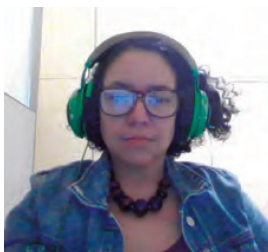




Literatura

Volumen I - N° I - 2024



Marla Pagán Mattos, Ph.D.

Catedrática Auxiliar en el Departamento de Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Obtuvo su doctorado en el Programa de Literatura Comparada y Teoría Literaria de University of Pennsylvania. Sus intereses de investigación incluyen las literaturas de la Edad Media, la Modernidad Temprana, la cultura sonora, teoría literaria y la materialidad del libro.

marla.pagan@upr.edu

Resumen

Este ensayo explora el vínculo entre la novela de Arguedas (1971, 1996), *Zorro de arriba y zorro de abajo*, y el concepto de musealización según es trabajado por Andreas Huyssen (2003) en su libro *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. En este trabajo se argumenta que el esfuerzo de «musealización» y su relación con la memoria y memorialización se manifiesta a través de la implosión de la figura del autor como estrategia del texto. A su vez, este acto tiene la función de reconstituir la función del autor en sus dimensiones literarias y críticas.

Palabras clave:

José María Arguedas – memoria – musealización – autobiografía – Perú

La musealización de la memoria en la novela

El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas

Pero cuando yo muera/de vida y no de tiempo,/cuando lleguen a dos mis dos
maletas
este ha de ser mi estómago en que cupo mi lámpara/en pedazos,/ésta aquella cabeza
que expió los tormentos del círculo en mis pasos,/éstos esos gusanos que el corazón contó
por unidades,/éste ha de ser mi cuerpo solidario/por el que vela el alma individual; éste ha
de ser/mi ombligo en que maté mis piojos natos,/ésta mi cosa cosa, cosa tremebunda.
CÉSAR VALLEJO, *EPÍSTOLA A LOS TRANSEÚNTES*

José María Arguedas es uno de los autores latinoamericanos que ha sido muy cómodamente definido como figura representativa de las contradicciones de América latina. Peruano, hablante nativo del quechua, ciudadano entre dos lenguas y culturas en irreconciliable resquebrajamiento, su obra ha sido muchas veces interpretada a partir de esa «única» condición cultural. Para añadirle color a la situación problemática de su definición (o indefinición) cultural, su preparación intelectual y profesional como antropólogo lo ha situado como un autor cuya biografía informa, al modo de las historias de vida y testimonios, su actividad literaria. De este modo, Arguedas ha sido asumido como un autor que informa en su actividad creativa su propio interés etnográfico tanto de los sujetos y temas representados en su obra, así como de la representación de su propia «persona» como voz narrativa y autor aurático. De todas sus obras ninguna provee mayor contenido para una lectura autobiográfica y antropológica que su experimento de novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971,1996).

En este ensayo deseo presentar el enlace en esta novela de Arguedas (1996) entre una pulsión de musealización del escritor que, siguiendo la crítica sobre la memoria de Huyssen (2003) en su libro *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, se manifiesta a través de la implosión de la figura del autor como estrategia de incorporación al canon. A la vez, argumento que dicha estrategia, que se presenta casi como un acto parricida en el que el autor mismo es la encarnación del padre, se disfraza de un intento de asumir la actividad literaria como terapia para subsanar el desmoronamiento de la categoría de autor que, a la vez, contradictoriamente, es la que asegura su posición en el canon.

Finalmente, como consecuencia de esta movida que se vale del gesto público de un suicidio, Arguedas lanza la lectura de una modernidad problemática en el Perú llevada a término en el lugar marginal en el discurso de la nación que representa Chimbote. A la larga, la lectura crítica que Arguedas memorializa en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se magnifica mediante el uso de la escritura literaria como tecnología para la expresión de lo multiforme y de la falta de reconciliación de elementos problemáticos de esa modernidad peruana que transmuta la categoría de nación como un conjunto de gestos y actos para ser asumidos independientemente del trasfondo cultural, como se presenta en la novela a través de la figura de Maxwell.

En conclusión, esta novela de Arguedas, en una primera lectura, tiene doble propósito. Por un lado, presenta un cuestionamiento sobre la actividad literaria, la figura autorial y su función dentro del discurso de la modernidad de la nación. Por otro lado, el texto monta una exhibición de las contradicciones de esa modernidad peruana en Chimbote y su reinterpretación del bagaje cultural indigenista

Luego de la entrega del manuscrito de esta novela, Arguedas se suicidó no sin antes entregarlo con todas las indicaciones de que en él se hallaba una suerte de crónica de su decisión

como máscaras que circulan en la violencia de desplazamientos territoriales (la emigración de diferentes comunidades a Chimbote); el sincretismo lingüístico (el cruce de lenguas entre el quechua, el español y el inglés); la función de la música y el baile como vías para la adquisición del «peruanismo» (los modos en que Maxwell se hace peruano); y la identificación de un bestiario mitológico que incorpora en el texto nuevas especies como representantes de la modernización del Perú (de la figura del zorro, a la figura de las anchovetas, hasta los insectos que transitan el texto).

La pulsión de la memoria en esta novela se puede leer en varias estratas. Tal vez, la estrata más superficial y accesible —pero a la vez una de las más complicadas— es la cronología del evento que representa esta novela. A esa cronología se accede a partir de los diarios como marcos de significación que separan y a la vez encuadran la posición de los capítulos; el índice del libro. Simultáneamente, en una lectura de todo el fenómeno de su muerte, la cronología del libro se amplía a partir de la carta que envía a su editor, a la universidad y todos los artículos y memorias que le dedican a Arguedas. De este modo, los diarios que se publican en el libro se asumen como una escritura autobiográfica, una lectura que ignora la ficcionalización del yo autorial del texto. Como un juego pirandellista perverso, la conversión del autor en personaje parece salir del marco del texto literario para habitar los discursos de la figura «histórica» de Arguedas. El puente entre la ficcionalización del autor y su figura «real» es una de las características más sobresalientes de este texto.

Luego de la entrega del manuscrito de esta novela, Arguedas se suicidó no sin antes haberlo entregado con todas las indicaciones de que en él se hallaba una suerte de crónica de su decisión. En otras palabras, Arguedas se suicida literariamente antes de suicidarse en la carne, lo cual lleva a la interpretación lógica de que en tal actividad escrituraria se hayan las claves de una voz en necesidad de atención, una voz que a la vez aparece intentando

asumir su escritura como terapia ante lo que un psiquiatra hubiera diagnosticado como una depresión crónica con todos los clichés que dicha desventura acarrea. Lo que algunos amigos, familiares y críticos han ignorado en el gesto de Arguedas es que precisamente en la entrega de ese manuscrito—que también es un testimonio, evidencia de carácter forense y una crónica de una muerte anunciada—es que éste carga con un sueño, súplica y certeza de futuro. Como plantea Antonio Cornejo Polar (1997) en su artículo, «Un ensayo sobre «Los Zorros» de Arguedas»:

Para Arguedas, entonces, la muerte no es acabamiento y desaparición, ni expresión de la fatal finitud humana; es, más bien, instancia de renovación y de continuidad, de alguna manera vinculada al ritmo de la vida cósmica, y representa la definitiva apertura del ser personal hacia la multitud de los hombres que continúan su quehacer terreno. [...] Arguedas instala su muerte en la corriente de un tiempo que no se detiene: soy, escribe poco antes de morir, «invulnerable como todo aquel que ha vivido el odio y la ternura de los *runas*». (1997: 305)

Otros ejemplos de esa promesa de futuro aparecen en las palabras finales del texto, así como las cartas destinadas a los funcionarios de la Universidad, a su editor, a compañeros profesores y a estudiantes, las cuales están cargadas por el deseo de la memoria acompañadas por una especie de sublimación del suicidio como un acto de afectación romántica decimonónica:

Si a pesar de la forma en que muero ha de haber ceremonia, y discursos, les ruego no tomar en cuenta el pedido que hago en el «Último diario» con respecto a los músicos, mis amigos, Jaime, Durano Damián Huamani, pero sí el de Alberto Escobar. Es el profesor universitario a quien más quiero y admiro, él y Alfredo Torero. Anhelaría que Escobar leyera el «Último diario». Digo que no se tome en cuenta lo de los músicos no por otra razón que los inconvenientes de cualquier índole que puedan haber. Además ese «Diario» es más que un pedido expresión final de anhelos y pensamientos. («Carta al Rector y a los Alumnos de la Universidad Agraria de la Molina», *Zorro de arriba*, 1971, 1996: 255)

Parecería que Arguedas jugó a la muerte del autor¹ como algo que por una lógica de lo convencional del aura del artista moderno fortalecería la vida, subsistencia y valor del autor en su sentido canónico. Arguedas no se sometió a la máquina de la tradición de T.S. Eliot (1919, 1920) para instituirse a sí mismo como figura innovadora de la tradición, sino que parecería que él se asumió a sí mismo como la figura que debe ser sacrificada en el acto de un parricidio, autoinmolarse para así constituirse en el «Autor». Tal vez, su gesto de autoinmolación puede interpretarse como el acto más radical del parricidio. Las referencias a autores y aspectos de la tradición literaria occidental saltan en cada página de su texto: las referencias a Cortázar, *Moby Dick*, Vallejo, el uso de la estrategia de la fábula, entre tantos otros detalles que desbordan el texto.

¹ En referencia al ensayo de Roland Barthes (1967, 1977), «The Death of the Author».

Tomando en consideración este aspecto de su novela, concluyo que la tradición literaria occidental en su puño y letra es tan avasalladora que la obra misma se tenía que convertir en lo que él llama algo destroncado y deforme, casi como la presencia de un palimpsesto a medio descubrir, con trozos descubiertos y agujereados y fragmentos como velos sobre otros a ser rescatados. En esta interpretación, Arguedas como autor, aparece como el medio que encarna la tradición de manera tan arrolladora que no puede proceder de otra forma que implosionándose tanto literariamente como físicamente. Independientemente de la forma de su incorporación al canon literario, lo cierto es que Arguedas entendió que su novela grotesca contenía una promesa de futuro.² A esta promesa y al lenguaje de su actividad literaria hay que sumarle la presencia de la escritura disciplinaria.

Arguedas el antropólogo aparece en el diario notando su procrastinación de la escritura como un síntoma (1971, 1996: 82). De esta manera el diario funge en apariencia como estrategia terapéutica, un pretexto textual que por alquimia creativa conduce a la escritura de los capítulos que ya había prometido:

Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que podrán ser leídas. ¡Qué débil es la palabra cuando el ánimo anda mal! Cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de nuestros sentidos, la palabra también se carga de esas materias. ¡Y cómo vibra! (1971, 1996: 10)

Lo que es más, Arguedas plantea que se acogió a una licencia sin sueldo para poder escribir este libro (1971, 1996: 82). Irónicamente, el intento de utilizar la escritura como estrategia terapéutica cede, se resquebraja ante la presión de la implosión que el auto-parricidio envuelve. Fuera de sus manos queda la expresión de la autoinmolación en la forma protética, en la escritura como tecnología que queda como única estrategia posible para su expresión.

De entrada, de acuerdo con la información de los diarios, su actividad literaria ya estaba cargada por el conflicto de dos pulsiones de deseo en su constitución como intelectual: el autor y el antropólogo. Una complicación adicional para la comprensión del fenómeno de su suicidio y la interpretación apropiada de su novela, Arguedas continuamente en todos lados vincula su decisión y el significado de su muerte como arropados por el velo de la nación:

Esta novela ha quedado inconclusa y un poco destroncada, y acaso don Gonzalo no la considere de mérito suficiente para publicarla, y con razón (tengo un compromiso de buena fe con él), pero mi vida no ha sido trunca. 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 en castellano. Y el Perú ¿qué? [...] Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria,

² Bakhtin (1984), en *Rabelais and His World*, utiliza este término para describir el cuerpo que se representa en la tradición del llamado arte popular como un cuerpo que se niega a la clausura, a la definición fácil y a la complacencia del discurso «oficial». A la vez, cuando propongo la frase «promesa de futuro» lo hago como una alusión indirecta a la propuesta derridiana en su texto *Mal de archivo*, en el cual Derrida (1997) plantea que todo archivo carga tanto con su silencio como con su propia promesa de futuro.

en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias. (1971, 1996: 246)

Compromiso editorial, compromiso intelectual, compromiso profesional, compromiso del ciudadano letrado, y a la vez, del sujeto resquebrajado consigo mismo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, aparece como un texto guiado por varios hilos conductores en estratas, como un palimpsesto. Entre cada capa la inscripción del *ego* y su relación con la nación de la contradicción se desdibujan casi como elementos extranjeros de la propia ficción. Por lo tanto, lo que en una primera estrata hermenéutica se promete como un texto de la memoria del sujeto/autor/voz narrativa incursiona en un proceso de transformaciones en un *horror vacui*, y lo que se promete como la ilustración de la nación toma otra tangente que no sólo enlaza a la ciudad, la costa, la selva y la sierra como paisajes definitorios del Perú, sino que también lo afilia con las metrópolis y selvas de Chicago, Nueva York, París y Vietnam (Arguedas, 1971, 1996: 203). De esta manera, el discurso de la memoria que Arguedas postula en su novela no trata de la ilustración iluminista de las contradicciones de la manifestación de la modernidad en el Perú, ni de los modos en que la literatura podría fungir como instrumento para subsanar dichas contradicciones, ni es un instrumento terapéutico para la reconciliación con el trauma. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es un texto sobre la impotencia.³

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, la palabra impotencia tiene tres acepciones: falta de poder para hacer algo, incapacidad de engendrar o concebir y la imposibilidad del varón para realizar el coito. Las tres definiciones oficiales están relacionadas con un acto creativo, una acción productiva. En el caso de la novela de Arguedas, la voz narrativa de los diarios aparece sumergida en una incapacidad por producir a voluntad. Por la incapacidad de controlar el acto creativo, la voz narrativa misma describe a su «hijo» literario como deforme y abyecto, aunque aún digno de circular entre lectores. Roland Forgues (1996), en su ensayo, «Por qué bailan los zorros», plantea:

Si el autor se esmera tanto en presentarnos lo que pudo haber sido la continuación del relato ficticio es para subrayar que su intención era terminar su novela dándole un verdadero desenlace, pero que fueron las pulsaciones de la muerte las que le impidieron hacerlo. De tal forma que me parece totalmente erróneo creer que la inconclusión del relato pueda ser un modo de articulación del texto con la historia y que el suicidio vendría a ser como una especie de justificación de la técnica del re-

³ Tal vez no sería descabellado plantear que ese sentido de «impotencia» que se lee en el texto se relaciona con la incapacidad de Arguedas (1971, 1996) autor y personaje de articular de manera nítida y racional los puntos de contacto entre su lectura crítica de Chimbote y su compromiso político de clarificar el carácter indígena peruano y el deseo de eliminar los estereotipos. (La lectura que plantea Roland Forgues (1996) en su ensayo, «Por qué bailan los zorros», señala el reconocimiento y la estrategia textual de una dialéctica de la incapacidad de la comunicación y articulación lineal, convencional y directa en esta novela (p. 310-312). Asumiendo que su compromiso político fue claro y consistente, como la mayoría de la crítica literaria asegura (Aldrich (1962), Cornejo Polar (1997), Forgues (1996), entre otros), en esta novela de Arguedas la figura del indígena aparece en proceso de hibridización, siendo el estereotipo del indígena casi como algo comercial. El indígena en el que se enfoca en el texto es el que trabaja en la fábrica y se emborracha con el ciclo laboral. A la vez, la práctica de la vida indigenista casi purista se ve articulada en las figuras de extranjeros. Quizás, el mensaje del texto apuntala más hacia un sentido de la humanidad y de la identidad nacional o étnica como ropajes desechables y en transformación continua. Sin embargo, esto no queda claro en el texto, aunque Cornejo Polar (1997) en su libro, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, plantea que el sentido de impotencia del autor aumenta ante la comprensión de la trivialización de la utopía ante la máquina capitalista: «En este contexto, cuando Arguedas tiene la certeza de que la voracidad de los negociantes ha destruido el contenido mágico del arte popular, se crea *El zorro*... y se exacerba la crisis personal de Arguedas» (1997: 231).

lato abierto llevada hasta sus últimas consecuencias. Porque, si así fuera, no nos quedaría más que considerar lo que escribe José María Arguedas como una increíble farsa y una extraordinaria mistificación.

El inacabamiento de la novela no es asunto de voluntad deliberada de parte del escritor, ni mucho menos del empleo de una técnica narrativa que implicaría el silencio definitivo de la voz creadora y narradora, sino que se da en la visión de mundo de José María Arguedas después de la publicación de *Todas las sangres* y de su pérdida de fe en la posibilidad de alcanzar los ideales por los cuales había luchado ferrosamente durante toda su vida. (1996: 313)

Forgues utiliza la «pulsación de la muerte» como explicación de la impotencia que expide esta novela de Arguedas (1971, 1996). A la vez, el crítico insiste en preservar el halo de Arguedas como autor, desdeñando la lectura de la «farsa y mistificación» a la que juega la voz narrativa en el texto. En mi interpretación propongo que independientemente de la intención autorial no-ficcional, el autor fenomenológico (la combinación del «real» y del «ficcional») genera un efecto de pretensión de canonización. La insistencia de Forgues (1996) de usar al autor biográfico como índice de la expresión literaria enfatiza la patología de la debilidad, limpidez de la voluntad creativa. Incluso, las palabras iniciales del primer diario tratan de la impotencia, la incapacidad de esa voz narrativa para agarrar un revólver y suicidarse: «En abril de 1966, hace algo más de dos años, intenté suicidarme» (1996: 7). De este modo, esa voz en primera persona aparece articulando el entre dos mundos de quien se bate entre eros y tánatos. Lo que desde la perspectiva de la convención parecería contradictorio se manifiesta entonces como lo literario. Arguedas, el personaje, pelea en su diario como el antropólogo que documenta en su bitácora su desdén o su desencanto con el proceso de estudio de campo. Curiosamente, esa relación coloca su proceso de escritura literaria como su primordial objeto de estudio. Esta relación obliga a concluir que el centro que mueve al texto no es Chimbote como coordenada central de la modernización, sino la autorreflexión literaria como cruce de coordenadas en varias estratas: literatura y ciencia, ficción y realidad, deseo y muerte, voluntad y abandono._

En la descripción alegórica, y en otras metafórica, de dicha impotencia se despiden trazos que cartografían otra inscripción de la memoria. La memoria que yo identifico es una memoria del archivo de la tradición literaria en su conflictiva relación con otros discursos disciplinarios que se circunscriben al margen y la memoria de un Perú que geográfica, histórica y mitológicamente se encuentra al margen. Sin embargo, la memoria que se retrata en la novela de Arguedas (1971, 1996) no es la memoria de un pasado, más bien, es lo que Andreas Huyssen (2003) denominaría como el mismo título de su libro, *Present Pasts*. En este texto, el crítico propone que el mundo contemporáneo es testigo de una transformación en los ejes de tiempo y espacio. Esa transformación ha dado paso a un deslizamiento en la concepción y vivencia de la historia como categoría de la modernidad.

Partiendo del residuo y la herencia de la Segunda Guerra Mundial y la emergencia del Holocausto, Huyssen (2003) identifica al discurso de la memoria intervenida por varios elementos desde lo que yo resumo como el esfuerzo del discurso de la «mundialización»

hasta lo que en el presente se configura como «globalización».⁴ Además, Huyssen (2003) intenta reconciliar elementos que ya Benjamin y Adorno habrían intentado predecir y explicar tales como el efecto de la cosificación de la memoria así como las consecuencias de la reproducción mecánica y la desaparición del aura del original, ambas predicciones cercanas, pero falaces ante lo que Huyssen testifica desde su «presente». El efecto principal que Huyssen considera es la de la constante actualización del pasado en el presente, lo cual pone en cuestión lo siguiente: la validez de la comprensión histórica del pasado; su valor en la cultura, a parte de su exitosa comercialización; lo que podría verse como una preocupación por la distorsión del dato o la inserción de la falsedad y la ficcionalización de la historia, la trivialización de la memoria y, sobre todo, la emergencia de discursos políticos y sociales de la memoria desde lo local en contraposición con su versión global.

Además, Huyssen (2003) observa que el mundo contemporáneo padece de lo que él llama una hipertrofia de la memoria—un exceso, una saturación. Esa hipertrofia aparece conducida por varios fenómenos que él explica como propios de lo contemporáneo: la presencia de las tecnologías como herramientas precarias para el archivo de datos, la comercialización y sobremercado de la memoria, el desplazamiento de la noción de historia en función de una concepción de memoria entendida como estrategia para la reconciliación de la humanidad con sus traumas y el énfasis en la concentración sobre dichos «traumas» y las culpas, la memoria como entretenimiento; y el consumo de «memorias imaginadas».

Entre las propuestas más sobresalientes, Huyssen (2003) presenta la noción de un mundo que se musealiza aún afuera de un museo:

No doubt, the world is being musealized, and we all play our parts in it. Total recall seems to be the goal. So, is this an archivist's fantasy gone mad? Or is there perhaps something else at stake in this desire to pull all these various pasts into the present? Something that is specific to the structuring of memory and temporality today and that has not been experienced in the same way in past ages? (2003: 15)

Andreas Huyssen rescata la noción de la musealización de otro crítico (Lübbe), para ilustrar la hiperbólica preocupación por la memoria en el presente (2003: 22). En la versión de Lübbe, la musealización es un marcador de las transformaciones en la concepción del tiempo en recientes décadas. A partir de la explicación que ofrece Huyssen, esta idea está definida como una actividad o casi como una pulsión de la modernidad acelerada en la que el protocolo propio de la «institución» se independiza: no es necesario un «museo» para «musealizar» algo. Además, Lübbe expresa lo que identifico como dos denuncias de las que Huyssen se reapropia. La primera es la idea de los males que la modernización acarrea

⁴ Al establecer esta dicotomía de lo «mundial» y lo «global» lo hago con la intención de atraerla al debate sobre las diferencias entre ambos discursos. La retórica de uno y del otro no siguen un desarrollo lineal necesariamente. Aunque, yo me atrevo a llamar la atención a la necesidad de los medios de comunicación para la forjación de ambos como un eje común. Sin los medios no hubieran sido posible en todos los niveles pensables e impensables de ambos fenómenos. Por otro lado, como han señalado otros críticos, la lógica mundial se vale del discurso nacional, mientras que la lógica global opera sin necesidad de observar las fronteras nacionales, como si ese «ropaje» se esfumara. La novela de Arguedas se desarrolla en un momento pos-mundialización, un momento que piensa en la nación como la realización de un pueblo. Sin embargo, Arguedas aparece como el autor del pueblo que no puede realizar su prosa del mundo, por lo que entonces tampoco puede regalar a su pueblo su incorporación como nación. Ante esto, su lanzamiento al suicidio y su insistencia en la lectura de su novela «destroncada y lisiada» son interesantes pues indican que ya el autor y académico estaba asumiendo otra lógica—quizás entre la mundialización y la globalización.

en la esfera de la temporalidad. La segunda es el señalamiento de cómo la velocidad en la producción de nuevas tecnologías sigue una lógica de la obsolescencia inmediata del producto, como un elemento que acelera la experiencia del tiempo en el mundo contemporáneo (2003: 22). Huyssen toma esta idea y la vincula con el esfuerzo contra la retórica de lo obsoleto y la desaparición, así como del empequeñecimiento del horizonte del tiempo y el espacio. Ese frente contra el que la memoria y la actividad musealizante se combinan queda mejor expresado en la siguiente cita:

For the more we are asked to remember in the wake of the information explosion and the marketing of memory, the more we seem to be in danger of forgetting and the stronger the need to forget. At issue is the distinction between usable pasts and disposable data. My hypothesis here is that we are trying to counteract this fear and danger of forgetting with survival strategies of public and private memorialization. The turn toward memory is subliminally energized by the desire to anchor ourselves in a world characterized by an increasing instability of time and the fracturing of lived space. At the same time, we know that such strategies of memorialization may in the end themselves be transitory and incomplete. So I must come back to the question: why? (2003:18)

Ante esto, Huyssen no abandona la lectura de la inscripción de la memoria en elementos igual de precarios que todos los otros, pero que a la vez operan en un nivel público, de multi-usos y, por lo tanto, polisémico como lo son las inscripciones en las ciudades, los monumentos, la arquitectura, entre otros. Cuando Huyssen se propone esta lectura, lanza la concepción de que dichos objetos para ser interpretados deben concebirse como palimpsestos. A la vez, él reconoce que dicha concepción es propia del mundo literario (2003: 7).⁵

Por lo tanto, propongo que Arguedas participa de dicha preocupación por la memoria, la musealización de su nombre y biografía como autor canónico del Perú y que su escritura, mediada tanto por el poeta como por el antropólogo, aparece convertida en una de las máquinas de la modernidad que se describen en la obra, pero que en lugar de producir «harina de pescado», produce un archivo de la memoria. Siguiendo la interpretación de Huyssen de la actividad de la musealización, la novela de Arguedas funciona como una tecnología de la memoria que pretende estabilizar al sujeto mediante el uso de convenciones culturales tradicionales. Por lo tanto, el efecto de musealización del «evento» de la novela de Arguedas es tanto una forma de embalsamar al autor en su entrada al canon como el ofrecimiento de un archivo para la preservación de la cultura del Perú. Antonio Cornejo Polar (1997), en su libro, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, plantea la expresión del desencanto de Arguedas en un artículo publicado antes que la novela y su preocupación por la preservación de la cultura:

⁵ El discurso de Huyssen (2003) es contradictorio de muchas maneras. Por un lado, aparenta ser muy crítico del proyecto teleológico del progreso, pero a la vez en ocasiones se muestra nostálgico de la esperanza del proyecto positivista en el terreno de la historia. Ante su propia confusión en torno a la metodología (o a la efectividad de esa metodología), Huyssen parece tornarse ante lo que parecería impropio de la retórica histórica. Su acercamiento a lo que se llama convencionalmente literario, aun cuando es propio del terreno de los problemáticos estudios culturales, sin el mismo tono celebratorio o gayo de Hayden White o de Roger Chartier, por ejemplo, cuando lanzan su crítica a la retórica y al discurso de la historiografía.

Tres años después, en 1969, poco antes de su suicidio, José María Arguedas prepara un artículo—«Salvación del arte popular»—que es, en verdad, desolador. Analiza la situación de las artes populares en el Perú, específicamente de las artes indias tradicionales, y llega a la conclusión que dos de ellas, la artesanía y la música, se han salvado gracias a los museos y a las discotecas, respectivamente, pero que la literatura oral, al no disponerse de recopilaciones fidedignas en número suficiente, «está en peligro de muerte, de extinción definitiva». Es conmovedor descubrir que en este último artículo Arguedas considera que el arte quechua se salvará o no en función de su mantenimiento en repositorios. Se trata, pues, de un arte muerto, que ya no se crea o que está a punto de dejar de crearse. (1997: 231)

En esta observación de Cornejo Polar (1997) se evidencia que efectivamente Arguedas el personaje «real» y académico, de compromiso cultural, estaba preocupado por las formas de preservación de la cultura como artefacto antropológico. Aunque es arriesgado plantearlo y quizás un poco ingenuo, no es completamente desechable la idea de que *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y quizás todo el *corpus* literario de Arguedas, juega a ser una especie de repositorio de aspectos precarios de la cultura. El uso del diario como estrategia literaria apuntala a la incorporación de herramientas del estudio de las ciencias sociales en la actividad literaria, leído por muchos como reinterpretación del género autobiográfico. Más allá de la ficcionalización de herramientas antropológicas (el diario, la síntesis de interpretación del objeto estudiado), o del proceder del estudio y metodología antropológicos, lo cierto es que la novela se vale de elementos adicionales (tales como la referencia a autores canónicos, referencias a otros géneros literarios, etc.) que la ubican dentro de una tradición literaria canónica como rindiéndole honor y a la vez repasándola, como una memoria.

La ambición memorializante es tan compleja en la novela de Arguedas (1971, 1996)—incluye el género de la poesía, quiere imitar a la música, se va por el trazo del mito, regresa a la fábula, el diálogo de una novela ejemplar cervantina, el diario, quiere incluir el quechua, el inglés, el español y sus variantes, la construcción del suicidio—que el texto se diluye en su centro gravitacional dando paso a una transformación al estilo de Ovidio en cada uno de los capítulos. Por ejemplo, los zorros dejan de ser zorros para, mediante la extensión del juego arriba/abajo, que don Ángel y Diego asuman su rol (Diego tiene el rostro y la danza de un zorro) hasta que más adelante, la misma voz narrativa adquiere función de zorro:

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. (1971, 1996: 243)

Además, esta novela de Arguedas (1971, 1996) también se puede leer cómodamente como un bestiario en el que circulan imágenes mitológicas del mundo peruano y sus paisajes (*i.e.* el zancudo, el cuy), así como animales de las mitologías occidentales en sus versiones fundacionales (*i.e.* el chanco, el galgo, el zorro), sus intersecciones y, lo más interesante,

la construcción de una mitología de bestias en un registro que no concuerda con las categorías anteriores (*i.e.* el piojo, el coleóptero). El desplazamiento de una generación de «bestias» a otra asemeja la tradición de las edades de la tierra, de una «Teogonía» en minúsculas que prefiere la forma sincrética del mito como modo de expresión. Este bestiario aparece encuadrado en la obra como un sistema ecológico global, pero también aparece enmarcado en cada paisaje y, sobre todo, en las relaciones urbanas, industriales y sintomáticas de la modernidad (*i.e.* los gusanos, las anchovetas). Sin embargo, así como cada paisaje aparece definido por una cantidad de transformaciones, animalizaciones, o zoomorfo, cada cuadro también aparece definido por una ruta geográfica peruana no convencional que gira en torno a Chimbote:

Y así, como este bicho, los serranos de todos los pueblos de las montañas andinas, ¿no es cierto?, siguen bajando a buscar trabajo a Chimbote; también vienen de la selva, atravesando trochas y montes, ríos callados de tan caudalosos. Del Cuzco y Arequipa, ciudades grandes, antiguísimas, ya no vienen como indios sino mestizos obreriles, comerciantes; y más aún de Huacho, de Chiclayo, de Pacasmayo, de toda la costa. (1971, 1996: 88)

Especie biológica y paisaje aparecen ubicados en un mapa memorializante en el que la voz narrativa también se inserta en un repaso de la topografía nacional. Como la voz narrativa va hilando a través de los diarios, el Arguedas de la novela se va desplazando por el Perú, viaja a Chile, visita a su madre en Arequipa y tiene su estadía en Chimbote. Arguedas había estado entrevistando a sus personajes como si fuera un estudio de campo. Wilfredo Kapsoli (2004) publicó en el libro, *Zorros al fin del milenio: Actas y ensayos del seminario sobre la última novela de José María Arguedas*, una transcripción de las entrevistas que Arguedas hiciera en Chimbote titulada «Coloquio de Zorros». En la introducción a la transcripción, Kapsoli expresa:

Como se observa, *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* más que una novela es un singular documento etnográfico. Allí las muchedumbres entran en ebullición volcánica a partir de las fricciones entre costeños y serranos, extranjeros y nacionales, ricos y pobres, católicos y evangélicos. Personajes arquetípicos son tratados magistralmente: *Hilario Caullama*, pescador puneño, depositario de la memoria mítica de los incas; el *Loco Moncada*, representante del «Cristo humanizado» e «implacable moralizador», *Esteban de la Cruz*, «cristiano reventado» que opta por la Biblia, entre otros. En suma: una microhistoria cuya actualidad es tan sorprendente al punto que, podemos decir: «Perú se ha chimbotado». (2004: 142)

Chimbote se presenta en este contexto como un centro económico paralelo a Lima, pero con mayores oportunidades de crecimiento dado a su puerto. Sin embargo, Chimbote aparece desprovisto de toda raíz incaica que no sea la que se presenta en la novela a través de las formas contemporáneas de indigenismo que se dan con la inmigración de los serranos.

Chimbote, con su bahía, aparece como desprovisto de toda historia que no sea la de las fábricas, la industria pesquera y un desarrollo acelerado a cargo de las pocas manos de los «grandes intereses». Sin embargo, a pesar de la llenura de Chimbote como recurso

económico y natural en su vida marina, Chimbote también aparece como un gran vacío en el que el deseo—de la sierra, de la costa, del desierto, el margen, los yugoslavos, españoles y los gringos—de todos recibe promesa de satisfacción. Chimbote a lo largo de la novela se va materializando como una versión peruana del «American Dream». ⁶ La selección de Chimbote como objeto de la memoria en Arguedas contrasta con la memoria comercializada del Perú andino en Arequipa y Cuzco. La memoria que a Arguedas le interesa es la de la modernidad heterogénea de la ciudad más grande de la costa del Perú. A la vez, es una costa que se niega, si no sólo a referencias sumamente escasas, a reconocer la otra orilla paralela en el continente asiático. Zambos, chinos, negros, indios todos arremeten en los diálogos con un velo extranjerizante, todos y nadie pertenecen a Chimbote, ni su dueño Braschi, quien nunca lo visita y quien utiliza precisamente a Diego, el zorro de abajo, que se coloca arriba, en una danza homoerótica tanto para don Ángel como para la memoria de Maxwell:

El mensajero [Diego] empezó a emplumarse de la cabeza, como pavorreal o picaflor de gran sombra. Retrocedieron todos hacia las paredes. Diego comenzó a hacer vibrar sus piernas abiertas y dobladas en desigual 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 de agua, voz de patos de altura, de los penachos de totora que resisten gimiendo la fuerza del viento. (1971, 1996: 239)

En una de las muchas referencias a lo que puede considerarse como la poética de la novela, la voz narrativa dice: «Las ingenuas líneas que escribí en Chimbote—no es un diario; solo escribía algo cuando estaba decidido a quitarme la vida de puro inútil y deteriorado—esas líneas van al margen, junto con otras que escribí después en Santiago» (1971, 1996: 82). De cierta manera, lo que se presenta en esta novela es lo marginal de la representación oficial de la cultura peruana. Sin embargo, hay que hurgar más. No es tan simple como identificar a Moncada, don Esteban y a don Hilario, figuras alegóricas y columnas vertebrales de los vericuetos del cuento, como marginales. No es tan fácil como identificar a Chimbote como un centro-máquina industrial de la producción del deseo (sobre todo cuando en el texto no hay un teñido de la pérdida nostálgica por la pureza originaria de la cultura). Parecería que Chimbote como espacio cultural está definido por esa corrupción identitaria, la promiscuidad entre clases sociales e intereses económicos, la promiscuidad de la sintaxis, la promiscuidad de una cultura que adopta a un gringo, así como el gringo la adopta a ella, reconociendo y aceptando las limitaciones como forma creativa de ambos inscribirse el uno en el otro: un zorro arriba y un zorro abajo. ¿Qué está en el margen de esta novela? ¿Cuál es su centro? ¿Dónde ubicar al piojo originario?

De manera interesante, cada uno de los personajes del texto tiene una relación íntima con un acto de escritura. Cristo y la Biblia, el Che y su problemático diario intervenido por los medios, Maxwell y su charango como otra forma de escritura íntima (lugar abierto a la

⁶ Incluso, en la historia del Perú, Chimbote se concibe a sí mismo como horizonte de la realización de la nación. Esto se puede leer en el siguiente fragmento del himno de esta ciudad, «Himno de la Ciudad de Chimbote» (Cuadrado 1985, 2021): «Eres Puerta del progreso, eres la tierra/que Tovar llamó de promisión». En la novela, los «cholos» bajan de la sierra, llegan de todas partes, para participar de la promesa del progreso. Sin embargo, todos aparecen siendo «procesados» por la máquina de la modernidad.

reinterpretación muy personal de la cultura), todos apuntan hacia José María Arguedas y a su diario. El diario y la novela, en su intención de recoger, capturar, como medio multidimensional toda la textura que despiden Chimbote, su gente y su modernidad esclavizante (una modernidad que es definida como la construcción artificial del deseo) casi se revierten a una relación agónica en la que el lector tiene que escoger cuál de los dos sirve para comprender al otro. Como advierte Huyssen (2003), el acto hiperbólico de la memorialización, el esfuerzo de leer la textura de Chimbote como un museo en estampas fragmentarias (como la relación del quechua al español; como la relación del inglés al español) lleva a la comprensión de su limitación y carácter fragmentario.

La tecnología de la escritura, la técnica del palimpsesto, al final lo que revelan es un gran vacío disfrazado de suicidio. El autor mismo quiere colocarse en el nivel de la ciudad peruana moderna y la artificialidad de su deseo. Él también es la memoria digna de su propio museo. Al final, la luz, la llama, el sol peruano, regresan a la voz narrativa del diario para estallar como reacción química:

He vuelto de un viaje no tan inútil que hice a Lima. Habrán de dispensarme lo que hay de perentorio y de pavonearse en este último diario, si el balazo se da y acierta. Estoy seguro que es ya la única chispa que puedo encender. (Arguedas, 1996: 247)

Bibliografía

- Aldrich, Earl. (1962). «The Quechua World of Jose Maria Arguedas». *Hispania*. 45.1. <https://doi.org/10.2307/337527>
- Arguedas, J.M. (1971, 1996) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. (ed. Eve-Marie Fell)
- París: Signatarios acuerdo archivos, ALLCA XX, Université Paris X, 1996.
- Kapsoli, Wilfredo. (2004) «Coloquio de los zorros. José María Arguedas conversa con
- Esteban de la Cruz e Hilario Mamani». *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del seminario sobre la última novela de José maría Arguedas*. Universidad Ricardo Palma/ Centro de Investigación.
- Bakhtin, M. (1965, 1984) *Rabelais and His World*. Trad. Hélène Iswolsky. Indiana University Press.
- Barthes, Roland. (1967, 1977). «The Death of the Author». *Image, Music, Text*. Fontana.
- Cornejo Polar, Antonio. (1997). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Editorial Horizonte.

- , (1996). «Un ensayo sobre \Los zorros de Arguedas\». *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. (ed. Eve-Marie Fell). Signatarios acuerdo archivos, ALLCA XX, Université Paris X.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión Freudiana*. Editorial Trotta.
- Eliot, T.S. (1919, 1920). «Tradition and the Individual Talent». *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. pp. 42-53.
- Forgues, Roland. (1996). «Por qué bailan los zorros». *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. (ed. Eve-Marie Fell). Signatarios acuerdo archivos, ALLCA XX, Université Paris X. pp. 307-315.
- Huyssen, Andreas. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press.
- Murillo Cuba, Luis. (1985, 2021). «Himno de la Ciudad de Chimbote». *Chimbote Online*. <https://www.chimboteonline.com/threads/himno-de-la-ciudad-de-chimbote.5/>