones entre ellas el cristianismo. Desde su aparición habitualmente ha sido representado los cuatro elementos de la antigüedad, los cuatro puntos cardinales o

Continúa...

	pescadores.	hombre que sufre.	la unión de los conceptos de divinidad y del mundo. La representación de la crucifixión de Jesucristo es otro símbolo.
¿Quién lo hizo?	Construidas por los expertos en embarcaciones. A partir de las consideraciones siguientes: mejora del casco: hasta 60%. Mejora de la maquinaria: hasta 30%. Mejora de los equipos de navegación y contra incendio: hasta en un 10%.	Se han encontrado en excavaciones de tumbas egipcias datadas del siglo XXI a. C. Esto hace pensar quizás se trate de los juguetes más antiguos de la historia. Los romanos y griegos los usaban para jugar. Aristóteles y Platón mencionan figurillas movibles por medio de hilos o alambres. Eran de marfil, boj, yeso y cera.	Una cruz de mármol se encontró e Gnosos de Creta. Este ejemplar data del siglo XVII a.C. La palabra griega para cruz [stau-ros´], significaba apropiadamente un madero, un poste en posición vertical, o palo de una estacada, del cual se podía colgar cualquier cosa, o que se podía usar para empalzar [cercar] un pedazo de terreno. Hasta entre los romanos la crux (de donde deriva la [palabra] cruz) parece haber sido originalmente un palo en posición vertical.
¿Qué técnica utilizó?	Desde su construcción, en la década del 60 en el Perú, se utilizó acero en la parte del casco. Técnica especial de construcción de embarcaciones.	Simple. Pintado a mano y revestimiento. Hay otros más elaborados y teniendo en cuenta su diseño, haciéndolo más sofisticados.	Carpintería y ebanistería. La cruz de Moncada es simple. Las cruces se fabrican a partir de la carpintería (las más comunes), o la herrería y hasta orfebrería; considerando su tamaño y uso.
¿Para qué lo hizo?	En el Perú se construyeron a partir del año 1963. Iniciándose su construcción con dimensiones adecuadas para envasar 80 toneladas de anchoveta o sardina en bodega,	Diversión y algunos con fines didácticos. Lograr un objeto que represente la personificación del mismo loco Moncada. Establecer una comunicación recíproca a través de monólogos y discursos. Para llamar la atención del	Después de Jesús y con el transcurso de los siglos, la cruz transmutó su significado hasta convertirse en el símbolo más conocido del cristianismo y uno de los símbolos más universales del amor. La cruz de Moncada, aunque es probable que él no

Continúa...

	<p>hasta llegar a la construcción de embarcaciones de hasta 350 toneladas de capacidad de bodega en 1971.</p>	<p>público en plazas y mercados mientras predica y da discursos.</p>	<p>la fabricara, la lleva como señal de cristianismo.</p>
<p>¿Se sigue utilizando?</p>	<p>En la actualidad muchas de estas embarcaciones han sido dadas de baja por diferentes motivos encontrándose en operatividad alrededor de 700 embarcaciones pesqueras con casco de acero, de las cuales el 85% cuentan con más de 32 años de antigüedad. Recientemente se han renovado considerando las formas de pesca modernay actualizando el servicio de su tripulación y trabajadores.</p>	<p>Actualmente se venden con todo tipo de accesorios relacionados: vestidos y conjuntos para diferentes épocas del año, artículo de tocador, cunas, cochecitos, etc. Las personas adultas las coleccionan y las niñas las miman. Aparecen en diversas marcas comerciales como <i>Barbie</i> y <i>Ken</i> de Mattel; <i>Monster High</i>, entre otras.</p>	<p>La cruz latina es especialmente relevante para la rama católica. Los cristianos orientales emplean una con tres travesaños horizontales denominada cruz ortodoxa. El general, la iconografía cristiana la utiliza tanto para expresar el suplicio del Mesías como su presencia: «Donde está la cruz, está el crucificado». Hay también muchas banderas que tienen cruces: Dinamarca, Islandia, Finlandia, Noruega y Suecia, entre otros escandinavos.</p>

Fuente: (Salvat, 2005).

4.1.7. Modalidades del ser y existir.

Las modalidades tienen que ver con las leyes del mundo natural o sobrenatural, estas se asocian a la forma cómo se presentan cada uno de los seres y objetos que habitan el universo ficcional del que se habla, alternando con la forma de existencia que tienen cada uno de estos. Según Paz (2007), en una ficción de este tipo se “admiten las modalidades de lo incoherente y lo contradictorio”. En la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se tienen las siguientes muestras:

4.1.7.1. *Modalidades de Ser.*

Don Diego es un ser natural y sobrenatural. Esta cualidad es imposible y a la vez inverosímil. Como se observa durante su presentación ante Don Ángel Rincón Jaramillo, durante los eventos narrados en el capítulo III de la primera parte.

Don Diego (...) caballero delgado, de bigotes largos y ralos, cuyos pelos muy separados se estiraban uno a uno, casi horizontalmente (...) pernicorto, pero muy armoniosamente pernicorto; su cuerpo quedaba a cubierto y resaltada por una chaqueta sumamente moderna, larga, casi alevitada y de botones dorados y tenía una gorra gris jaspeada, calzaba zapatos sumamente angostos, también gris jaspeados, admisiblemente peludos y ajustados con pasadores de cuero crudo. Los pantalones eran de color negro chamuscado (...) los bigotes se movían muy despacio, cada pelo, alzándose, cuando abría la boca alargándola a ambos lados de la cara. Estaba descalzo y vestido de overol apretado, limpiecito, y una camisa de color rojo geranio. (...) su gorro se había convertido en lana de oro cuyos hilos se revolvían en el aire; los zapatos, en sandalias transparentes de color azul; la leva llena de espejos pequeños en forma de estrella (pp.106, 121, 154)

Don Diego es un personaje cuyas características físicas, especialmente su vestimenta, son muy peculiares. Es delgado, con bigotes extraños y zapatos muy peludos. Su modalidad de ser admite lo contradictorio e incoherente, pues, este va transformándose en alguien con cualidades sumamente extrañas. Esto admite las modalidades de lo incoherente e inverosímil.

4.1.7.2. *Modalidades de Existir.*

El hecho de que un zorro adquiriera la forma de un ser humano: don Diego, evidenciando rasgos zoomorfos y sumamente extraños. Esto es imposible e inverosímil.

La fantasía que se recrea con las sobrenaturales transformaciones de personaje es evidente.

Don Diego (...) su pequeña cabeza alargada, sus orejas algo puntiagudas y como afelpadas (...) Una punta de la lengua apareció fuera de sus labios (...). Empezó a cambiar el color del gorro, rojo primero, luego morado, luego verde, luego amarillo y finalmente blanco (...) la forma del visitante cambiaba, y también la extensión y el color de su leva (...) hombre pequeño, de hocico largo... un vaho azulino salía de su boca. (p.221)

La transformación que le sucede a don Diego, el tamaño de su cabeza, las orejas, la lengua; así como su vestimenta; lo muestran como una clara personificación del zorro de abajo; esto viene a admitir lo contradictorio e incoherente. El zorro existe como un ser eterno.

Tabla 14
Modalidades del Ser y Existir.

Modalidades del Ser y Existir	
Modalidades del Ser	El zorro es un ser natural y sobrenatural. Esta cualidad es imposible y a la vez inverosímil.
Modalidades del Existir	El hecho de que don Diego adquiriera rasgos de un zorro. El hecho de que uno de zorros sea capaz de personificarse en un ser humano y el hecho de que pueda hablar y contar historias en Chimbote y después de dos mil quinientos años. Esto es imposible e inverosímil.

Como se aprecia, las modalidades del Ser y Existir tienen que ver con los hechos sucedidos en la ficción descrita. Las apariciones de don Diego, personaje extraño de la novela hacen suponer que existe como ser sobrenatural. Esto es inverosímil.

Fuente: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*- José María Arguedas.

4.2. Sistema de narradores en la obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José

María Arguedas

4.2.1. Puntos de vista.

José María Arguedas, al escribir *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, debía de elegir entre las muchas posibles formas de narrar. El escritor tuvo que elegir cuál sería

en punto de vista que tendría acerca de su historia y luego elegir cuál sería su narrador, porque, como afirmara Paz (2007) “el narrador es diferente del autor. Es decir, nosotros como autores, podemos elegir quién cumplirá la función de contar”. Esta elección, en primer lugar, tiene que ver con el punto de vista que se quiera adoptar. En la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se encuentran las siguientes muestras.

4.2.1.1. Inicio: *Del hombre frente a la sociedad que cambia.*

Realista, crítico, controversial y objetivo, así es como resulta el autor de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, mientras nos relata la vida de los pescadores y el puerto de Chimbote. Arguedas es enfático en señalar y denunciar las negativas consecuencias que provoca esta industrialización desmedida, y que orienta también negativamente a un futuro donde la modernidad tiene como bandera el lucro potencial como único anhelo de un capitalismo emergente. El aspecto de la pérdida de la identidad cultural alienando la costumbre del serrano que llega al puerto y sucumbe ante los vicios de la urbe industrial. El aprendizaje que tiene sobre el sistema lo somete indefectiblemente a esa presión que sobre él ejerce la ciudad, los burdeles y la bebida. Arguedas lamenta esta actitud y la plasma en la obra. En la siguiente muestra se aprecia a Arguedas divagando sobre la creación de la novela:

(...) Voy a tratar de mezclarlo y entrelazarlo con los motivos elegidos para una novela que finalmente, decidí bautizarla: «El zorro de arriba y el zorro de abajo»; también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú, sin que hayan estado específicamente comprendidos dentro del plan de la novela. (p.18)

Si se considera la idea que tiene el escritor al comenzar con la novela, al concebirla brindando luces sobre el tema y primer bosquejo de los personajes, y luego

sentarse por vez primera a escribir las que serían las primeras líneas de la novela, el punto de vista que elige es el de un hombre confundido acerca de su vida, y que además gesta la creación de una novela para explicar la “meditación” que aclara, “siempre tuvo” sobre el Perú y la gente de este país. Este punto de vista es, como señala Paz (2007) “la posición que el autor quiere adoptar frente a su historia”.

4.2.1.2. Fin: Del hombre frente a su propio mundo cuando una sociedad cambia.

Arguedas mantiene la visión de un país fragmentado en el puerto del norte del Perú, las personas, animales y seres que pueblan este espacio son deprimentes y apenas alcanza a describirlos. La visión que tiene sobre el puerto es una muestra de la depresión que padece. La crítica que encierra cada uno de sus protagonistas es prototipo del hombre consciente que reniega hacia los semejantes que perecen ante esta alienación. En el final del capítulo II de la primera parte de la novela, en el *Segundo Diario*, Arguedas explica:

(...) Pero ahora no puedo empalmar el capítulo III de la nueva novela, porque me enardece, pero no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y el resto del mundo. (...) Creo no conocer bien las ciudades y estoy escribiendo sobre una. Pero ¿qué ciudad? « ¡Chimbote, Chimbote, Chimbote! ». (pp.78, 80)

Arguedas, en cuanto al punto de vista que adopta sobre el puerto de Chimbote del que escribe, se muestra ahora más confundido. Aclara no comprender “a fondo” lo que ocurre en el puerto y más aún, no “conoce” mucho acerca de las ciudades. Este aspecto nos ayuda a ubicar el contexto en que se sitúa el autor: la confusión y alienación que observa. Al final de su punto de vista el autor mantiene esa posición que tiene sobre la industria pesquera y más aún si consideramos la descripción que hace en los *Diarios*;

sobre su propia vida, y lo que ocurre en el puerto, considerando las acciones de cada uno de los personajes que desfilan por el puerto.

4.2.2. Narradores intradieгéticos.

Los narradores intradieгéticos están representados por los narradores que se hallan dentro de la ficción. Como lo diría Paz (2007) constituyen “el sistema de personajes a los que el narrador extradieгético cede su función narrativa y ficcional. Estos narradores situados en el interior de la dieгésis producen una serie de relatos metadieгéticos haciendo referencia al universo básico de la novela a la que pertenecen y a otros universos ficcionales”. En la obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se hallan las siguientes muestras.

4.2.2.1. Primera persona.

4.2.2.1.1. Monólogo interno.

El monólogo interno se establece cuando el narrador asume el rol desde su propia perspectiva. Según Paz (2007) aquí el narrador “intenta reproducir ese interior, siempre un poco caótico, de las ideas claras y oscuras que van y vienen por la mente de alguien: es como si pudiéramos oír sus pensamientos”. El autor, José María Arguedas, asume este papel casi en todos y cada uno de los *Diarios* que escribe. Aquí se muestra en su intimidad, contando sus experiencias, reflexiones y divagaciones. En el *Primer Diario* antes de comenzar la novela, refiere:

Hoy tengo miedo, no a la muerte misma sino a la manera de encontrarla. El revolver es seguro y rápido, pero no es fácil conseguirlo. Me resulta inaceptable el doloroso veneno que usan los pobres en Lima para suicidarse; no me acuerdo del nombre de ese insecticida en este momento. Soy cobarde para el dolor físico y seguramente para sentir la muerte. Las píldoras—que me dijeron que mataban

con toda seguridad— producen una muerte macanuda, cuando matan. Y si no, causan lo que yo tengo, en gentes como yo, una pegazón de la muerte en un cuerpo aún fornido (p.57)

Arguedas mantiene un monólogo en el anterior fragmento donde indica su miedo a la muerte. Sus reflexiones acerca de las “formas de morir” que conoce sitúan este momento como un claro ejemplo de un narrador intradiegético en un monólogo interno.

El siguiente ejemplo se da cuenta en el capítulo IV de la primera parte de la novela, situándonos ahora en la ficción. Aquí don Esteban refiere las peripecias que tuvo que atravesar en el trabajo que tenía en una mina en la sierra.

Gracias, compadre, contesté. Su atención estaba fuerte, creo, vivo estaba. Entonces he seguido me historia: Un gringo polaco, era, caracho, el capitán de la mina, el ingeniero era trojillano, cojo de so pierna izquierdo. ¿Cuánto paga?, preguntamos. “Cinco soles diario, domingo no se trabaja, pero se paga”. Está bueno, está bueno, hablamos, todos, los veinte. (p.128)

Se destaca asimismo el monólogo que inicia don Esteban cuando se halla en el mercado y comienza una larga perorata donde inicia contando la vida que llevó al iniciar la novela. Su explicación, con un discurso difícil de comprender refleja la vida del hombre que se detiene frente a todos.

4.2.2.1.2. *Monólogo externo.*

En este caso hay un pensamiento previo antes de intercambiar información con su interlocutor; aunque no lo dice, ni lo dirá antes de pensarlo. Según Paz (2007) “el monólogo externo (o monólogo a secas, muy usado en el teatro) es un texto donde

reproducimos el modo como «habla» un solo personaje, sin otros interlocutores”. El narrador que interviene en un monólogo externo piensa para sí mismo; aunque esto implica una reflexión muy personal que solo el narrador conoce y, por esto mismo, hace que algún otro personaje se inmiscuya y provoque la reacción del personaje que pensará, se inquietará o vacilará sobre su siguiente acción.

«Este lee columnas sociales de los famosos diarios huachafos de Lima y la columna humorística del periódico de mi patronazo», pensó enseguida don Ángel. El visitante esperó que el jefe acabara de **pensar** y don Ángel se dio cuenta, sin remedio, que el flaco pernicorto lo estaba «estofando» (p. 84)

Como se aprecia en lo anterior, el pensamiento de don Ángel tiende a parecer un monólogo, sin embargo, este mismo tiene la particularidad de ser algo que no sale de sus labios; no puede ni pretende decirlo. La forma del diálogo que tiene aquí el personaje es como para sí mismo; pero el narrador estipula este diálogo; en este caso es provocado por su invitado. Aquí otro ejemplo:

«Así es, así es. **Lo siento** en las huevas, este alevitado hippie es de confianza, un pituco a medias descuajado ¿hechura de Braschi?» Y mientras don Ángel **pensaba**, orgulloso de sus reflexiones, el visitante se levantó... (p.85)

La singularidad con que don Ángel se refiere a las cosas con su pensamiento, que le hace sentirse orgulloso de esas extrañas “reflexiones”, que lo llevan a establecer un monólogo exterior del que el narrador de la ficción nos da cuenta, en cada detalle, antes de continuar con la historia.

4.2.2.2. *Diálogo.*

Dejando de lado los diálogos que sostienen los dos zorros al inicio y al final de la primera parte de la novela; hay diálogos valiosos considerando la forma cómo se busca este tipo de narración a partir de este punto. Aquí no interviene el narrador; no directamente. Tenemos el acto de diálogo de Diego, quien entrevista a un trabajador de la fábrica de pescado que dirige Ángel Rincón.

- Doscientas cincuenta.
- Buena plata.
- Más, mucho más para don Ángel y la Nautilus. ¿Le dijo don Ángel que mi nombre es Policarpo?
- No. Hay correspondencia entre el nombre, la voz y el corazón, ¿no es cierto?
- No, señor. No es cierto. Aquí, en la flota de la Nautilus había un zambo Policarpo que era chavetero. (p.112)

En lo anterior, el diálogo que tienen ambos personajes no presenta ninguna interrupción que altere el diálogo en que ambos participan. El narrador omnisciente no interviene por primera vez –considerando este fragmento– en las palabras de cada uno de los personajes. No se inmiscuye para aclararnos lo que viene ocurriendo con cada uno de ellos; para aclarar cómo se siente cada uno, o reforzar por qué o de qué manera pronuncia cada uno su intervención en el diálogo. La voz narrativa del creador se sostiene solo por los personajes quienes cobran autonomía y soportan todo el peso narrativo de la ficción.

Asimismo, un ejemplo que sitúa al lector en la ficción fantástica es la que mantienen los zorros en la historia. En el final del *Primer Diario* y antes de la primera parte de la novela:

El zorro de arriba: La confianza, también el miedo, el forasterismo nacen de la Virgen y del «ima sapra»; y del hierro torcido, retorcido, parado o en movimiento, porque quiere mandar la salida y entrada de todo.

El zorro de abajo: ¡Ji, ji, ji...! Aquí, la flor de la caña son penachos que danzan cosquilleando la tela que envuelve el corazón de los que pueden hablar; el algodón es «ima sapra» blanco. Pero la serpiente «amaru» no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hacer arder el siso, también el testículo.

El zorro de arriba: Así es. Seguimos viendo y conociendo... (p.31)

Se observa cómo ambos “animales” mantienen un diálogo también, sin que el narrador extradiegético, en este momento, intervenga. Ellos solo están presentes en la historia y se disponen a seguir “observando” y “conociendo”.

4.2.2.3. *Narración.*

La autonomía que el narrador cede a uno de sus personajes creados es absoluta. Este, hallándose en la ficción, adquiere total independencia narrativa; por lo que, a partir de su posición dentro de la historia, comenta, narra, cuenta otro relato iniciando un proceso que rompe con la pauta narrativa primero, con el narrador omnisciente; adquiriendo y asumiendo ahora él, el papel de narrador. Un claro caso en la ficción es esta:

Esa historia de Guerrero es un ejemplo. Claro. Ese patrón de lancha serrano tuvo que presentarse a su enamorada y, después, a los padres de la chica, diciendo que era mecánico de primera. Los padres de la novia eran carniceros acomodados. Si el novio se hubiera presentado, honradamente, como pescador, lo hubieran echado a patadas o quizás solo a fuerza de maldiciones. Ya aceptado, porque gastaba como verdadero mecánico de primera, se casó, a pesar de que hablaba el castellano a lo serrano crudo. Una semana después, Guerrero entregó al suegro su ganancia de seis días, como patrón de lancha; siete mil soles bien

documentados; más que un ministro de Estado. Como era cholo analfabeto que solo sabía firmar, entregó esa plata de rodillas. Estaba por demás enamorado de su mujer. El suegro carnicero le enseñó a leer un poco a su yerno y ahora le lleva las cuentas. (p.92)

Obsérvese que la función narratorial la asume Ángel Rincón, quien cuenta a Diego la historia de este otro personaje que es ajeno a la trama principal de la ficción. Ángel Rincón logra entregar una pequeña historia rica argumentalmente, con una trama sólida y un giro inesperado al final. El oyente, su interlocutor, queda escuchándolo mientras cuenta cada detalle. La narración dentro de la ficción es dotada de una belleza excepcional: el narrador compara como un “ejemplo” la historia que narra para situar lo que dirá a continuación. Por otro lado, el narrador principal, el creador de la ficción en Chimbote sobre los pescadores, deja de lado su “presencia” objetiva en la novela y deja a otro que la asume por él; a uno que es de su propia creación, y deja libre a este personaje en la misma ficción para que entregue una nueva ficción partiendo sobre el argumento y contexto de la novela, con el fin de darle belleza y riqueza a la trama principal.

Asimismo, la función de narrador que adquiere el zorro de abajo lo sitúa en el capítulo II de la primera parte del libro donde intervine, aclarando sobre la historia del loco Moncada que mantiene para su interlocutor, el zorro de arriba:

“Pero esta vez que cuento, de la plaza Modelo, Moncada arrancó el mono de trapo colgado que se balanceaba delante de sus ojos, lo metió a la bolsa negra y alzó la cruz (...)” (p.59)

Se aprecia notablemente la intervención que hace el narrador intradieгético para situar una narración. Sin embargo, esta narración es mucho más global. Esta narración

encierra todos los acontecimientos que se describen hasta antes del inicio del capítulo III de la primera parte. La historia hasta aquí: los pescadores, el trabajo en el mar, el baile en el prostíbulo..., transcurren como una narración que efectivamente la cuenta el zorro de abajo.

4.2.3. Narradores extradiegéticos.

El narrador extradiegético tiene correspondencia con la tercera persona (él, ella, ellos, ellas). Este ha sido por muchos siglos el más utilizado por grandes escritores de fábulas, poemas épicos y novelas. Según Paz (2007) “el narrador en tercera persona puede estar más o menos alejado de los personajes y de la historia: es cuestión de grados”. Existen distintos tipos de narrador en tercera persona. A continuación, se exponen algunos de los más usados.

4.2.3.1. Narrador omnisciente.

Es el que más presente se hace conforme avanza la novela. Este tipo de narrador conoce cada detalle de lo que va ocurriendo en cada situación que narra el autor; pues es el narrador que todo lo ve y todo lo sabe. Según Paz (2007) “este narrador no participa en la historia. De alguna manera lo sabe, simplemente, y nos lo cuenta”. Veamos un ejemplo claro de la forma de narración en la primera parte, el capítulo III, describiendo el cántico de don Ángel Rincón Jaramillo y el baile de don Diego.

Don Ángel recitaba y canturreaba algo desigualmente todo, ritmo, melodía y movimiento. Trataba de seguir el baile de don Diego; se agachaba hasta apretarse la barriga, se erguía a la manera de los borrachos desafiantes; ponía, luego, ambas manos sobre el escritorio y así, bajaba y alzaba el pecho, como esas lagartijas de los roquedales de la costa peruana, animalejos que corren espantados pero se detienen bruscamente sobre el filo o la aguja de alguna roca

erosionada y mueven la cabeza y el busto, enérgicamente, en ademanes elocuentemente afirmativos, como si estuviera predicando con energía. (p.106)

El narrador que nos describe la escena anterior conoce cada detalle de la historia: sabe que don Ángel recita y canturrea “algo desigualmente”; conociendo el mínimo detalle: “ritmo, melodía y movimiento”; no puede saber todo esto si el personaje aludido solo “canturrea”; por ello se le otorga la facultad del que “todo lo ve”. Ahora, en cuanto a la comparación que hace sobre el baile de Diego; con las lagartijas que corren “espantados” que mueven “la cabeza y el busto” y finalmente como si “estuviera predicando con energía”. Esto va más allá del conocimiento que alcanza el narrador sobre lo que ocurre en la historia, la prueba de que sabe la forma tan profunda el pensamiento del protagonista de este pasaje; y sabe cómo se siente.

4.2.3.2. Narrador Cámara Cinematográfica.

El narrador que solo observa, mas no hace indagaciones narrativas o apreciaciones subjetivas de ningún tipo. No conoce los sentimientos, argumentos y pensamientos de cada personaje que nos describe. Según Paz (2007) es “un narrador observador «objetivo» o neutro. No se mete en el interior de nadie, ni cuenta desde el punto de vista de ningún personaje, ni hace comentarios de ningún tipo. Lo mira y lo registra todo, peros solo lo externo, lo visible”. Este tipo de narrador aparece, por ejemplo, en el siguiente fragmento: durante la segunda parte de la novela, en la reunión que mantienen los curas en torno al padre Cardozo, principal cura de las barriadas.

El padre Cardozo rezó la oración del ritual antes de la comida en el comedor de la residencia. Había en la mesa seis padres y un joven peruano invitado. En las cabeceras, Cardozo y un anciano, el padre Federico. Cerca del anciano, al lado de la pared, un sacerdote de ojos muy grandes y de un color verde sumamente claro... (p.180)

Se aprecia entonces la forma de narración que sucede en la descripción anterior. El narrador no “conoce” realmente la oración que realiza el padre Cardozo; pues no puede saberlo. Se restringe a “ver” que está en medio de un rezo, y supone que es una oración. A continuación, cual cámara cinematográfica, nos detalla el orden establecido por los curas en la mesa; y no puede decirnos más sobre esto, él observa que ese es el orden elegido por cada uno de ellos para sentarse, solo lo registra y nos lo cuenta.

Veamos otro ejemplo: en la segunda parte de la novela, durante la caminata de Juana, una mujer que vive en casa del chanchero Gregorio Bazalar.

Delante de una de las señoras, Juana, que jalaba la burra Nicasia con una sogá de lana de llama. La burra cargaba los desperdicios de comida en grandes latas vacías, dos a cada lado de una especie de angarillas... (p.187)

Se describe lo que observa de cerca el narrador. Este no sabe realmente qué lleva la burra Nicasia; o lo que estará pasando por la mente del animal, o Juana. La función de este narrador se limita a observar las cosas tal como ocurre, registra cada detalle.

4.2.3.3. Narrador Avec.

Este tipo de narrador extradiegético también se halla en tercera persona; aunque ya no es omnisciente, pues su conocimiento de los hechos que ocurren en la historia es limitado. Es el narrador en tercera desde el punto de vista del personaje. Según Paz (2007), “El narrador *avec* (con) es una curiosa mezcla de lo lejano y lo cercano: cuenta las cosas desde la perspectiva de algún personaje (que puede ser el protagonista o un personaje secundario)”; por esto mismo, “solo sabe lo que el personaje sabe. Es como si el narrador estuviera dentro de alguien”. En la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, durante el inicio de la novela, en el capítulo I de la primera parte, se observa en

los sentimientos de uno de los hombres que aparece como patrón de una de las embarcaciones que aparecen en Chimbote, Chaucato:

Por primera vez decidió casarse. Ese pensamiento corría como una palpitación debajo de las exclamaciones y reflexiones que le salían por la boca. El cuerpo delgado, el rostro bonito y los ojos chispeantes de su cuñada. (p. 35)

Se aprecia de la forma más sentimental a Chaucato, quien, enamorado de la mujer que imagina y teme hablar, logra expresar profundamente sus sentimientos; a través de lo que se dice que siente, y la decisión que por primera vez considera. Esta viene a ser la muestra más clara de una narración que involucra el sentimiento, pensamiento y decisión de un personaje en la novela. El narrador *avec* se halla presente al introducirse en el pensamiento de Chaucato. El pensamiento que él tiene, el que mantiene sobre su cuñada.

CONCLUSIONES

Primera. La obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, tanto en la ficción como en el sistema de narradores pertenecen a la ficción fantástica.

Segunda. En la obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* el autor ha desarrollado los aspectos de la ficción fantástica:

- a) Las leyes naturales: orden y progreso, han sido sustituidas momentáneamente por las leyes sobrenaturales de orden y progreso, cuando los zorros, personajes inverosímiles, desarrollan acciones a lo largo del tiempo de la obra.
- b) La lógica real es también revelada y contradicha por la presencia de los personajes inverosímiles: el zorro de arriba y el zorro de abajo.
- c) Los hechos sobrenaturales se manifiestan con las acciones desarrolladas en la trayectoria de los zorros que narran historias; y la trayectoria de la transformación de uno de los personajes: don Diego.
- d) Los personajes sobrenaturales se revelan con la presencia de los zorros que presentan características sobrenaturales: hablan y cuentan historias; así como en don Diego, quien presenta rasgos zoomorfos y características prodigiosas.
- e) Los objetos sobrenaturales se revelan en el instrumento musical que aparece con los zorros: la *tinya*, presentando fenómenos compositivos y propiedades prodigiosas. La vestimenta de don Diego presenta deformaciones; aunque con una explicación sobrenatural.

f) Las modalidades del ser y existir son presentadas como inverosímiles por la presencia de los zorros, quienes son animales naturales y sobrenaturales; y existen como seres que presentan características extraordinarias cuyas acciones son prodigiosas.

Tercera. La obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo* presenta los aspectos del sistema de narradores:

a) Los puntos de vista que adopta el narrador desde el inicio de la historia son el del hombre turbado frente a la sociedad que cambia y se corrompe. Este punto de vista se mantiene hasta el final de su narración, donde él reflexiona frente a su propio mundo cuando lo ve degenerarse.

b) Los narradores intradieгéticos: la primera persona, que revela los monólogos del narrador y los personajes de la ficción; el diálogo establecido entre los zorros, criaturas inverosímiles; la narración que ellos mismos efectúan y otros personajes que crean relatos metadieгéticos dentro de la narración.

c) Los narradores extradieгéticos: el omnisciente, el que más destaca en la novela y pertenece a los zorros que cuentan la historia; el narrador cámara cinematográfica, quien es objetivo y neutro frente a lo que ocurre en Chimbote; el narrador avec, quien establece la perspectiva desde el interior del pensamiento de algunos personajes de la historia.

RECOMENDACIONES

Primera. Se debe considerar las características de cada uno de los aspectos de ficción y del sistema de narradores, en la lectura de novelas e historias donde prevalezcan ficciones y novelas donde predominen sistemas narratoriales. En este caso, en la lectura de la novela “El zorro de arriba y el zorro de abajo” de José María Arguedas, se debe considerar estos aspectos referidos a su estructura y contenido.

Segunda. Se sugiere, para una lectura detallada y sistemática de la novela de José María Arguedas, considerar los aspectos referidos a la ficción; como las leyes y valores de la obra, lógica, hechos, personajes, objetos y modalidades del ser y existir, tomando en cuenta su amplitud y referencias dentro de la lectura literaria, crítica y significativa. Cada uno de estos aspectos sintetiza y ayudan a la comprensión de la ficción existente en esta obra. Asimismo, la consideración que se tome en cuenta sobre estos elementos en cada lectura ficcional y otra obra literaria permitirá ampliar y mejorar su comprensión.

Tercera. Otra recomendación sería incluir más lecturas de novelas donde se consideren las características del sistema de narradores, como los puntos de vista del narrador y los narradores intradieгéticos y extradieгéticos. Este tipo de lecturas deben de incluirse en la Educación Básica Regular considerando la aplicación del método semiótico, así como en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional del Altiplano.

REFERENCIAS

- Arguedas, J. M. (2007). *Dioses y hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila*. Lima : Fondo Editorial de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, Jesuitas.
- Arguedas, J. M. (2011). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2013). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Fondo Editorial de la Municipalidad Distrital de Nuevo Chimbote.
- Chirinos, E. (2007). La escritura como desenterramiento en torno a El zorro de arriba y el zorro de abajo. 333-349.
- Cinemanía. (19 de mayo de 2016). *El mundo Cinemanía*. Obtenido de <http://cinemania.elmundo.es/serie/por-que-muere-tanta-gente-en-juego-de-tronos-george-r-r-martin-lo-explica/>
- Comte, A. (2009). *Discurso sobre el espíritu positivo* . Lima: Libro Dot. Obtenido de *Discurso sobre el espíritu positivo* .
- Contreras, C., & Cueto, M. (2016). *Historia del Perú republicano: últimas décadas, Neoliberalismo, tensiones y nuevos desafíos (1990-2016)*. Lima: Septiembre.
- Cortés, D. (2001). *Metáfora y metonimia en El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas*. Buenos Aires.
- Dolezel, L., Harshaw, B., Martínez Bonati, F., Pavel, T., Ryan, M.-L., Schmidt, S. J., & Pozuelo, J. M. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Eco, U. (2011). *Confesiones de un joven novelista*. Buenos Aires: Sudamericana.

- Eco, U., & Carriere, J. C. (2012). *Nadie acabará con los libros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García Márquez, G. (2015). *El amor en los tiempos del cólera*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Garfias Hernández, J. D. (2014). *Análisis semiótico de la obra de cuentos El jardín de los senderos que se bifurcan* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Estudios Superiores Aragón, México.
- Gatti, C., & Wiese, J. (2003). *Técnicas de lectura y redacción. Lenguaje técnico y científico*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad del Pacífico.
- Gazzolo, A. M. (2008). *La corriente mítica en El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas*.
- Hemingway, E. (2016). *El viejo y el mar*. Lima: Debolsillo.
- Iparraguirre, A. (11 de julio de 2011). *El cuervo sobre Palas*. Obtenido de Magia en las manos de José María Arguedas: <http://blogs.larepublica.pe/el-cuervo-sobre-palas/category/literatura-fantastica/>
- Jiménez Gonzáles, M. I. (2013). *Fantasía y realidad en la literatura de ciencia ficción de Edgar Allan Poe* (Tesis doctoral). Universidad de Castilla-La Mancha. Departamento de Filología Moderna, Barcelona-España.
- Laura Tisnado, E. (2017). *La semiótica narrativa como método crítico en la novela "2666" de Roberto Bolaño* (Tesis de pregrado). Universidad Nacional del Altiplano.Facultad de Ciencias de la Educacion, Puno.
- Lienhard, M. (1990). *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte y Tarea.

- Lindstrom, N. (2008). *El zorro de arriba y el zorro de abajo: una marginación a nivel del discurso*. Texas.
- Llácer, T. (2015). *Nietzsche: el superhombre y la voluntad del poder*. Madrid: Batiscafo.
- Mah, A. (1997). *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Cesaire* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Educación a Distancia-Dto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura-Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid-España.
- Manrique Gálvez, E. (2005). Huayronqos e ImaSapras en la vida y obra de Arguedas: depresión y esquemas maladaptivos tempranos. *Revista de Psiquiatría y Salud mental Hermilio Valdizán*, 3-32.
- Mastreta, Á. (1997). *Arráncame la vida*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Mignolo, W. (1981). *Elementos para una teoría de del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Ministerio de Educación. (2010). *Orientaciones para el trabajo pedagógico-Área de Comunicación*. Lima: Autor.
- Muñoz, J. (2009). *Sacrificio y cambio cósmico en "Diamantes y pedernales" de José Maria Arguedas* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima-Perú.
- Paz Gago, M. (2007). *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Barcelona: Emecé.
- Paz Sandín, E. (2003). La enseñanza de la investigación cualitativa. *Revista de Enseñanza Universitaria*, 37-52.
- Ratliff, E. (07 de marzo de 2011). *Vulpini*. Obtenido de <http://www.ngenespanol.com/fotografia/lo-mas/11/10/24/>

- Real Academia Española. (09 de febrero de 2016). *Gorra*. Obtenido de <http://dle.rae.es/?ideJMIxQbw>
- Real Academia Española. (13 de diciembre de 2017). Obtenido de Tinya: [«https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Tinya&oldid=101411388»](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Tinya&oldid=101411388)
- Ribeyro, J. R. (2015). *La palabra del mudo (I)*. Lima: Seix Barral.
- Romero, A. (2010). *Masculinidades y conflicto social en El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima-Perú.
- Sales Salvador, D. (2005). *La etmoliteratura de José María Arguedas: migración indígena y babelización de la ciudad en El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Salvat, E. (2005). *Diccionario Enciclopédico popular ilustrado*. Lima: Salvat Editores.
- Searle, J. R. (1982). *The Logical Status of Fictional Discourse*. Paris: New Literary History.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora de libros.
- Vargas Llosa, M. (1996). *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Vargas Llosa, M. (2016). *Travesuras de la niña mala*. Lima: Alfaguara.
- Westphalen, E. A. (1996). *La última novela de Arguedas. Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

ANEXOS
Álbum fotográfico
José María Arguedas¹²



Figura 2. Chimbote



Figura 3. Chimbote.

¹² Fuente de todas las imágenes: Ibid., pp.354-365, en: *Álbum fotográfico: José María Arguedas.*



Figura 4. Recolectando en la playa cerca de un muelle de fábrica de harina de pescado. Chimbote.

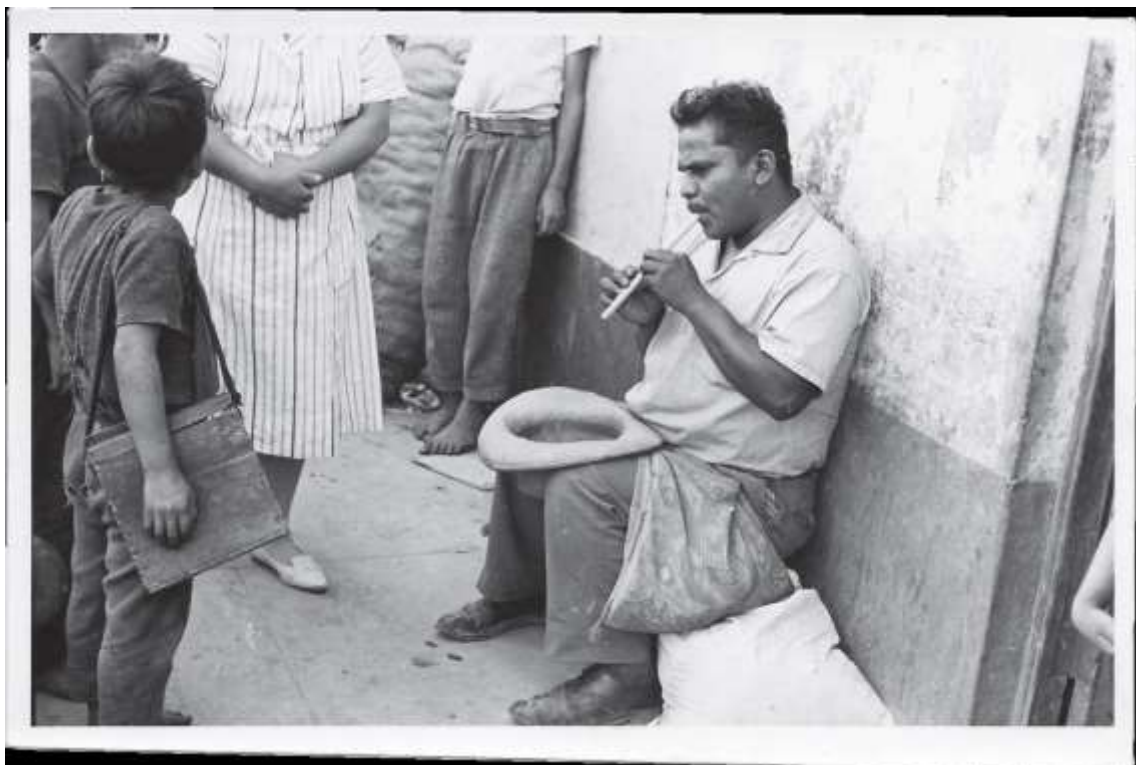


Figura 5. Ciego mulato tocando en una calle próxima al mercado principal. Chimbote.



Figura 6. Urbanización estatal "El Trapecio". Chimbote.

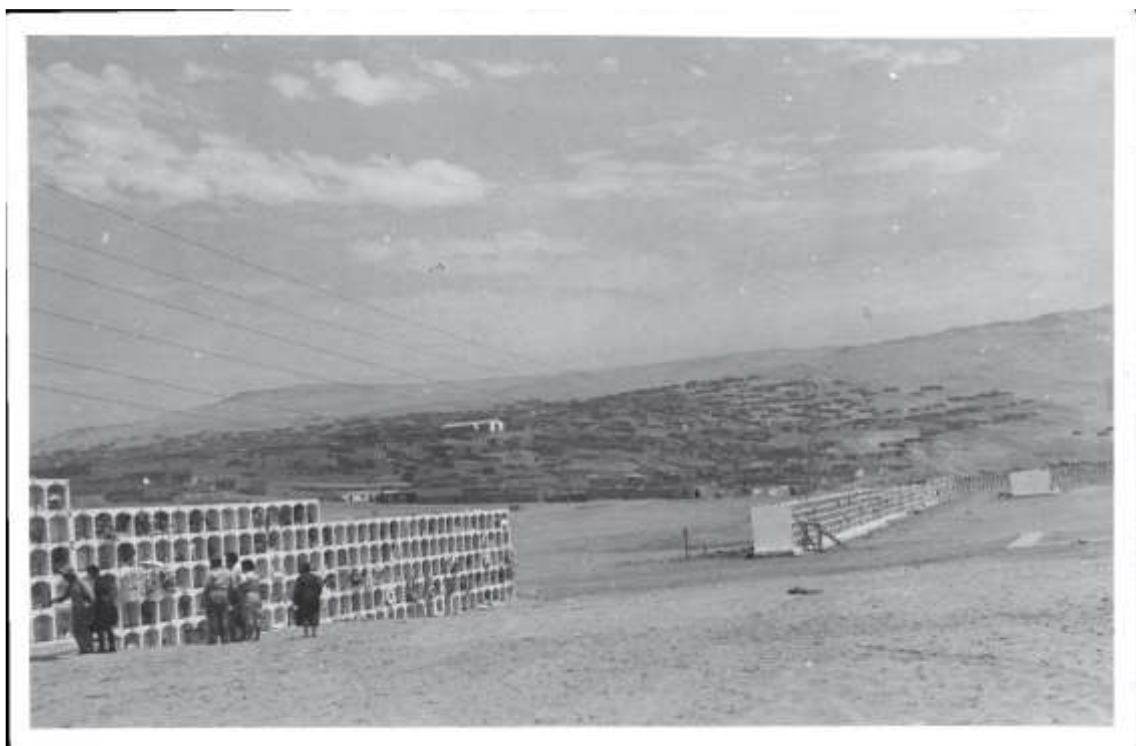


Figura 7. Panteón de Chimbote. Sección nichos.



Figura 8. Mercado de la Av. Gálvez. Chimbote.



Figura 9. Barriada Villa María. Chimbote.



Figura 10. Barriada San Pedro. Chimbote.

Figura 11. Aguatero. Chimbote.



Anexo A.1

Ficha de investigación bibliográfica

I. PARTE INFORMATIVA

1.1. Libro:

1.2. Autor:

1.3. Fecha:

II. CRITERIOS DE INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA

Sub ejes	Citas	Pág.	Comentario
1. Puntos de vista del narrador.			
2. Narradores intradieгéticos.			
3. Narradores extradieгéticos.			

Anexo A.3

Ficha de análisis semiótico

I. Parte informativa

- 1.1.Libro:
- 1.2.Autor:
- 1.3.Fecha:
- 1.4.Momento estructural: (.....)

II. Sistema de narratarios

Ejes de análisis	Muestra (Momentos de la estructura de la obra).	Interpretación
Narradores: - Omnisciente - Cámara cinematográfica - <i>AVEC</i>		
Narratarios		
Punto de vista (perspectiva social).		

III. Ficción

Sub ejes de análisis	Muestra	Interpretación
Hechos (acciones).		
Leyes		
Lógica		
Personajes		
Modo de ser		
Modo de existir		
Objeto (otros seres, cosas).		

Anexo B.1

El Perú de José María Arguedas

Mario Vargas Llosa: ¿una utopía arcaica?

En 1996 Mario Vargas Llosa publicó la serie de ensayos resultados de otros trabajos académicos sobre un autor con quien, según indica, mantiene “una relación entrañable”: José María Arguedas. De él dice, es una “excepción” que hace con respecto a la literatura peruana. El libro en cuestión, *La utopía arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, desentraña la vida, obra y muerte de Arguedas, con algunas dosis de objetividad al principio; un análisis crítico en algunos apartados; aunque culmina con lamentables desaciertos o discreciones parciales sobre la denominada “utopía arcaica” que Arguedas quería, a su parecer, refundar. Básicamente extiende un discurso donde expone que la cultura quechua del Perú profundo quedó enterrada hace ya mucho tiempo y, a fuerza de un empeño inútil e irrealizable, injustificadamente pretende revivir con la mente de muchos académicos y escritores como Arguedas. Vargas Llosa basa su postura en las distintas causas de un indigenismo que, en la literatura, solo alcanzó un punto anodino, con más entusiasmos que éxitos. El libro es una propuesta para querer explicar los motivos de Arguedas para ansiar un país de todas las sangres; alternando con una amplia biografía del escritor que termina finalmente en su suicidio. Sin embargo, el fundamento polémico de Vargas Llosa es evidente en la última parte del libro. ¿Cómo puede un hombre que jamás pasó siquiera un día en los andes saber lo que son los andes? La aparente utopía que construye MVLL es limitante por lo siguiente: él no es ni nunca será un indígena. Arguedas quiso retratar el sentir del pueblo quechua en sus novelas y el fundamento de la utopía es evidente, las ansias de añorar un país donde los padres, los hijos y la comunidad vuelvan a la familia que representaba la vida con ellos. La obra en cuestión es un estudio ambicioso sobre la

narrativa arguediana; pero también es un fresco que pretende quitar la esperanza llamada utopía, y en esto último, quizás es un gran desacierto.

El Perú de ahora ¿El Perú con que soñó Arguedas?

Arguedas soñó un país que mostrara el lado más humano del hombre frente a su cultura; a su tierra, y un desinteresado desprendimiento hacia los demás hombres. El país que vio durante su recóndita niñez, el que sintió cambiar de estudiante y aquel que comenzó a afligirlo de hombre. El Perú que recordaba ya no era el mismo cuando decidió morir. La incapacidad de poder adaptarse a este nuevo espacio; un país de “sapos y halcones” con el que luchaba desde que era niño lo llevó a desafiar la comprensión que tiene el espacio que cambia respecto de sus habitantes, ante una realidad que desgasta la humanidad con una casi asfixiante modernidad. No hay certeza de que el futuro político del país, la cultura andina con el quechua y los hombres que la habitaban y su progresiva “desaparición” fueran la causa de ella; pero sin duda fue uno de los detonantes de la hondísima depresión que padecía, llevándolo finalmente a la muerte. Ante esto, cabe la pregunta: ¿es el Perú de ahora un país que agradaría a Arguedas? El Perú desde finales del último siglo, a casi cincuenta años de su partida, padeció una corrupción sin precedentes, una guerra terrorista sangrienta, una lucha que soportó la coalición y una dictadura instalada por una década; hasta conducirla finalmente hacia una cuarta democracia donde la inclusión abanderada y la bien intencionada descentralización no alcanzan para recitar un país de todas las sangres que siempre y todos queremos. En la década de los noventa, definitivamente un hecho marcaría los derroteros del país: la guerra senderista. En él, grupos armados sitiaron ciudades y pueblos desatando el terror y el caos. Hechos como los del 15 de febrero de 1992, cuando Sendero Luminoso asesinó a la dirigente popular María Elena Moyano; el golpe de Estado cuando el presidente Alberto Fujimori disolvió el Congreso y se intervino el Poder Judicial el 5 de

abril; el atentado de Tarata en el distrito limeño de Miraflores del 16 de julio, cuando el terrorismo explotó un coche bomba. Hechos posteriores como la captura del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán Reynoso, por el GEIN, de la Policía Nacional del Perú el 12 de septiembre de ese mismo año, socavaron lo insoportable y colmaron luego el horror y desorden establecido. Un país fragmentado fue el que quedó por las consecuencias irreparables de estos actos inhumanos. Se dejaron 69,280 víctimas fatales, entre muertos y desaparecidos; un estimado entre 1980 y el 2000 por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)¹³. Todo lo anterior sumado a la caída del régimen de Fujimori, por el autoritarismo y los enfrentamientos políticos, “el problema de los desaparecidos y las violaciones a los derechos humanos quedarían como una marca política del Gobierno de Fujimori” (Contreras & Cueto, 2016). Otro aspecto que trascendió fue la instalación de un neoliberalismo como proyecto que pretendía relanzar la economía con la elección de Alejandro Toledo; quien gobernó al principio con algunos “gestos simbólicos indigenistas y alguna retórica”, terminó luego en un gobierno de fracaso económico. “La primera década del siglo XXI fue testigo de un boom en los precios de las materias primas. El cobre, por ejemplo, multiplicó su precio por cinco entre el 2000 y el 2011” (Contreras & Cueto, 2016, p.30). El neoliberalismo “peruano” falló y el llamado “chorreo económico” terminó dando lugar al regreso de un conocido de la política peruana: Alan García; y con él, una posible descentralización fueron marcados con hechos como el “Baguazo” que terminaron en un denominado “síndrome de perro de hortelano” que representaba el discurso del presidente. A partir del 2011, la elección de Ollanta Humala significó la detención de una posible continuidad en la economía y las decisiones de una “pareja presidencial que gobernaba el Perú ventilaron una corrupción a través de denuncias sobre lavado de

¹³El informe final de la CVR fue presentado en nueve tomos. La CVR, además, editó material complementario para la difusión y divulgaciones de sus hallazgos, conclusiones y recomendaciones, la información recopilada se encuentra disponible en línea.

activos y recepción de fondos para campañas electorales del partido. La polémica ante una nueva elección dividió al país entre un fujimorismo que finalmente se impuso en una triste mayoría congresal. El gobierno de Pedro Pablo Kuczynski representa un auténtico desafío a esta continuidad en cada aspecto a desarrollar. La “cuarta democracia” desde inicios del nuevo siglo es una oportunidad para encauzar y comenzar los cambios en el país. Ante estos hechos tristísimos, desafortunados y otros casi esperanzadores sucesos, queda una cuestión sin respuesta. No se pretende dar una; solo se plantea un poco de esperanza para un país que recibió la peor de las batallas con épocas lamentables y queda decir un “nunca más” con el autor de *Los ríos profundos* y *Los zorros*. No queda duda de que la cultura peruana, el quechua y todo que amó Arguedas, van a sobrevivir.