

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Paisaje sensible y modos relacionales: un acercamiento a *El zorro de arriba* y *el zorro de abajo* desde el giro ontológico de la antropología

Tesis para obtener el grado académico de Magistra en Literatura
Hispanoamericana que presenta:

María Gabriela Solorio Naiza

Asesora:

Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco

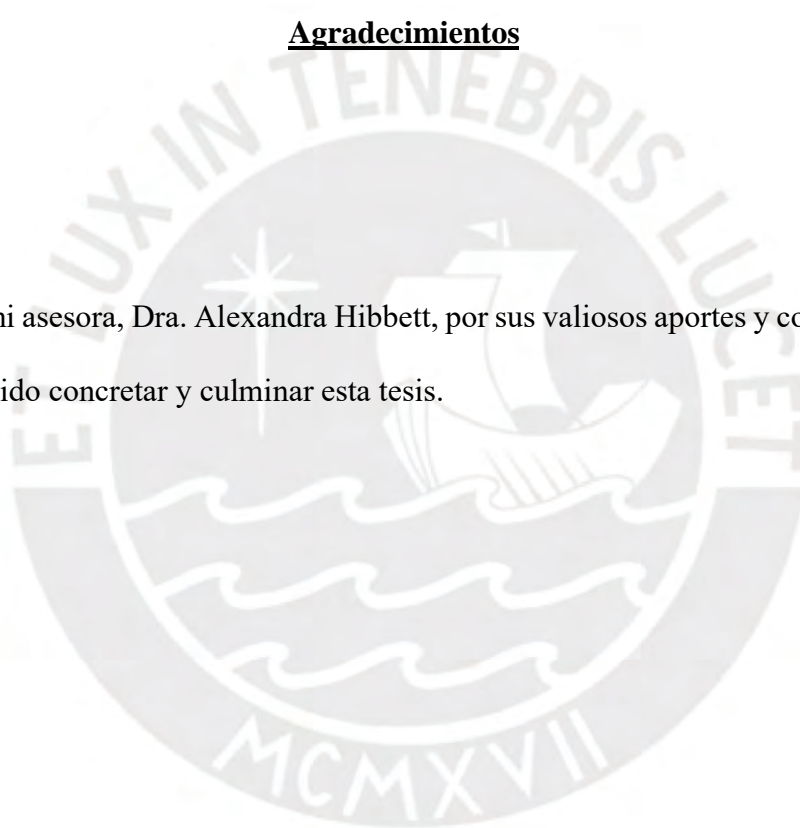
Lima, 2022

Resumen

En mi investigación he procurado acercarme a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en calidad de texto transdisciplinario, es decir como aquel en el que las preguntas etnológicas que inicialmente Arguedas se formulara cuando se vio ante aquel “hervidero” que era el puerto de Chimbote, hallan un espacio de llegada, aunque formalmente se le considere un texto literario. A partir de tal consideración, es que hago dialogar a *Los zorros* con algunas nociones del giro ontológico de la antropología, a fin de echar nuevas miradas sobre aquellos aspectos del texto que la crítica ha venido singularizando como mágicos o míticos. Propongo que Arguedas, en aquellos aspectos del texto que son considerados mágicos o míticos, procura hacer visible a nivel discursivo una forma particular de relación con el medio sensible (que incluye a seres no-humanos), que existe en sus propios términos y lógica, y que no necesita ser ratificado por el pensamiento racional/moderno para existir. En este sentido, el escritor andahuaylino no estaría planteando una salida del conflicto entre lo occidental y lo indígena con miras a un nuevo orden andino, sino que remarcaría una diferencia radical entre ambas instancias, que se configura a un nivel onto-epistémico, esto es, a partir de la re-pregunta sobre qué es lo que existe, cuál es el ser o la esencia de las cosas, dónde radica la diferencia entre los seres, y cómo se produce y transmite conocimiento.

Agradecimientos

Agradezco a mi asesora, Dra. Alexandra Hibbett, por sus valiosos aportes y comentarios, que me han permitido concretar y culminar esta tesis.





Para mi familia

Índice

Introducción	6
Capítulo I: Arguedas, de traductor cultural a mediador ontológico.....	19
1.1 Entre la antropología y la literatura.....	20
1.2 El equívoco.....	32
1.3 Pensar entre fronteras.....	38
Capítulo II: Modos relacionales en los diarios de <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	46
2.1 El roto vínculo con las cosas.....	49
2.2 Paisaje sensible.....	65
2.3 Reflexiones finales.....	73
Capítulo III: Fisuras y suturas en los modos relacionales de <i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i>	76
3.1 Otras rutas del conocimiento.....	78
3.2 Moncada y Don Esteban.....	92
3.3. Trazos relacionales.....	97
3.4 Epílogo.....	103
Conclusiones	107
Bibliografía	116

Paisaje sensible y modos relacionales: un acercamiento a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* desde el giro ontológico de la antropología

Introducción

La presente investigación surgió del desconcierto que me suscitó la lectura de ciertos fragmentos de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*¹ —que corresponden a lo que Lienhard (1989) identificase como “núcleos mágico-míticos”— en los que sentía que “algo” escapaba a mi comprensión, al mismo tiempo que percibía que ese “algo” estaba allí presente, aun cuando no podía explicarlo con palabras. Tal desconcierto no provenía del estremecimiento que provoca la lucha agónica contra la muerte que Arguedas pone de manifiesto en sus diarios —cuando dice: “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 resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la desigual pelea” (Arguedas 1986: 19)— y que, no sin razón, conmueve a tantos lectores. Ese “algo” parecía provenir, más bien, de una diferencia implacable que se ponía en manifiesto en aquellos fragmentos que —sostengo—, más allá del carácter mítico observado por Lienhard, apuntan al propósito de Arguedas de hacer visible, a nivel discursivo, una forma particular de relación con el medio sensible que existe en sus propios términos y en su propia lógica y que no necesita ser refrendada por la racionalidad/modernidad para tener lugar. La construcción discursiva de tales fragmentos

¹ Para mayor fluidez de la lectura, a partir de este momento me referiré al texto *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, como *Los zorros*.

como momentos de gran intensidad —ya que el autor emplea una serie de imágenes poéticas entrelazadas con elementos andinos—, reflejarían el extraordinario intento por “traducir” preceptos a nivel ontológico, un intento que invita al lector a replantear su comprensión sobre el pensamiento andino a partir de otros valores, distintos a los tradicionales, y a reconsiderar otras formas de relacionarse con la realidad, la “naturaleza” y el lenguaje. Tales modos relacionales, siguiendo los escritos antropológicos de Marisol de la Cadena y Catherine Allen, pueden entenderse como formas de vincularse que son propias del *ayllu*². Parto por sugerir que, en la novela de Arguedas, tanto el *diarista* como algunos personajes del relato participan de este tipo de vinculaciones, que se hacen patentes en el contexto de una nueva realidad social, aquella constituida por Chimbote. Allí, dentro de aquel “hervidero social”, tales modos relacionales se encuentran estrechamente intrincados como formas estratégicas de resistencia del hombre migrante andino, e instan al lector a replantearse el binomio naturaleza/cultura y, por consiguiente, aquellos aspectos (cognitivos y sociales) que son considerados como exclusivamente humanos. Al afirmar esto sostengo que podemos leer *Los zorros* asumiendo que es un texto transdisciplinario. Esto es, que podemos acercarnos al texto literario tomando en consideración que Arguedas inicialmente tuvo la intención de responder a preguntas sociales y antropológicas que fueron suscitadas por el enorme “hervidero social” que entonces era Chimbote. Con ello no quiero negar el trabajo estético de *Los zorros*, sino que planteo aproximarme al texto como a un territorio al que llegaron formulaciones antropológicas. Las transformaciones disciplinarias son evidentes; las respuestas que obtenemos no son aquellos enunciados que usualmente encontramos en una investigación

² De la Cadena propone conceptualizar al *ayllu* (evitando la forma tradicional que lo ha conceptualizado como un colectivo de personas que habitan un territorio y que se relacionan en términos de sujeto-objeto) en términos intra-relacionales, es decir como un modo relacional que vincula al hombre con seres no-humanos y con su paisaje sensible, donde cada uno de ellos emerge siendo (2015: 103).

etnográfica. No obstante, en *Los zorros* Arguedas parece realizar un extraordinario trabajo de “traducción”, al extremar el empleo de las herramientas del lenguaje no solo para dar cuenta de aquellos cambios socioculturales que desencadenaron las descomunales movilizaciones de los campesinos andinos a las principales ciudades costeñas, sino además para hacer visibles aspectos de la cosmovisión y epistemología andinas que se perciben en ciertas prácticas y formas de habitar el espacio.³ Al considerar que Arguedas poseía una gran sensibilidad y habilidad para observar con sutileza y precisión las transformaciones sociales, no podemos dejar de cuestionarnos acerca de aquellos “momentos mágico-míticos” que ponen de manifiesto diferencias sustanciales dentro del texto, como si el escritor deseara enfatizar cierta manera de relacionarse con el mundo que implica reconocer la existencia de otras ontologías, las que tienen lugar en sus propios términos. Mi tesis se propone mostrar que, si leemos *Los zorros* en diálogo con la teoría antropológica reciente, podremos acceder a un campo interpretativo nuevo, en el que sea posible poner el acento en las transformaciones del sujeto migrante, pero no prestando atención únicamente a elementos culturales de los que se espera cierta permanencia, sino considerando los modos en que activamente dicho sujeto migrante tiende a vincularse con el paisaje sensible que lo rodea, como un repertorio de supervivencia y agencia en las ciudades.

Ahora bien, los objetivos de este trabajo se centran en indagar de qué manera Arguedas, a nivel discursivo, visibiliza otras relaciones, prácticas y formas de habitar del sujeto migrante, cuya lógica relacional, en la que intervienen agentes no-humanos, emplaza al lector a reconsiderar la idea de totalidad arraigada en la racionalidad/modernidad europea.

³ Elguera emplea el concepto de “migración ontológica” para referirse a las remodelaciones de las geografías urbanas que ponen en práctica los migrantes con formas de vida que promulgan más de un mundo (2020: 19).

Propongo también explorar cómo el escritor andahuaylino plantea otras formas de conocimiento, y de qué manera estos otros modos indígenas de conocer condicionan las relaciones y vínculos que se establecen con la realidad y el medio sensible. Por último, indagaré acerca de qué es lo que se pone de manifiesto al introducir tales modos relacionales en el contexto socioeconómico de Chimbote. Para desarrollar los objetivos de la presente investigación, voy a dialogar con algunas nociones provenientes de la “apertura”⁴ ontológica de la antropología, considerando que esta “apertura” es una teoría en construcción y no un esquema dispuesto con premisas determinadas. En este sentido, resulta necesario aclarar que, más que una teoría unificada, la “apertura” o el giro ontológico de la antropología se propone un diálogo con una serie de planteamientos que confluyen en la búsqueda de maneras de conceptualizar la naturaleza que son diferentes de aquellas que priman en occidente. En efecto, son distintas las discusiones teóricas que han surgido en las ciencias sociales a propósito de la búsqueda de alternativas al binomio naturaleza/sociedad, originado en la modernidad. Desde los años noventa, en la antropología ha comenzado a aparecer una serie de propuestas teóricas que buscan ir más allá de este dualismo, con la finalidad de neutralizar el peligro de que los presupuestos del propio antropólogo restrinjan, anticipen e incluso predeterminen la descripción e interpretación de los fenómenos con los que se confronta. De esta manera, se ha buscado crear las condiciones para ver en los datos etnográficos cosas que, de otro modo, nunca se hubiese conseguido ver. Se considera que tal binomio se ha posicionado como eje constitutivo del gran divisor de la ontología occidental, al que es necesario dismantelar, a fin de poder abordar otras formas de pensar “híbridamente”

⁴ De la Cadena (2015) emplea el término “apertura” en vez de giro, para enfatizar en el diálogo que permite la apertura de los conceptos antropológicos de esta línea de pensamiento, en lugar de asumir una teoría bien consolidada que se aplica de una forma determinada en el campo de investigación.

las relaciones sociales, culturales, y políticas, entre humanos y no-humanos (llámese espíritus, *apus* o *tirakuna*). La respuesta a esta necesidad, la de escapar de tal dicotomía, ha dado lugar a una línea de pensamiento, que incluye a varias propuestas teóricas, y que adoptan las denominaciones de perspectivismo, multinaturalismo, ecología simbólica, giro ontológico y antropología post-estructural. El objetivo que se propone esta línea de pensamiento es disolver las certezas que forjó la modernidad sobre la naturaleza, ya que por siglos el pensamiento racional apuntaló la percepción de la naturaleza acorde con un encuadre antropocéntrico y luego, racionalista, en el que se erige el hombre como centro y fin para dominar la naturaleza según sus necesidades.

Considero que emplear, para este trabajo de investigación, algunas nociones de la apertura ontológica me permitirá abrir un diálogo enriquecedor con la obra de Arguedas, tomando en cuenta que el escritor andahuaylino presenta en *Los zorros* una serie de prácticas que implicarían la vinculación entre determinados personajes con seres-no humanos; la exploración de estas prácticas, dentro de un contexto de migración, puede contribuir a repensar nuestra comprensión acerca de las estrategias y formas de resistencia de los migrantes andinos. La apertura ontológica me proporcionará las herramientas teóricas para señalar aquellas prácticas que escapan a la dicotomía naturaleza/cultura, no para comprender de forma determinante de qué manera funcionan tales prácticas, sino para dar cuenta de la diferencia que instauran.

Sobre la base de estos presupuestos, adoptaré, para sustentar la presente propuesta, la noción de “equivocación”, que formulase Viveiros de Castro, y que consiste, no en una deficiencia que altere o amenace la comunicación, sino en una dimensión constitutiva de la traducción cultural propia de la antropología. Afirma Viveiros de Castro que traducir es

suponer que siempre existe un equívoco; es comunicar por diferencias, en lugar de silenciar al “Otro”, presumiendo la univocidad de las cosas. Si buscamos en el diccionario encontraremos que la palabra equívoco significa “falta de comprensión”; pero el equívoco de Viveiros de Castro designa “una incapacidad para entender que las comprensiones no son necesariamente las mismas y que no están relacionadas con formas imaginarias de ‘ver el mundo’ sino con mundos reales que se ven” (2004: 11). Tal noción me permitirá identificar términos cuya doblez apunta hacia la “diferencia radical”, hacia mundos diferentes. Otra noción que adoptaré es la de “conexiones parciales” de Strathern, que se producen cuando diferentes puntos de vistas se conectan bajo la forma de una relación que es más que una, pero menos que dos (1991). Esta figura nos permitirá justificar que mundos “diferentes” no tienen que excluirse necesariamente para existir. En la misma línea, emplearé la noción de “persona fractal”, formulada por Roy Wagner, que conceptualiza a la persona no como una unidad, sino como una entidad en relación integralmente implicada (2013: 87). Ambas nociones me permitirán abordar aquellos modos relacionales dentro del relato en los que se pone en cuestión la unidad de los sujetos o aquellas transformaciones que han sido consideradas como parte del aspecto “mítico” de la novela (Lienhard 1989, Castro-Klaren 2001).

Adicionalmente, el acercamiento que propongo a la novela de Arguedas estará guiado por las investigaciones antropológicas de Catherine J. Allen y de Marisol de la Cadena, quienes han tratado de delinear los modos relacionales entre los *runakuna* y los seres no-humanos, en el *ayllu*. Quiero detenerme en la conceptualización que ofrece De la Cadena acerca del *ayllu*, puesto que, a lo largo del presente trabajo, recurriré a los presupuestos planteados por esta antropóloga para dar cuenta de qué manera los modos relacionales

presentados en los diarios y en el relato en *Los zorros* pueden asimilarse —y hasta qué punto— a los modos relacionales propios del *ayllu*. De la Cadena denomina a este último tipo de relaciones como “relaciones *in-ayllu*”⁵. Así, en vez de conceptualizar al *ayllu* de forma tradicional, esto es, como un espacio en el que habita el *runakuna* con sus ancestros, sus animales y sus *apus*, De la Cadena sugiere que el “lugar” *ayllu* es, más bien, el evento de la relación *in-ayllu*, donde aquellas entidades que se relacionan se manifiestan “siendo” (2015: 103). De esta manera, se concibe al *ayllu* como una esfera de actuación, donde emergen humanos, seres de la tierra, animales domésticos, entre otros. Visto así, los seres humanos y no-humanos que participan del *ayllu* están intrínsecamente conectados, de tal manera que nadie escapa a esta relación, a menos que se quiera desafiar al colectivo y arriesgarse a separarse de él.

Tal conceptualización relacional del *ayllu*, que escapa a los enfoques antropológicos tradicionales, le permite a De la Cadena afirmar, posteriormente, en el contexto de la migración, que el sujeto migrante, por el hecho de urbanizarse, no ha dejado de ser indígena, sino que aún participa de negociaciones con fuerzas circundantes que provienen de humanos, animales y sus entornos sensibles, con los que interactúa con respeto, como si fueran parientes. A través de sus planteamientos, De la Cadena pone en el centro de los modos relacionales el término quechua *uyway* que, traducido al español, significa “cuidado” y que implica cultivar, construir; pero en el contexto urbano, también implica organizarse para mejorar la vida, con la condición de que todos los participantes de la organización (según un orden jerárquico) cumplan con las obligaciones que tienen unos con otros (De la Cadena 2009: 161).

⁵ Traducción mía.

Por último, como sabemos, la producción de Arguedas no se agota en los textos literarios, sino que incluye textos antropológicos, artículos, ensayos y otros —en algunos de los cuales ha recopilado cuentos y mitos del mundo andino, traducidos del quechua al español. Para mi trabajo voy a considerar algunos textos antropológicos de Arguedas como puntos de referencia, que me permitirán avanzar a lo largo de mi investigación, en especial aquellos que aluden a la gran ola migratoria que tuvo lugar, a mediados del siglo XX, desde la región andina a las ciudades principales del Perú. De esta manera, haré referencia a ensayos como *La caída del Ángel*, *Las barriadas del Perú* y *Discusión de la narración peruana*. Estos ensayos revelan el profundo interés que Arguedas mostraba por entender los cambios sociales que estaban ocurriendo debido a las migraciones y su inclinación por la novela como el mejor medio para explorar y mostrar la realidad social.

Cabe decir que los textos antropológicos y literarios de Arguedas, a pesar de la evidente diferencia en cuanto al discurso que asume el sujeto de enunciación y el contrato de lectura, se hallan próximos unos a otros, en el sentido de que ambos tipos de texto parten de un referente histórico concreto: las inquietudes sociales sobre las que el escritor andahuaylino procuraba reflexionar. Uno de los aspectos más interesantes de la obra de Arguedas es que el escritor se propuso “decir” algo que él llamaba “realidad realidad”. En el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, que tuvo lugar en Arequipa, de acuerdo con lo expresado por el autor podemos inferir que para él no existía una escisión entre la “realidad realidad” y la “realidad literaria”. Ello no quiere decir que Arguedas no estableciera diferencias entre ficción y realidad, sino que, para él la literatura debía estar profundamente comprometida con el decir de una sociedad, más que con responder a una meta puramente estética. En este orden de ideas, me acercaré a *Los zorros* considerando que se trata de un texto

transdisciplinario; es decir, tomando en cuenta que inicialmente éste fue un proyecto etnográfico, en el que las preguntas que el escritor se formuló, en un primer momento, sobre las transformaciones sociales que observó en Chimbote, hallan espacio en el texto, aun cuando formalmente se le considere como un texto literario.

En el Primer Capítulo propongo que, para transmitir la “realidad realidad”, Arguedas no solo se vio obligado a traspasar culturas, a hacer efectiva la traducción cultural, sino que, además, debió atravesar fronteras onto-epistémicas para comunicar una concepción del mundo que nos remite a lo que se conoce como “cosmología andina”. Esta intención la identifico en el Primer Encuentro de Narradores y en la Mesa Redonda de ‘Todas las Sangres’, cuyas transcripciones analizaré en este Capítulo, deteniéndome en aquellos momentos en que el escritor se vio acorralado por cierta ontología dominante —por parte de los académicos—. Veremos de qué manera el escritor empleó ciertos términos que escandalizaron a algunos de los asistentes por remitirnos a realidades ontológicamente diferentes.

En el Segundo Capítulo me ocuparé de los diarios. Me enfocaré en aquellos “fragmentos mágico-míticos” sin dejar de tomar en cuenta que el aspecto autobiográfico se entremezcla con las consideraciones etnográficas que formulase Arguedas para escribir su obra. Me detendré en el fragmento de Santiago de Obrajillo y en el del “pino de Arequipa”, para proponer que el autor ha buscado “traducir” ciertas formas particulares de establecer vínculos con seres no-humanos, formas que desafían nuestra manera de entender el mundo. Para analizar los modos relacionales del diarista, partiré de la expresión “el roto vínculo con las cosas”. Propongo analizar esta expresión a la luz de la “noción” *sami* que expone Catherine Allen en *La coca sabe* (2008), con la que se designa una especie de energía

vivificante que se traspasa de un cuerpo a otro, y que participa de las relaciones propias del *ayllu*; una “energía vital” que circula animando la tierra y todo lo que hay en ella.

En este capítulo, además, buscaré establecer un diálogo con críticos cuyas investigaciones resultan indispensables para el estudio de la obra arguediana. Tal es el caso de Martin Lienhard quien, por un lado, considera a los fragmentos “mágico-míticos” (fragmentos que analizaré en este capítulo) como espacios en los que se entrelazarían tanto lo mítico andino, la cultura campesina contemporánea y la modernidad, en términos transculturales. Según este crítico, las pautas del pensamiento de Arguedas obedecerían a unos “mecanismos suficientemente colectivos para volverse significativas e inteligibles, desde la perspectiva de una cosmovisión ‘transculturada’” (Lienhard 1989: 63). Lienhard considera, además, que tales formas andinas —que asumirían el control del texto— corresponden a una propuesta arguediana que subvertiría por el medio literario “las estructuras de la novela burguesa decimonónica”, lo que implicaría, a su vez, en el plano alegórico, que “la lucha literaria total contra el invasor y [...] la emancipación cultural nacional [*prefiguren*] la lucha de liberación en el campo [...] económico y político” (Lienhard 1989: 32). Coincido con Lienhard en que los textos de Arguedas, a diferencia del quehacer indigenista, enfocaron el conflicto social a partir de los aspectos culturales del hombre andino; y que subvertían el discurso narrativo de apariencia occidental a partir de un sistema de signos quechuas como un sistema de coordenadas simbólicas; no obstante, me distanciaré en su consideración transcultural del texto, ya que propongo acercarme al mundo andino no como a un conjunto de variables o elementos de los que se espere cierta permanencia en el tiempo, sino en términos relacionales, como procesos donde se tejen

significados, que se renuevan a través de silencios y fuerzas que suelen escapar al control consciente de los individuos.

De otro lado, en este capítulo me referiré al ensayo de Rowe *Música conocimiento y transformación social*. Allí este crítico se interesa por la música en la producción literaria de Arguedas, afirmando que ésta suministraría “una modalidad del conocimiento alternativo al racionalismo occidental” (1987: 97). Para delinear el papel de la música, Rowe manifiesta que, más allá de presentarse como una teoría descriptiva de la realidad, ésta tiene una raíz transformadora en el sentido de que “el conocimiento verdadero no puede separarse de la necesidad del cambio social” (1987: 98). Rowe plantea que el sonido se presenta en la obra de Arguedas como una superficie de inscripción no-verbal, en la que se grabaría la realidad, y sugiere una concepción ontológica propia sobre el conocimiento (1987: 103). Tomaré en cuenta las propiedades fluidas que Rowe atribuye al sonido para poder analizar el fragmento del pino. Además, al considerar con Rowe que *Los zorros* es el texto donde “indudablemente” más se desarrolla la música como modo de conocimiento (1987: 105), trataré de ampliar la propuesta de Rowe para sugerir que el conocer parte de la propia constitución relacional entre el *diarista* y el pino.

Por último, en el Tercer Capítulo propongo explorar cómo Arguedas modela desde el discurso literario la expresión de una “racionalidad indígena” que hace frente al paradigma occidental de la racionalidad/modernidad, caracterizado por negar el reconocimiento de la “heterogeneidad de toda realidad” (Quijano 1992: 19). Si bien se ha reconocido en *Los zorros* la propuesta de un modo no tradicional de producción de conocimiento (Rowe 1987, Castro-Klaren 2001, Montauban 2021), no se ha explorado de qué manera tal conocer hace inteligible “otro” modo de relacionarse con la realidad. Se trata de un modo de conocimiento

que, sugiero, emplaza al lector a reconsiderar la relación naturaleza/cultura y, por consiguiente, aquellos aspectos que son estimados exclusivamente como humanos. En este Capítulo me acercaré al relato, o a lo que Arguedas denomina “hervores”, tomando como punto de partida esta forma de conocer en tanto que se configura en oposición al paradigma occidental de conocimiento. Me enfocaré en la visita de don Diego a la fábrica Nautilus Fishing, a fin de demostrar que el conocer propuesto por Arguedas implica para el lector, no solo sortear la “trampa epistemológica del eurocentrismo” (Quijano 2005: 28), sino también, reconsiderar la presencia de “otras” formas de habitar el mundo.

Respecto a los modos relacionales atribuidos al *ayllu* que hemos rastreado en los diarios, veremos que, en la parte del relato de Chimbote, se manifiestan con cierta ambigüedad. Es decir, por un lado, se presenta cierta predisposición de los personajes a expresar una lógica relacional basada en el *uyway* o cuidado mutuo; en contraste, en algunos fragmentos en los que parece irse creando un ambiente sonoro como espacio de protección —cuando algunos personajes bailan—, éste bruscamente se interrumpe por una intromisión violenta. Tal ambigüedad no invalida la propuesta de que los modos relacionales aquí planteados formen parte del repertorio de supervivencia y agencia de los sujetos migrantes; y que el espacio de Chimbote se modela de forma tal que se expresa como “espacio de acción onto-epistémica”, al que De la Cadena conceptualiza como el espacio del migrante, que alberga prácticas que promulgan más de un mundo (2015: 26).

En este capítulo dialogaré con algunas propuestas de William Rowe, quien —como he mencionado— se interesa por el estudio de la música en las novelas de Arguedas como una modalidad de conocimiento no tradicional. Asimismo, tomaré en cuenta las observaciones de Elguera, quien interpreta el poema arguediano *Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman* a la luz del giro ontológico de la antropología. Elguera propone el término

“migración ontológica” para explicar la “remodelación” que el indígena hace de los espacios urbanos, de acuerdo con sus modos de vida local, desafiando la colonización espacial en la ciudad de Lima (2020: 119). Según este crítico, Arguedas emplearía la migración como una forma de problematizar las narrativas dominantes de la ciudad de Lima colocándolas bajo el lente indígena. Como resultado, el espacio urbano, modelado por experiencias de vida locales cuya lógica relacional se caracteriza por la intervención de seres no-humanos, es la expresión del “espacio onto-epistémico” donde se entrecruzan prácticas que nos sugieren la articulación de más de un mundo.

En consonancia con esta propuesta de Elguera considero que, en *Los zorros*, como en un microcosmos que nos remite a la realidad social peruana, Arguedas pone a la “razón” y a la magia en igualdad de condiciones. No es que, en el conflicto expresado entre lo indígena y lo occidental, Arguedas esté planteando una perspectiva andina nueva, utópica; sino que el autor asienta en este nuevo espacio de la costa “algo” más que “el derecho a la diferencia; el derecho a ser distintos cada uno en su modo” (Escobar 1984: 231). Sugiero en este trabajo que de lo que aquí se trataría es de una diferencia, en palabras de Castro-Klaren, “innombrable”, una diferencia que apuntaría a instalarse a un nivel ontológico, una diferencia que nos invita a repensar qué es aquello que “existe” y aquello que “no existe”; cuál es el ser o la esencia de las cosas; dónde radica la diferencia entre las distintas entidades que pueblan la realidad; y cómo se produce y se transmite el conocimiento.

Capítulo I

Arguedas de traductor cultural a mediador ontológico

En el estudio de la producción de Arguedas, hay un aspecto que ha sido poco estudiado y es en qué medida su proyecto literario estuvo atravesado por la antropología. La crítica (acorde con la división de las disciplinas) ha tendido a separar la creación literaria de Arguedas de su quehacer como antropólogo, y a dejar de lado el hecho de que, para escribir en castellano (idioma que Arguedas no consideraba suyo), y para responder a cierto horizonte de expectativas que no cuenta con los elementos adecuados para comprender un universo que amenaza con escaparse, fue importante que el escritor se convirtiera en “antropólogo de su propia cultura”⁶. De hecho, Arguedas, en cierto momento, se vio con la necesidad de introducir un *etnotexto* esencial, es decir, notas a pie de página explicativas, dedicadas a la aclaración de ciertas prácticas y términos quechuas; en posteriores obras literarias estas notas fueron desapareciendo de forma progresiva, hasta que en *Los zorros* se presentan como traducciones lingüísticas de algunos términos escritos en quechua. Sin embargo, nunca dejó de conducirse como un etnógrafo que procuraba reconstruir las diferentes formas expresivas que encontró en Chimbote.

En este capítulo, sin pretender abordar la complejidad del universo literario de Arguedas, intento contribuir a la discusión sobre la forma en que su quehacer antropológico se enlaza con su actividad literaria. Partiré por hacer un recorrido del escritor como

⁶ Expresión empleada por Jean-Marc Moura para referirse a escritores que en un contexto poscolonial toman el idioma extranjero para hacer literatura (Croiset 2009).

antropólogo, en el que señalaré los puntos en los que entra en contacto con la literatura. Considero relevante para mi investigación tomar en consideración la propuesta de Monte, que sugiere acercarse a los textos arguedianos como transdisciplinarios. Esto implica ir más allá de toda disciplina y a través de la disciplina, según la definición de Nicolescu y Morin (Peñuela 2005). En tal relación de transdisciplinariedad, no se espera encontrar un texto antropológico convencional, sino que éste se haya alterado formalmente, al estar atravesado por las singularidades de la creación estética, pero sin dejar de sugerir una respuesta a las inquietudes “etnográficas” fundamentales, que llevaron a Arguedas a escribir el texto literario. Posteriormente, analizaré algunos términos —a trasluz de la noción de equívoco⁷— empleados por Arguedas durante el Primer Encuentro de Narradores y en la Mesa Redonda sobre ‘Todas las sangres’, que inquietaron a algunos de los intelectuales que participaron en dichos eventos; y que se negaron a advertir que, probablemente, el escritor andahuaylino señalaba un modo diferente de relacionarse con el mundo. Propongo que Arguedas, en aquellos momentos, se vio impelido a atravesar fronteras onto-epistémicas para comunicar una concepción del mundo que nos remite a lo que se conoce como “cosmología andina”.

1.1 Entre la antropología y la literatura

La segmentación entre Literatura y Ciencias Sociales al momento de acercarse a la obra de Arguedas ha dificultado identificar ciertas interconexiones, confluencias y tensiones, que pueden ayudarnos a comprender la complejidad de su actividad literaria. Más allá de que

⁷ Emplearé la noción de “equívoco” de Viveiros de Castro (2004), que se entiende como el modo de comunicación entre diferentes perspectivas. Se puede confundir con el “error” que surge en la comunicación entre el antropólogo y el nativo; no obstante, el concepto de Viveiros de Castro va más allá, pues se refiere a la imposibilidad de comprender que las partes comprenden de forma diferente; designa una incapacidad para entender que las comprensiones no son necesariamente las mismas y que no están relacionadas con formas imaginarias de ‘ver el mundo’ sino con mundos reales que se ven.

su obra discorra en un sentido inverso al trayecto del héroe de las narraciones occidentales de viaje —que atraviesa las fronteras en busca de aventuras y del exotismo—, e instale lo periférico en el centro, al poner en cuestión los temas englobantes de la modernidad —nación, literatura e identidad⁸—, dicha obra interpela el dominio del lenguaje acostumbrado a designar lo que es real y lo que no, y a homogeneizar el comportamiento de sociedades radicalmente distintas (Damatta 1993: 41). Como sugiere Landa, la disyuntiva de si Arguedas era un literato o un científico social se puso de manifiesto tanto en el campo de la Literatura, como en el de las Ciencias Sociales (2010). En el contexto en que dicha obra se produjo, la propuesta de Arguedas se distanciaba en tal forma de los presupuestos ideológicos de aquellos años —de la lógica y discursos de poder (Cortez 2016: 71)⁹— que desafiaba el hermetismo de “no pocos literatos timoratos”, así como el de científicos sociales que seguían al pie de letra el proyecto desarrollista y modernizador de la antropología aplicada (Cortez 2016 y De la Cadena 2007). No se trataba en ese entonces de determinar en qué disciplina se estaba desarrollando la obra de Arguedas; la pregunta más bien se esbozó de la siguiente manera: ¿era Arguedas un buen escritor, pero un mal antropólogo, o un buen antropólogo y un mal escritor? Se trataba de una pregunta que llevaba encerrado un juicio negativo, el cual desacreditaba de antemano la obra de Arguedas, fuese a nivel literario o a nivel de las Ciencias Sociales. Tal es el caso de Vargas Llosa, quien se aproximó al trabajo de Arguedas como a una obra que se disponía fuera de la línea histórica, una inversión de la historia que

⁸ Cornejo Polar (1995) sugiere que, desde la óptica de la migración, se puede leer a Arguedas como el relato del gran viaje que emprende la inmensa masa de serranos que migran hacia las principales ciudades del Perú, en especial hacia Lima, por huir de la miseria y del abuso que cometían los hacendados.

⁹ De la Cadena, en el mismo sentido que Landa, menciona que la marginación del trabajo arguediano tiene que ver con que su obra rechazaba el historicismo y buscaba un reconocimiento del Otro como subjetividad que habla, piensa y sabe (De la Cadena 2007).

no solo era una utopía, sino que era además “arcaica” (De la Cadena 2007). Para Vargas Llosa, era incompatible la revolución marxista y la tendencia que hallaba en Arguedas de aferrarse a lo “andino”, algo que pertenecía a la categoría de lo “antiguo”. Tal contradicción —vivir al mismo tiempo en el presente y el pasado— era, para la lógica capitalista del progreso en la que se inscribía aquel acercamiento, inimaginable (Rowe: 2013). En esta misma línea podemos considerar la dura crítica que formularon a su novela *Todas las sangres* algunos sociólogos e intelectuales imbuidos en la narrativa histórica lineal del socialismo, quienes participaban de la idea de que “los proyectos revolucionarios necesitaban de campesinos o trabajadores asalariados, en lugar de indios supersticiosos inmersos en economías de autosubsistencia” (De la Cadena 2007: 118). *Todas las sangres*, si bien manifestaba su adhesión a la lucha indígena, contradecía el guion de los intelectuales de izquierda de aquella época, quienes, al analizar la obra como si fuese un documento social —con la rigidez científica con la que se examina una tesis acerca de la sociedad peruana—, no veían en Rendón Willka la posibilidad del agente político que tanto exigían. El guion de estos estudiosos dictaminaba que era la clase política intelectual la que debía iluminar a los indios para que adquirieran conciencia histórica. Ahora bien, ello no quiere decir que Arguedas fuese completamente marginado e incomprendido por los académicos de la época, pero sí que existía una tensión entre cierta cerrazón epistémica por parte de la Academia y el desafío que representaba la propuesta de Arguedas como un reto a la hegemonía del sujeto moderno.

Arguedas no se formó académicamente como antropólogo, sino como etnólogo. Durante su época de formación aún no existía un Departamento de Antropología en el Perú. En 1945, Luis E. Valcárcel fundó el Instituto de Etnología y Arqueología de la Universidad

Nacional Mayor de San Marcos y fue en ese año cuando Arguedas regresó a Lima para reincorporarse a la Facultad de Letras de dicha Universidad, donde se matriculó, además, en la carrera de Etnología. Cortez (2016) y Murra (1998) dejan entrever que Arguedas comenzó aquellos estudios no como un novato, sino que traía consigo cierto capital simbólico, que había afianzado por medio de una serie de artículos sobre folklore que ya había publicado, y por medio de su producción literaria; se trataba de una facultad “innata” que tenía para ver, escuchar y relacionarse con la gente¹⁰. Es aquel mismo carácter intuitivo que Arguedas reconocía en una de sus cartas a Murra, refiriéndose a su encuentro con el “hervidero” de Chimbote: “Si lo oigo, si lo veo, si participo, si entiendo lo que me dicen, yo aprovecho muy bien” (Murra 1998: 140). Se puede percibir, a lo largo de su correspondencia epistolar (1950-1969), que, en aquellos años agónicos, aún le provocaba curiosidad y cierta emoción encontrarse ante algo “grande”, tan “poderoso de vida” como lo que vio en el puerto de Chimbote, y que lo llevó a trabajar “afiebradamente” durante varios días, recolectando información en entrevistas con pescadores que él, mejor que nadie, podía obtener. A lo largo de todo este proceso Arguedas obtuvo información acerca de “3645 pescadores y 3840 obreros”, realizó grabaciones en cinta magnetofónica de cinco entrevistas que efectuó a hombres de procedencia andina, entre los cuales se hallaba don Hilario Mamani, un patrón de lancha de Yunguyo que luego es plasmado como uno de los personajes de la novela; y tomó, finalmente, una serie de fotografías que completarían el material a partir del cual Arguedas escribiría su novela (Murra 1998: 142). Todo ello conformó un conjunto de documentos de valor inestimable, que le permitiría posteriormente escribir *Los zorros*. El objetivo inicial de Arguedas, cuando viajó a Chimbote, era el de recopilar versiones del mito

¹⁰ Se entiende aquella facultad “innata” de la que habla Murra como una sensibilidad construida, como “un dispositivo de intelección” que le permitiera interpretar la realidad social (Pozo-Buleje 2013: 63).

de *Adaneva* entre los migrantes ancashinos. Sin embargo, se encontró con una “Lima de laboratorio”, que lo llevó de inmediato a desviarse hacia la etnografía e, inclusive, a formular algunas hipótesis:

No hay en Chimbote clubes provinciales; la organización es barriadas. Costeños y serranos, a pesar del activo intercambio social y comercial permanecen todavía como estratos diferenciados; los serranos tienden a acriollarse y lo hacen sin las grandes dificultades que en Lima porque el medio social es mucho más accesible. La masa de serranos ya aclimatados son obreros y pescadores; los recién llegados se ocupan en trabajos más directamente relacionados con las necesidades de esa masa asalariada [...] (Murra 1998: 142).

Son varios los aspectos concretos que interesaron a Arguedas de su viaje a Chimbote: la cuestión de la globalización, la migración, las dinámicas culturales entre serranos y costeños; todo ello entendido como un proceso de cambio, en plena transformación. Se entiende el cambio, siguiendo a Barth, como un conjunto de procesos mediante los cuales se generan una serie de variedades lingüísticas mixtas y formas híbridas de cultura (Howard 2007). Antes de escribir *Los zorros*, Arguedas se planteó preguntas con relación a estos fenómenos de la misma forma en que lo haría un antropólogo y que dieron lugar a una investigación etnográfica; preguntas para las que, no obstante, después buscaría respuestas fuera de los dominios de la antropología, esto es, en el campo literario.

Pero ya antes Arguedas había llevado a cabo trabajos de campo, dentro de lo que se denomina su “etapa” etnográfica. Los más conocidos son aquellos que estudiaron los cambios sociales que venían aconteciendo en Puquio y en el Valle de Mantaro durante los años de 1950. Arguedas analiza la situación particular que cada caso representa a partir de una aproximación histórica y encuentra que, a mayor separación entre indios y señores, más

jerarquizada resultaba siendo la sociedad, con negativos resultados para la conservación de la cultura y el desarrollo económico de la misma (Cortez 2016). Por el contrario, con una mayor presencia de mestizos, “el Otro” es percibido como más cercano y ello daba lugar a un ambiente más igualitario (Cortez 2016: 84). Según Cortez, estas fueron investigaciones clave para que Arguedas desarrolle y “madure” su noción de mestizo. El carácter complejo del planteamiento de Arguedas sobre el mestizo radica en que, lejos de entender al mestizaje en términos raciales, y aún más lejos del modelo de utopía armónica del hispanismo de las primeras décadas del siglo XX, comprende al mestizo en términos culturales, como un actor social, resultado de la “incesante reacción” que tiene lugar entre la cultura europea y la cultura indígena (Arguedas 1975: 2). Desde la experiencia de las grandes migraciones del campo a la ciudad, el mestizo aparece desplegando una actividad “poderosísima” y central en la sociedad peruana. Arguedas se apropia del término y lo resemantiza, lo que provocó no pocos conflictos con los intelectuales indigenistas, inclusive con el propio Valcárcel, pues el mestizo de Arguedas exigía el desprendimiento de la idea del indio como agente de cambio social y, más importante aún, de la idea nostálgica de recuperar el incanato (Cortez 2016).

Podemos decir, entonces, que la práctica de Arguedas, no obstante, su formación académica, representaba más un quehacer que hoy reconoceríamos como antropológico, pues se preocupaba por demostrar las implicaciones sociales y culturales de los fenómenos¹¹. En efecto, es la crítica reciente la que ha comenzado a considerar que no es posible hacer un trazado de la antropología en el Perú sin dejar de tomar en cuenta las contribuciones de José

¹¹ Concepto tomado de Strathern en *Partial connections* (1991: 5). En la antropología tradicional, según Strathern, se tiende a describir y a simplificar la demostración de las implicaciones sociales y culturales de los fenómenos observados, con la finalidad de hacerlos visibles.

María Arguedas. En el *Panorama Antropológico* que hace Degregori (2005) menciona, respecto de Arguedas:

Es figura emblemática [de la antropología, quien] de manera confusa, intuitiva, desgarrada, tanto en sus trabajos antropológicos como literarios, avizora la posibilidad de un “nosotros diverso” más allá de los desgarramientos coloniales y del mestizaje homogeneizante propuesto desde el poder (Degregori 2005: 44).

Y luego añade que “a partir de su propia experiencia vital [...] Arguedas logra intuiciones que lo convierten en precursor de una interculturalidad sustentada teóricamente recién 10 ó 15 años después de su muerte” (2005: 45). Degregori enfatiza el hecho de que Arguedas apelase a su experiencia vivida como fuente de autoridad, la que le permite —finalmente— eludir la “justificación de sus trabajos” (Landa 2010). Es decir, además de recoger información del campo de estudio, Arguedas sostiene sus argumentos en el conocimiento directo de aquellos espacios, pues ha vivido allí: “yo he tenido la fortuna de recorrer con la vida casi todas las escalas y jerarquías sociales del Perú [...] Conozco el Perú a través de la vida...” (Arguedas 2012b: 105). Esta relación respecto de la cultura como objeto de estudio, en la que Arguedas se halla inmerso, es una de las diferencias del escritor respecto a los demás antropólogos. Además, son aquellas vivencias de la infancia y la adolescencia de Arguedas junto a los indios la fuente del mandato ético que conduce todo el hacer del autor a lo largo de su vida. Arguedas asume la escritura como un “don”, otorgado por sus protectores indios, quienes le habían procurado afecto cuando muy niño se encontró huérfano entre ellos (Bernabé 2006: 389). De hecho, la niñez de Arguedas es fuente de aquellas experiencias primarias que permiten su identificación con la cultura andina y que legitima la perspectiva del científico social (Esparza 2013): “Yo lo tengo que escribir tal cual es, porque

yo lo he gozado, yo lo he sufrido” (Arguedas 2012b: 104). Es este un punto en común entre la literatura y la antropología, desde el que podemos partir para plantear que la producción de Arguedas se presenta entrelazada, como en una suerte de urdimbre donde los hilos están intrincados con el deseo de mostrar al Perú con “todo lo que tiene de promesa y todo lo que tiene de lastre” (Arguedas 2012b: 105). Se abre así el texto a otras posibilidades, lo que incluye la de ser leído desde el punto de vista etnográfico, pero sin caer en el reduccionismo de considerar que, por estar escrita por alguien que se ve obligado a usar una lengua que no es su lengua materna, la obra constituye principalmente un documento a ser estudiado en busca de información que sirva como testimonio sobre una sociedad otra. Tal actitud supondría dejar de lado el movimiento intrínseco, propio del texto en tanto obra literaria.

En este sentido cabe preguntarse: ¿de qué manera se entreteje la antropología y la literatura en la obra de Arguedas? Más allá del impulso ético que lo llevara a querer expresar lo que había vivido durante su infancia y el objetivo de querer testimoniar una “realidad otra”, la actividad literaria de Arguedas tendería a deformar los bordes del campo de la antropología —lo que usualmente tiene lugar cuando dos disciplinas están interconectadas— por las libertades que el hacer literario se permite desde su singularidad (Monte 2007 y Damatta 1993)¹². Así, podríamos acercarnos a los textos literarios —que responden una cuestión social observada por Arguedas—, y en especial, a *Los zorros*, como textos transdisciplinarios

¹² Damatta (1993) establece una serie de diferencias entre la literatura de viaje y el texto etnográfico. Destaca que el discurso literario no se estructura en favor de la “objetividad” que legitima el discurso científico que pretende el texto etnográfico. En el caso del narrador, por ejemplo, cualquier subjetividad interferiría con el análisis objetivo sobre cierta cuestión social, impidiendo que el lector del texto etnográfico pueda acreditar lo que acabara de leer. Por otro lado, la literatura occidental se centra generalmente en el drama individual, se suelen narrar historias contadas a través del prisma de un individuo, por lo que eventos aislados e inesperadas coincidencias enriquecen los hechos; mientras que, en la etnografía, por lo contrario, el “drama humano” está circunscrito a un conjunto de reglas que se busca esclarecer para responder a determinados problemas sociales (38-51).

que nos invitan a repensar la forma cómo se produce conocimiento en las ciencias sociales e, inclusive, el lugar propio de la antropología. Arguedas encuentra en la literatura las herramientas que le permiten atravesar los límites del pensamiento, interrogarlos y reformularlos. Aquí también conviene observar que, Kokotovic (2006), quien examina la evolución de las ideas de Arguedas sobre la rápida modernización de las comunidades indígenas a través de la novela *Los ríos profundos* y su producción antropológica entre los años 1950-1960, encuentra que la forma narrativa “transcultural” de esta novela permitió que Arguedas pensara “más allá de los horizontes ideológicos de los cincuentas, opción que no le permitía la escritura de las ciencias sociales de la época, debido a su requisito de objetividad” (99).

Asimismo, algunos artículos de Arguedas nos sugieren que la novela, para el escritor, superaba a las Ciencias Sociales en lo que se refiere a las posibilidades que abría para comunicar la realidad del país, para mostrar aquello “que tiene de insondable”. Eran los novelistas “los únicos que podrán penetrar hasta su médula, hasta la más honda intimidad de su raíz y de su proceso, y nos lo mostrarán vivo, palpitante [...] El hombre de ciencia raras veces puede alcanzar esta meta” (Arguedas 2012b: 204). Tales palabras forman parte del artículo publicado en “La Gaceta de Lima”, en 1960, con el título de *Discusión de la narración peruana*. En este artículo, Arguedas insta a los jóvenes escritores a que escriban la gran novela nacional, aquella que transmitiría la gesta más importante del Perú desde la conquista —el fenómeno migratorio de los Andes a las grandes ciudades— y que el mismo Arguedas terminará escribiendo con *Los zorros*.

Vale la pena recordar, siguiendo a Cortez, que no debemos tomar a la ligera las propuestas de Arguedas, pues éste ha tenido especial cuidado en escoger las palabras

(2016).¹³ Lo que dice no surge de la ingenuidad que se le atribuyó, sino que, por lo contrario, y como ocurre con el término “mestizo”, Arguedas eligió especialmente palabras con conexiones históricas y las resemantizó. Ocurre lo mismo con el término “indio”, el que le parece aún necesario cuando la antropología desarrollista buscaba denominar al indio, “campesino”. Tal cuidado con las palabras está en relación directa con su experiencia bilingüe en la literatura. Sabemos que unas de las mayores dificultades a las que se enfrentó fue la del idioma: cómo emplear la lengua castellana para transmitir el sentir andino. De hecho, la escritura de Arguedas se ha caracterizado por estar fuertemente atravesada por la traducción, pero en términos singulares, pues el bilingüismo de Arguedas se sitúa en un espacio liminar, entre dos lenguas asimétricas: una, el español que bordea la extrañeza del lenguaje ajeno, y otra, el quechua, que se vuelve la lengua materna (Bernabé 2006). John V. Murra (1998) se preguntaba por qué Arguedas escribió en castellano y no en quechua, como se propuso en su juventud. Atribuye la decisión de Arguedas a la influencia de Lima y, sobre todo, a la influencia del círculo social en el que se desenvolvía en esa época. Lo que Murra pasó por alto es que el quechua es una lengua, aunque no de forma explícita, reprimida. El castellano es la lengua vehicular, la que se desplaza por todo el territorio, y que, además, posee una función cultural y referencial. Arguedas es consciente de ello y, en *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, señala las tensiones que constituyen su posición como bilingüe: “Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. Es la dura, la difícil cuestión” (Arguedas 2012c: 276).

¹³ En el plano literario, Rowe (1990) manifiesta su sorpresa sobre la consideración del lenguaje como única preocupación de Arguedas, cuando ya, desde *Warma Kuyay*, mostraba también su preocupación formal y estética.

La traducción en Arguedas es sumamente compleja porque no se trataba solamente de una operación superficial, de realizar una traducción sintáctica del quechua al castellano. Arguedas no se propone hacer hablar a sus personajes indios en español lo que dicen en quechua; sino que, con los recursos que le otorgaba el castellano, procuró crear un lenguaje con “espíritu quechua”, un gesto comunicativo que, en palabras de Arguedas, sería “el lenguaje de esa tierra, el único que puede decir fuerte y limpio el dolor, la tragedia de la gente que sufre en ella” (Arguedas citado por Tarica 2006: 24). El escritor, en la búsqueda de ese lenguaje con “espíritu quechua”, experimentó con diversas técnicas y formas expresivas. Continuamente se cuestionaba sobre cómo es posible narrar en castellano un mundo que había vivido y amado a través del quechua (Arguedas 2012c). Así, Arguedas procura trabajar sobre el castellano, desde dentro, ensanchando los límites de este idioma. Con la forma de hablar que él llamaba “mistura”, afirmó que podía “decir limpio” (refiriéndose a su novela *Yawar Fiesta*). Esta forma consistía en mezclar “un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua” (Arguedas 2012c: 142). Esta técnica terminó siendo dejada de lado, en busca de una prosa más comprensible. Probablemente uno de los motivos que lo llevó buscar una poética diferente fue que, para la crítica, la “mistura” de Arguedas no era más que mimesis naturalista (Tarica: 2006). Ahora bien, según Cornejo Polar y Roland Forgues, es con *Los ríos profundos* que Arguedas alcanza este “decir limpio”, entendido como la mejor forma de comunicar una voz o visión indígena: de allí el éxito que tuvo la novela. Rowe (1979), quien analiza la función de las palabras quechuas en algunos de los pasajes más líricos de *Los ríos profundos*, menciona que el protagonista Ernesto logra “sentir la esencia de las cosas”. Esta esencia se comunica a través de lo que Arguedas llamaba una “interna comunidad de sentido” que se entiende como la “filiación semántica que comparten las palabras quechuas en base a su sonido” (Tarica 2006:

29). Es decir, Arguedas aglutina una serie de palabras en torno al sonido para generar una comunidad de sentido. Sobre *Los ríos profundos*, que parece suponer una culminación de su actitud frente a la búsqueda de una traducción adecuada, Arguedas dice:

Creo que en la novela [...] *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno sólo podía ser un fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes; noble torbellino en que espíritus diferentes, como forjados en estrellas antípodas, luchan, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más altas montañas los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la helada y el fuego. (Arguedas 2012c: 279).

No obstante, Arguedas llega al caos “babélico” discursivo de *Los zorros* con la transferencia al castellano de la onomatopeya quechua, con cambios fonológicos, algunos calcos semánticos y transformaciones sintácticas y morfosintácticas. La complejidad en la experimentación del lenguaje que en *Los zorros* se muestra en la multiplicación de sociolectos, idiolectos, discursos, retóricas y poéticas (Rowe 1990); mina el castellano, lo hace estallar en un gesto de *desterritorialización* del lenguaje¹⁴. Podemos adscribir la obra de Arguedas a lo que Deleuze (1990) llama “literatura menor”, que tiene que ver, no con la literatura de un idioma menor, sino con “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (28). Son las siguientes características que menciona Deleuze como propias de una “literatura menor” las que expresa la obra Arguedas: la del verse afectada por un coeficiente de *desterritorialización*, en el sentido de que la condición del escritor está marcada por la imposibilidad de escribir en otro idioma que no sea el dominante, esto es, el

¹⁴ Ya en *Los ríos profundos* se hace evidente la *desterritorialización* de la lengua —noción propuesta por Deleuze (1990) para para conceptualizar “literatura menor” kafkiana—. A pesar de que la expresión “decir limpio” sugiere comunicabilidad y transparencia del lenguaje, la función de las palabras, en lo que Arguedas llamaba la “interna comunidad de sentido”, acusa la pérdida del sentido propio de las palabras, es decir *desterritorialización* del sentido, en favor del sonido.

castellano; pero también la que consiste en que todo adquiere un valor colectivo, pues lo que el escritor dice se vuelve una acción colectiva; y esta se articula con la tercera característica, la que relaciona lo individual en lo inmediato político. Ellas son las condiciones revolucionarias de la “literatura menor” en el seno de la llamada “mayor”, las que, además, socavan el lenguaje haciéndolo huir, arrancándole el sentido, como se hace evidente en el monólogo del loco Moncada, y en la sugestiva existencia de un lenguaje “perfecto”, que se sostendría en el “sonido de los patos”. Arguedas *desterritorializa* el sentido de las palabras para *reterritorializarlo* en favor del sonido, el que, a su vez, termina *desterritorializado* dirigiéndose las líneas de fuga del lenguaje hacia el silencio.

1.2 El equívoco

Como hemos visto, a lo largo del proyecto literario de Arguedas, además de la traducción de una esfera lingüística a otra —quechua al español—, el autor debía experimentar una traducción de una esfera cultural a otra, que le permitiera expresar —en cierta medida— el mundo quechua. Esta lucha contra una lengua que no se adecuaba al “espíritu” del mundo andino es la que lo lleva a forzar la lengua dominante hasta atravesar límites insospechados. Siguiendo los preceptos de Benjamin (1998), sugiero que Arguedas como traductor busca encontrar en la lengua que traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un “eco del original”, lejos de expresar la fidelidad de las palabras, o la tendencia a igualar las lenguas mediante la transposición del sentido. Ahora bien, a pesar de que no contamos con un texto original del que parta la traducción (excepto, en el caso de los poemas en quechua y cuentos

orales que Arguedas tradujo, el *Manuscrito de Huarochiri y Katatay*¹⁵) —es decir, Arguedas no escribió primero en quechua para luego traducir al castellano—, la constante referencia que el escritor hace a la imposibilidad del castellano y la plenitud del quechua para nombrar, deja en claro la idea de un original “virtual”, que se configura como expresión de un “lenguaje puro”. Ese “lenguaje puro” vendría a ser aquel del que habla Benjamin (1998) cuando se refiere a lo que tienden las lenguas incompletas en sí mismas, y que se pone de manifiesto en la forma lingüística de la traducción por la constante búsqueda —imposible— del lenguaje superior. El “lenguaje puro” al que alude Arguedas, por la incompletitud esencial del castellano, señalaría un ámbito donde se reconciliarían las lenguas y, además, la expresión de lo intraducible, el núcleo común que, para Benjamin, sería lo que comparten todos los idiomas (1998: 135).

Ahora bien, aquel aspecto intraducible que nos dirige, además, hacia el “Otro”, no solo emerge en la obra escrita, sino que también se hace notar en los desencuentros, malentendidos, tensiones en la comunicación, que tuvieron lugar en espacios académicos donde Arguedas, interpelado a cada momento por la rigidez de algunos de sus interlocutores, se vio a sí mismo en una tensión epistemológica entre el mundo andino y el mundo “moderno”, que debía sortear. En este punto, inspirándome en el giro ontológico de la

¹⁵ A lo largo de su trayectoria narrativa Arguedas tradujo una serie de canciones, cuentos populares y mitos. Pero también, como señala Mancosu, es necesario considerar a Arguedas como autotraductor, labor que, para esta académica, “refleja las implicaciones sociohistóricas del contexto en que se produce, así como las relaciones de poder subyacente” (2019: 411). Mancosu utiliza la noción de autotraducción de Cordingley para referirse a la acción de un autor cuando produce una “versión” o un nuevo original de un texto (412). En *Katatay*, escrito inicialmente en quechua, Arguedas traduce al castellano sus propios poemas, efectuando una elaboración literaria más allá de la mera traducción sintáctica. Es decir, la traducción se constituye un nuevo original. Tal elaboración literaria responde a la necesidad de transmitir el significado profundo del texto en quechua. Arguedas era consciente de que la traducción tuvo lugar entre lenguas cultural, social y literariamente asimétricas, pues lo hacía desde una lengua marginal. Arguedas se presenta como intermediario lingüístico y cultural entre universos heterogéneos, y es con la autotraducción en *Katatay*, en los 60s, que puede demostrar que la poesía quechua podía ser traducida sin perder su expresividad literaria.

antropología, no he de referirme a mundos opuestos en sentido estricto, y mucho menos a mundos que se conciben en una línea temporal donde se opone el pasado a lo moderno, sino a mundos que coexisten, que se ponen en contacto para luego perderse. Allí surgen términos equivalentes que, si bien, se emplean con la finalidad de que la comunicación sea certera y fluida, tienden a borrar las diferencias, pues conectan dos mundos a costa de la imposición de la ontología dominante (De la Cadena 2015).

En el Primer Encuentro de Narradores Peruanos uno de los temas que se trató fue el de la novela y la realidad. A partir de la entrada que se da al tema —la realidad como materia que sirve de inspiración al escritor y la realidad como aquello que se plasma en la novela—, surgen una serie de posturas, acuerdos y desacuerdos en torno a las nociones de ficción literaria, de representación, de referente y, probablemente la discusión más antigua de occidente, de la verdad en la literatura. Salazar Bondy, quien domina nociones y conceptos de la teoría literaria, propone, en primer lugar, que la literatura es una gran y maravillosa mentira, y luego que la literatura es “realidad verbal”.

Arguedas discrepa de Salazar Bondy, no porque sea ajeno al concepto de ficción en la literatura —lo deja bastante claro—, sino porque parece tomar la afirmación de Bondy en términos morales. Por ello puede afirmar que *El Quijote* puede ser una gran mentira desde el punto de vista de que no existió, pero “todo nosotros, sin embargo, sabemos que es quizá la más grande verdad en la literatura universal” (Arguedas 2012a: 113). La literatura es por ello “una gran verdad, no una gran mentira” (ibid.). Para el escritor, la vida y la creación literaria están íntimamente relacionadas, y ésta —la creación literaria— tiene que ver con la experiencia del mundo de cada hombre. Habíamos visto de qué manera la creación en Arguedas estuvo fuertemente marcada por sus vivencias en la infancia con los indios de la

hacienda en que creció; pero el tema de la creación literaria le permite plantear además una idea de la realidad bastante compleja. Arguedas menciona que la “experiencia de la realidad” es diferente para el hombre andino. Así, por ejemplo, si un hombre “que tiene del mundo una visión andina, una visión primitiva” viera el río Rin, percibiría “su aire de Dios”: “Yo les decía a mis amigos en el Rhin, si trajera a unos cuantos de mis paisanos de Puquio y los pusiera en la proa de este barco, caerían todos de rodillas ante el espectáculo de este río” (115). La visión de la realidad es diferente según sea la experiencia vital del individuo, hasta el punto de que podríamos hablar de una coexistencia de realidades múltiples: “Entonces, la realidad, la experiencia viva con la realidad, con esta realidad múltiple que, un poco desordenadamente he intentado explicar, es la fuente de su creación” (115). El mejor ejemplo que nos da es su propio testimonio de vida. Él, que ha sido marcado por su experiencia con los indios, contempla el mundo como una cosa viva, y por ello interpreta esa realidad “sin que lo que hallamos mostrado sea [...] menos verdadero” (115). Cabe aclarar que Arguedas concibe la realidad en constante transformación, no como un estanco esencial, sino que se modifica constantemente por el hacer del hombre. Como todo lo vivo, implica renovación y no anquilosamiento: “el hombre modifica la realidad y crea una nueva realidad sobre la realidad”, y en esa realidad constantemente modificada se introduciría la realidad literaria con su propia realidad. Escribir, para Arguedas, no necesariamente es un proyecto cuya finalidad sea la de duplicar la realidad, sino más bien se figura como un intento por extenderla, por descomponerla y reelaborarla.

Si bien Arguedas procura dejar en claro, en el campo epistémico literario, lo que él comprende por realidad —una idea que nos recuerda las propuestas contemporáneas del multiculturalismo y de la interculturalidad—, el principal *impasse* tuvo lugar cuando el

escritor afirmó que su relato *Warma Kuyay* no era literatura sino “pura vida”: “*Warma Kuyay* salió como sale un manantial del cerro, en una forma absolutamente espontánea y natural. Cuando yo lo leo y releo este cuento noto que no hay nada de literatura, todo es vida allí” (Arguedas 2012a: 154). Las palabras del escritor causaron sorpresa porque de forma explícita acercaba dos conceptos que se excluyen mutuamente: la vida natural y la cultura. En la discusión anterior, acerca de la realidad, ya había introducido la idea de que el Rin era un ser vivo; no obstante, dicha idea no llamó la atención de los académicos porque, de alguna forma, la vida se circunscribe a la naturaleza sin causar mayores problemas. Además, la afirmación “el Rin es un ser vivo” se asimila fácilmente al discurso mítico y romántico, atribuido como propio de la cultura andina. No obstante, el que Arguedas dijera que su cuento era vida y no literatura, provocó en los invitados un sobresalto, pero más en Salazar Bondy quien inmediatamente no dudó en desaprobando las palabras de Arguedas:

Los argumentos de José María oponen, contraponen, hacen dicotomías extrañas: dice que su cuento *Warma Kuyay* no es literatura, que es vida y no hay cuento que sea vida. Es vida pero a través del verbo, vida a través de la palabra, vida transmitida por la palabra, pero literatura y vida no se contraponen; es decir, no hay cuento que sea vida solamente, no puede haber un cuento que sea vida; vida es la vida, es la peripecia de la existencia, la peripecia vital (Arguedas 2012a: 157).

La corrección que hizo Salazar Bondy da cuenta de que, si bien este escritor parece querer comprender lo que quiere decir Arguedas, sugiriendo en un primer momento que la literatura puede tener una vida “simbólica” a través del verbo, finalmente lo mencionado por este último excedía los conceptos que, para Salazar Bondy, como hombre letrado, conciernen a lo que él entiende como “vida”. Este desencuentro entre Arguedas y la academia, nos

permite sugerir que el escritor, en cierta medida, se ve acorralado por un sistema ontológico dominante que negaba apertura hacia otras formas de comprender el mundo. La palabra “vida”, si la consideramos en el distinto uso que hacen de ella Salazar Bondy y Arguedas, esto es, como un término que denota, en realidad, dos formas diferentes de comprensión, se constituye como un equívoco, el cual, siguiendo a Viveiros de Castro (2004), no implica solamente una falta de comprensión, sino una incapacidad para entender que los actos de comprender no son necesariamente los mismos, y además que no están relacionados con formas imaginarias de “ver el mundo”, sino con mundos reales que se ven.

La forma en que, para Arguedas, un texto puede ser “pura vida” podría compartir algunos nexos con lo que Walter Benjamin (1998) dice al respecto en *La tarea del traductor*. Allí afirma que una obra está dotada de vida, sin que, en lo dicho, haya tenido que recurrir a la metáfora: “ni siquiera en las épocas de mayor confusión mental se ha supuesto que sólo el organismo pudiera estar dotado de vida” (129). “Vida” tampoco es definido en términos sentimentales, ni mucho menos bajo el “cetro del alma”. Este concepto tendría que ver con aquello que ha hecho historia, con lo que es capaz de desencadenar una experiencia: “De ahí que corresponda al filósofo la misión de interpretar toda la vida natural, partiendo de la existencia más amplia de la historia” (Benjamin 1998: 129). Pero, también, el libro como vida puede ser —sin caer en subjetivismos románticos— una relación en la que —como cuando al soplar “bien” uno transmite la carga vital de la hoja de coca en el *phukuy*— la palabra emerja “bien”, con un soplo de vida.¹⁶ Las preguntas que pudieron hacerse al

¹⁶ “Mientras las hojas de coca ardían en el fuego, su *sami* o esencia animada, era transferida a la Tierra”. Según Allen, tal esencia animada es arrancada de la hoja de coca cuando uno sopla para ofrecerla a la Tierra mediante el ritual *phukuy*. Solo cuando se realiza el ritual de forma apropiada, esto es cuando uno se dirige al destinatario adecuado y se le llama por su nombre, tal esencia animada es transmitida y compartida (Allen 2008: 56).

respecto, para poder acercarse a lo que Arguedas quiso decir aquella tarde, quedarán en el silencio. Lo que quiero enfatizar es la cerrazón que impuso en ese momento la *episteme* académica, y la dificultad que representó para Arguedas “traducir” lo que, tomando en cuenta su obra, parece sugerir una ontología “otra”. Antes de que culmine el diálogo, Arguedas pidió “dos palabras” para explicar qué significaba para él que en *Warma kuyay* “todo es vida” y afirmó: “Con ello quiero decir que no hay una sola palabra que esté de más” (2012a: 156).

1.3 Pensar entre fronteras

La Mesa Redonda sobre *Todas las sangres* tuvo lugar en 1965, en el Instituto de Estudios Peruanos. Allí se reunió un grupo de reconocidos intelectuales, entre críticos literarios y científicos sociales, para dialogar en torno a la publicación de aquella novela de Arguedas. La discusión supuestamente iba a comenzar indagando sobre el aspecto literario de la novela y luego se adentraría, de la mano de los sociólogos, a analizar la novela como reflejo de la realidad. El diálogo no sucedió según lo planificado y los investigadores sociales dominaron la palabra. Luego de una amarga discusión en la que Arguedas procuró defenderse de sus duras críticas, concluyeron los sociólogos y algunos críticos literarios que la obra no era viable en términos de una obra social, que no reflejaba la realidad de forma correcta, pues poseía varias incongruencias y que, por último, no se veía una propuesta política para el problema del indio.

Como bien mencionan Fernández (2010) y De la Cadena (2007), la mesa tuvo lugar en un momento de profundos cambios sociales y políticos en el Perú. A partir de la década de 1950, había tenido lugar una migración masiva del campo a las ciudades, y Lima se

convirtió en un espacio “invadido” por los provincianos. Por otro lado, la modernización capitalista en los Andes produjo una compleja confrontación entre intereses capitalistas, terratenientes semi-feudales y la población indígena. En ese entonces, la modernización se presentaba como la única posibilidad de liberar a los indígenas de la servidumbre, a cambio de su asimilación cultural; y el discurso del desarrollo, según Escobar (1984), era tan dominante que hizo que cualquier otra alternativa fuese descartada por considerarse inimaginable. En los años de 1960, con el gobierno de Belaúnde Terry, se renovaron las esperanzas para resolver el conflicto entre los grandes terratenientes y los agricultores indígenas, denominados, por inspiración marxista, como “campesinos”. Habían ya surgido algunos movimientos liderados por políticos de izquierda que consiguieron incautar tierras de las haciendas (De la Cadena 2007: 120). Arguedas, a quien le preocupaba tanto la liberación de los indígenas como la sobrevivencia de la cultura andina, procuró encontrar una conciliación entre términos que parecían mutuamente excluyentes (Kokotovic 2006).

No es que *Todas las sangres* se opusiera a la lucha indígena. Como se ha mencionado, Arguedas buscaba una solución para la liberación indígena del terrateniente, sin que ello resultase en una pérdida de su cultura. No obstante, en *Todas las sangres*, el escritor esbozó una propuesta política que no estaba de acuerdo con las propuestas de la izquierda de la época. Según De la Cadena (2007), los políticos de izquierda buscaban iluminar a los indios, los que, al adquirir “consciencia de clase”, se transformarían en campesinos. La transformación también requería que los indios dejaran atrás sus prácticas mítico-religiosas y se integraran en la “historia”. Arguedas planteaba un “reto epistemológico” a lo que se entendía como el sujeto moderno, agente del proyecto revolucionario de una izquierda dogmática, de ese entonces.

Ante la encrucijada que presentaba la novela en términos de una disputa entre dos hermanos —Don Fermín que encarnaba el capitalismo, la modernidad y la razón; y Don Bruno, la tradición y el misticismo indígena—, aparece Demetrio Rendón Willka, capataz de los trabajadores indígenas, personaje con el que el propio Arguedas manifestó identificarse. Rendón Willka es, en palabras de Escobar, un “indio amestizado”. Era un “cholo” que recientemente había vuelto a la hacienda, después de haber vivido en Lima algunos años; su principal contradicción radicaba en que podía participar de la modernidad, del mundo racional, y también seguir relacionándose con el paisaje sensible de la forma en que lo hacen los indígenas. Por tal motivo, el personaje puede observar la luz de una forma diferente: “siente la belleza de la luz sobre el cuerpo del potro, con ojos y con una sensibilidad absolutamente indígena, virginal” (Arguedas 1985: 27). Pero a la vez participa del pensamiento capitalista al cuestionar la eficacia del animal, comparándolo con una máquina: “¡tú vas a desaparecer, tú no vales nada, una máquina puede trabajar cien veces más que tú!” (1985: 27).

Cada personaje, para Arguedas, ve el mundo de acuerdo con su formación humana y habla tal como ve el mundo. Arguedas, al identificarse con Rendón Willka, menciona que él también en parte está “transido” por aquella andina “concepción del mundo”; pero eso no quiere decir que no vea el mundo también desde un punto de vista racionalista. La gran ambición del libro fue precisamente “mostrar esa multiplicidad de concepciones” del mundo (Arguedas 1985: 27).

Arguedas planteaba la posibilidad de que emerja un agente social que condense la capacidad de pensar y actuar en términos modernos y aquellos propiamente indígenas, considerados *a-modernos*. Si bien el escritor refiere que en “Rendón Willka hay una

integración” del mundo racional y el indígena, debemos pensarlo, siguiendo a De la Cadena, como un agente social que escapa a toda idea de síntesis armoniosa —entre el criollo y el indio—, propia de la categoría del mestizo hispánico. En este sentido, para De la Cadena (2007) se trataría de una *hibridez oximorónica*, que rechaza la consistencia exigida por los científicos sociales que participaron en aquella Mesa Redonda. Es decir, un nuevo agente social emergente del fenómeno migratorio, que participaría tanto de la tecnología moderna, y que aún sostendría relaciones *diferentes*, con el paisaje sensible. Con ello, Arguedas manifiesta la coexistencia de múltiples concepciones de mundos que sujetos como Rendón Willka atraviesan, sin que ello se convierta en impedimento para que se instalen, asimismo, como potenciales sujetos políticos. Con ello, Arguedas desafía, además, la noción de historicismo, en la que la transformación del sujeto que adquiere consciencia histórica debería consistir en dirigirse desde el pasado hacia futuro. Cuando interviene Jorge Bravo, afirma:

[...] yo veo un cierto elemento que a mi juicio no me parece satisfactorio. Y es que se plantea como camino a la superación, al progreso, algo así como una expansión de una forma de vida comunitaria que, por un lado, es idealizada, porque no existe con esas características en la época actual, y por otro lado es una actitud preracional. Yo también soy socialista, pero yo creo que al socialismo se llega [...] por un fenómeno de racionalización (Arguedas 1985: 42).

De acuerdo con el discurso hegemónico de lo “indígena” —cuyas prácticas y relaciones “pre-rationales”¹⁷ dentro de su comunidad y con el medio que lo rodea son atribuidas al pasado,

¹⁷ “Pre-rationales” es el término empleado por Jorge Bravo para referirse al “contenido telúrico” de los indios representados en la novela *Todas las sangres*, quienes se mostraban hablando con las montañas.

a lo mítico-mágico— Rendón Willka no podría representar al sujeto moderno, quien debería conducir a los indios hacia la liberación.¹⁸

Cabe recalcar, además, que Arguedas, cuando es acusado de sostener una posición “absolutamente indigenista” por idealizar al indio (pues éste “aparece como una cosa masiva con un contenido además telúrico”), y de haber hablado de indios cuando el sociólogo Febvre, que había estado en Huancavelica, no había encontrado ni uno solo (sino campesinos explotados), responde y enfatiza la necesidad de continuar utilizando la palabra “indio” (1985: 38). Argumenta que esta palabra denota una condición socio-histórica que es necesario denunciar, la del “pongaje”: indios monolingües que sirven en la casa del hacendado sin recibir ningún pago, que no son campesinos, y que no pueden ser nombrados como campesinos pues entre uno y otro hay una distancia indudablemente muy grande (1985: 44).

La novela *Todas las sangres* manifestaba una lógica que excedía a la de los críticos, pues sugería un movimiento social alternativo, fruto del interés etnográfico de Arguedas por dar cuenta de los cambios que venían aconteciendo en nuestro país. Para Arguedas, la etnografía no debería restringirse a descripciones de pequeñas comunidades lejanas, sino que debería instaurarse en el seno mismo de la transformación y así dar cuenta de los cambios que afectan a los individuos, como un todo y en constante relación. Al situarse la obra de Arguedas en un universo transdisciplinario, desplaza no solo las preguntas iniciales etnográficas al campo literario, sino que termina por desplazar también las nociones, los

¹⁸ Cabe decir que Arguedas mismo reconoce que, si bien la novela procura dar cuenta de las contradicciones que ha observado en la región andina del centro y del sur, esta no debe generalizarse como un diagnóstico que hace de todo el país.

conceptos —hemos visto cómo se apropia y luego resemantiza términos con sentido histórico, acordes a los requerimientos socio-políticos de la época—, las formas de adquirir conocimiento en las ciencias sociales, y con ello, desplaza a la propia antropología.

La pregunta formulada sobre la realidad social en transformación, que instaba, en primer lugar, a que Arguedas se incline a asirla y darle una respuesta en el texto literario, continúa presente en sus novelas. La respuesta que se da, si bien ha sido modificada en su “forma” por las particularidades estéticas-creativas propias de la literatura, está allí, presente, en el texto. Con ello, la producción literaria de Arguedas altera la manera hegemónica en que el conocimiento se inscribe en el marco de las Ciencias Sociales. Y es justamente el carácter trasgresor de la obra de Arguedas, que tiende a remover las pilastras sobre las que se instituía la academia en aquellos años, lo que desencadena no una simple agitación que produjera alguna confusión entre los intelectuales, sino “algo” más, que amenazaba con despojarlos de los propios conceptos con los que ordenaban y daban sentido al mundo. Los encuentros institucionales dan cuenta de aquello, por la consternación que causaban sus declaraciones respecto a sus concepciones de “vida” y “literatura”, respecto a las posibilidades que, entre líneas, abría sobre estar “transido” por una concepción del mundo propia del hombre andino, la que, además, podría coexistir con su visión racional del mundo —su experiencia de vida lo testimonia—. Propone así, y sin encontrar contradicción, al héroe Rendón Willka (y con él, al sujeto que permitiría que el hombre andino se inserte en la “modernidad”), que integraría el mundo racional e indígena, no como una síntesis, sino como modos coexistentes de relacionarse con diferentes mundos. Willka en este sentido puede ver a sus animales de forma mecanicista, midiendo su productividad, mientras guarda el respeto y consideración por sus *apus*.

En este capítulo he querido incidir en el carácter transdisciplinario de la obra de Arguedas, en el sentido de que su escritura está configurada como un tejido en el que se entrecruzan sus intereses antropológicos con su labor creativa. Al considerar además a Arguedas como “traductor cultural”, me he permitido emplear el concepto de “equivoco” propuesto por la apertura ontológica de la antropología a fin de dar cuenta que, en algunos encuentros académicos como el Primer Encuentro de Narradores y La Mesa Redonda de *Todas las sangres*, el escritor requirió encontrar palabras, términos que le permitieran comunicar una particular concepción del mundo —que nos remite a lo que se denomina “cosmología andina”—. Arguedas tiende a juntar conceptos —cuando afirma, por ejemplo, “Warma Kuyay es pura vida”— que se excluyen mutuamente según la relación binaria occidental de naturaleza/cultura, invitándonos a pensar otros modos de conocimiento y formas de relacionarse con la realidad, lo que implica reconocer la existencia de otras ontologías que no necesariamente deben ser aceptadas por la modernidad occidental para tener lugar. Tal consideración, como hemos visto, se ve refrendada por su experiencia narrada en el río Rin, el “que sigue teniendo la imagen y la influencia de un dios” (Arguedas 2012a: 115), lo que nos invita a repensar los paradigmas que ignoran la posibilidad de otras experiencias con la realidad. Aquí también conviene observar —y me plegaré a la propuesta de De la Cadena— la presencia de tensiones en la academia que revelan cierta hegemonía intelectual que condiciona y vuelve visible lo que se acepta como “conocimiento”, a la par que mantiene como inaceptables e invisibles otros modos de conocer.

En el siguiente capítulo me acercaré a *Los zorros*, en calidad de un texto transdisciplinario, en el que las preguntas etnográficas que Arguedas se formuló inicialmente cuando visitó Chimbote, encuentran un espacio en el texto literario. A partir de esta

consideración, de que *Los zorros* posee una raíz antropológica es que podemos dialogar con las propuestas del giro ontológico de la antropología que nos permitirá dar otra mirada sobre aquellos aspectos del texto que se consideran mágicos o míticos.



Capítulo II

Modos relacionales en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

En el discurso con el que inicia *Los zorros*, aquel mismo que pronunció Arguedas al recibir el Premio Inca Garcilaso de la Vega, el escritor afirmaba que él no era ningún aculturado, sino un individuo quechua moderno que, gracias a la “conciencia” que tuvo sobre su cultura, pudo “ampliarla” y “enriquecerla con el conocimiento”:

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 (Arguedas 1986: 14).

Como hemos visto en el capítulo anterior, durante la Mesa Redonda sobre *Todas las sangres*, el propio autor, tan complejo como su personaje Rendon Willka, se propuso como encarnación del sujeto quechua moderno, fruto de su crianza por mujeres y hombres indígenas que, alejándose de la direccionalidad del mestizaje armónico, y al mismo tiempo rechazando haber sido “fagocitado” por la cultura dominante, se presentaba aun sosteniendo en sí mismo “lo mágico”. Siguiendo a Marisol de la Cadena, en este capítulo me propongo leer a Arguedas como aquel que propuso hacer de *Los zorros* un “muestrario cabalgata, atizado de realidades [...]” (Arguedas 1986: 197), al emplear su propia experiencia como portavoz de la articulación, en igualdad de condiciones, entre la razón y la magia. Propongo que en *Los zorros* es posible identificar formas de “construir mundos” que señalan una diferencia radical.¹⁹ En ellas, al interaccionar humanos con el paisaje sensible, con seres no-

¹⁹ Empleo la noción de “construir mundos” de Salas, quien la define como el complejo conjunto de prácticas a través de las cuales una sociedad humana establece relaciones entre seres humanos y las demás cosas, entidades o seres que conforman lo existente (2019: 31).

humanos, plantas y animales; construyen un mundo ajeno a la dicotomía naturaleza-cultura, propia de la modernidad occidental.²⁰ Tales interacciones guardan correspondencia con formas de sociabilidad que, de acuerdo con De la Cadena, se pueden identificar como relaciones *in-ayllu*; es decir, formas de tipo relacional, que permiten que las entidades en juego “tomen lugar” (2015: 102).²¹

Ahora bien, tales relaciones confrontan la noción de cultura²² con la que en principio podríamos conceptualizarlas y explicarlas, ya que ponen en cuestión la composición misma de la realidad, sugiriendo que no se trata de formas imaginarias de ver el mundo, sino de realidades de mundos que se ven. Entiendo tal “composición” del mundo, siguiendo la inflexión de Tim Ingold, en el sentido de que la “composición” es un proceso continuo, como

²⁰ Para fines prácticos, comprendemos “seres no-humanos” —pese a que forman parte de una categoría que no posee una definición sustantiva general— como entidades personificadas, con agencia social (que define su posición como sujetos) y que están en interacción con los hombres (Rivera 2019).

²¹ Como adelanté en la introducción, he tomado la conceptualización de *ayllu* propuesta por Marisol de la Cadena, quien advierte entenderlo como un modo relacional que va más allá de lo etnográfico, donde las nociones de sujeto y objeto no tendrían lugar, ya que los vínculos relacionales acontecen entre entidades con agencia. Uno de los aspectos más interesantes es que el *ayllu*, al estar conformado por relaciones que están integralmente implícitas, no necesariamente tiene lugar en grupo, sino que se provoca y emerge, incluso cuando la entidad se presenta de forma individual. Se entiende, entonces, por *ayllu*, a un colectivo socio-natural donde participan humanos, seres no-humanos, animales y plantas, intrínsecamente conectados unos a otros, de tal manera que nadie dentro de él escapa a esta relación, a menos que ella (él o eso) quiera desafiar el colectivo, separarse de él y convertirse en un *wakcha*, palabra quechua usualmente traducida como huérfano, que revela la condición privada de lazos. De la Cadena emplea, además, el término *in-ayllu* para dar cuenta del tipo de relación que tiene lugar en el *ayllu*. Es un tipo de relación que provoca la manifestación de las entidades que lo conforman. De esta manera, tanto *runakuna*, como *tirakuna* emergen “siendo” dentro del *ayllu* cuando entran en relación. En otras palabras, desde esta condición relacional, ellos tienen lugar (2015).

²² Raymond Williams explica que la cultura, como noción, surge a fines del siglo XVIII y principios del XIX para diferenciar a los grupos humanos europeos de los “otros”, por lo que se debe considerar ciertos límites en tal noción a la hora de representar la heterogeneidad. Dicho de otro modo, es cuestionable acercarnos a los diferentes grupos humanos a través de categorías (como la categoría misma de cultura) que designaron desde un inicio la diferencia, lo que equivaldría a “explicar la diferencia a través de lo mismo” (Williams citado por Blaser y De la Cadena 2018). De hecho, si nos acercamos a colectivos sociales aplicando categorías culturales que no les son propias, obtendríamos algún conocimiento, pero delimitado por la práctica de la categoría desplegada. En esta línea, no es que al emplear tales categorías el etnógrafo y sus interlocutores evocarían dominios semánticos distintos, sino que resulta cuestionable la existencia misma de los dominios. Es decir, lo que se pone en juego en este tipo de coyunturas serían mundos, no dominios epistémicos (Blaser y De la Cadena 2018).

un desarrollo perpetuo, no representando la vida como si existiera de antemano, sino haciendo que la vida surja como tal (Rivera 2019: 5). En este sentido, más que pensar en fronteras bien delimitadas entre estas ontologías-mundos, podríamos hablar de un estado en constante devenir, sobre todo a través de sus interacciones continuas.

En este capítulo voy a analizar algunos “fragmentos mágico-míticos” (para utilizar el término de Lienhard) que se pueden identificar en los diarios —tomando en cuenta el aspecto autobiográfico que inexorablemente se entremezcla con la consideración etnográfica que efectuó Arguedas para comenzar a escribir su obra—, fragmentos en los que, propongo, el autor ha buscado “traducir” ciertas formas de establecer vínculos con seres no-humanos, animales y plantas. Tomaré como punto de partida aquellos pasajes de los diarios relacionados con lo que el narrador denomina “el vínculo con las cosas”; allí indagaré, sobre la base de los estudios antropológicos de Allen (2008) y De la Cadena (2015) en la región andina, la dinámica de estos vínculos y su relación con el proceso de escritura, y con la vida del autor. Sostengo que en esta dinámica se insinúa la noción andina de esencia vital o *sami*²³.

²³ Castro-Klaren vincula el deseo de Arguedas de infundir a su escritura “la substancia de las cosas” con el concepto de *camac*: “*Camac* ha sido equiparado al “alma”, una suerte de esencia platónica”. La investigadora propone que Arguedas encontró en los mitos de Huarochirí “desplegados en todo su poder, la sabiduría y los modos de conocer de los antiguos”, todo el poder creativo-destructivo del “mundo” que había venerado a distancia. Como una revelación, Arguedas escribe desde una “posición gnóstica” de vida-muerte (2002: 30). En este orden creativo-destructivo, Castro-Klaren atribuye la fragilidad de Arguedas a la pérdida de *camac*, entendido como aquel “vitalizador” que busca constantemente en “seres energizados” (cerdos, sapos, serpientes, Diego, Esteban, Moncada, la música de la guitarra de Crispín) (32-33). Elguera, en el análisis de *La agonía de Rasu-Niti*, coincide con Castro-Klaren al identificar como *camac* aquella fuerza o ánimo que fluye del wamani al nuevo dansak Atok’: “Lo que concluye es una fuerza física o *kallpa*, mientras que aquello que se prolonga es el ánimo o *camac*” (2021: 37).

Si bien, en esta investigación, parezco aproximarme a la propuesta de Castro-Klaren, cabe decir que *camac* hace referencia a la discusión de Salomon sobre aquella potencia o *kamaq* del manuscrito (en lengua quechua del siglo XVI) de Huarochirí. El término que parece retener en gran parte el significado de *kamaq* actualmente es el de *animu*, que emplean los pastores altiplánicos (Allen 2016). Además, la investigadora solamente atribuye tal propiedad vitalizadora mítica, *camac*, a algunas entidades que hacen de *waka* en el texto. Como trato de demostrar en mi investigación, tal energía o potencia se halla en todas las “cosas” y es la unidad espiritual que comparten todos los seres. Por tal motivo, he considerado emplear el concepto de *sami*, cuya dinámica —descrita por Allen—, se aproxima de mejor manera a la de aquel “vitalizador” que Castro-Klaren había identificado como *camac*. A diferencia de *camac*, el concepto de *sami* se presenta como una fuerza animadora más generalizada e intercambiable: “*Animu* and *sami* overlap conceptually and are sometimes used

Posteriormente, al establecer un acercamiento entre la “carga” de las palabras del texto arguediano y la energía vital o *sami*, analizaré el fragmento en el que el diarista se encuentra con un pino, para dar cuenta de la relación entre el sujeto y el paisaje sensible que lo rodea.

2.1 El roto vínculo con las cosas

Sin la intención de detenerme —al analizar los diarios íntimos del autor— en la pregunta que encierra la “crisis psíquica de Arguedas”, ni de buscar la “lógica” del suicidio tantas veces anunciado por el narrador-autor (y que acaba, literalmente, con la novela y los protagonistas), me propongo indagar en lo que el narrador denomina “el vínculo con las cosas”. Considero que la tenaz búsqueda de este “vínculo” por parte del narrador, que se presenta a sí mismo, de antemano, perdido, constituye una forma de hacer inteligible “otro” modo de relacionarse con el medio sensible —que nos remite hacia el pensamiento andino— y que inevitablemente se articula con el impulso que el diarista espera tomar para dar el “salto temible” y escribir el relato.²⁴

Conviene observar que aquellos fragmentos de los diarios en los que Arguedas expone la existencia de espacios donde seres no-humanos muestran afecto e intencionalidad con el diarista, se aproximan a algunos de sus escritos o cartas, en el sentido de que cuestionan la visión antropocéntrica del medio sensible y abren nuevos espacios para replantear la manera en que se relaciona la naturaleza y la sociedad. Si hacemos un recorrido por algunas

synonymously. *Sami*, however, is a more generalized animating force, while *animu* is an individualizing force that entails specific characteristics” (Allen 2016: nota a pie de página n°18).

²⁴ Lienhard propone que, en *Los zorros*, los diarios se presentan como el medio indispensable para que el narrador acumule fuerzas y “audacia” con el fin de dar “el salto a nivel de la narración principal” y elaborar el “temible” relato expresado en los capítulos (1981: 36).

de las cartas de Arguedas, es posible distinguir diferentes registros de escritura que el autor asume de acuerdo con los interlocutores a quienes las dirige. En algunas de ellas, en las que se presenta más distante, como las cartas que dirigió a Pierre Duviols, el escritor se restringe a mencionar algunos aspectos académicos de interés común y —en la medida en que toma confianza— a tocar algunos temas de carácter privado, como la afección psíquica que padecía; pero también encontramos algunas cartas que son en extremo singulares. Puedo afirmar que —entre las cartas revisadas— ninguna voz es similar a la que emplea en el intercambio epistolar con su psiquiatra, la doctora Lola Hoffmann.²⁵ La escritura íntima que emplea es equiparable al discurso confesional de los diarios, donde, como he mencionado, se pone de manifiesto esta forma particular de relacionarse con el mundo que voy a tratar en el presente capítulo. Por ejemplo, en este fragmento, Arguedas relata la —ya conocida— experiencia en Alemania, cuando acudió al coloquio de escritores latinoamericanos y alemanes, invitado por la *Revista Humboldt*, junto a Alberto Escobar (Murra 1998: 87). Le dice a “su queridísima madre” (pues de esta manera se refería a la doctora Hoffmann): “Ayer navegué sobre el Rhin. Hubiera deseado hacerlo de rodillas. Era un dios, un dios grande. [...] Es tan dios como el Apurímac o el Wilcamayo” (Murra 1998: 90). El grado de intimidad que llega a expresar Arguedas hacia la doctora Hoffmann es tal que, inclusive, en algún momento le envía una carta escrita en quechua, en la que se refiere a ella como “la gran madre que ama a los que sufren”. De hecho, el registro de las cartas con la doctora Hoffmann se aproxima al discurso lírico, a diferencia de las cartas dirigidas a su amigo John Murra, en las que Arguedas, a pesar de expresarle su profundo afecto y hacerlo partícipe de su aflicción, tiende

²⁵ He consultado personalmente con Carmen María Pinilla (2021) respecto a la intimidad que Arguedas expresaba en sus cartas con Lola Hoffman. Pinilla menciona que Arguedas solo manifestaba aquellos aspectos que denotaban su acercamiento a lo “mítico” con personas que le eran muy cercanas, que él sabía que podrían “apreciar la idiosincrasia propia que Arguedas había mantenido desde su convivencia con los indios”.

a dirigir la atención hacia el plano etnográfico y a otros asuntos académicos. Con lo mencionado quiero hacer énfasis en esta forma discursiva confesional y sincera, en la que Arguedas modela desde el discurso una particular sensibilidad frente a la naturaleza —que cuestiona los paradigmas culturales que la representan de forma pasiva y unidimensional— y que invitan al lector a reconsiderar la relación binaria naturaleza/cultura.

A partir de estas consideraciones preliminares paso ahora a ocuparme del tema que concierne a esta parte de mi investigación, el cual tiene que ver, en primer término, con el fragmento con que Arguedas abre su “Primer Diario”. El narrador da cuenta de la crisis que vivió en 1966, que lo llevó a intentar suicidarse. Refiere que, después de ese intento fallido, el encuentro con “una zamba gorda” le devolvió cierto elemento vivificante que le permitió recuperar el *tono de vida*: “debió ser el toque sutil, complejísimo que mi cuerpo y alma necesitaban, para recuperar el roto vínculo con todas las cosas. Cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas” (Arguedas 1986: 18). Este primer fragmento, en el que el narrador menciona por vez primera la idea del “vínculo con las cosas” —posteriormente va a recurrir a esta expresión en varias oportunidades—, provoca en el lector, tal como me sucediera en mi experiencia personal con el texto, una peculiar extrañeza, debido a que parece escapar completamente a la lógica con la que se acostumbra a entender esta clase de revelaciones personales (en la medida en que se evite considerarlo como una metáfora propia de la subjetividad del diarista). No hago el intento de oponerme a la idea de que nos encontremos ante un lenguaje metafórico, sino que considero que tal expresión también sugiere la designación de un elemento “otro”, vivificador, y que manifiesta una compleja interrelación entre el diarista y el paisaje sensible. En el mismo sentido en que Strathern (2004) emplea la figura de los fractales, como discontinuidades que se ponen en

contacto tan solo en ciertos puntos, tal idea —la del vínculo roto con las cosas— se pierde cuando se procura aprehenderla por completo, y sugiere que nos encontramos ante una “realidad otra”, con la que entramos en contacto a través del intento de traducción que el autor hace de ésta.

Una y otra vez en los diarios, el narrador enfatiza la lucha agónica en la que se halla inmerso, con el fin de no dejarse atrapar por lo que él identifica como un estado de parálisis — “para los impacientes son inaceptables los días de cama o de invalidez previos a recibir la muerte” (Arguedas 1986: 19)—.²⁶ Si se interpreta el “roto vínculo con las cosas” al trasluz de la parálisis que menciona el diarista, bien se le podría tratar como un elemento que tradujese la interrupción de la “fluidez creativa” en el caso de que se analizara a los diarios como documento de la “supuesta neurosis del autor” (Lienhard 1981: 34). No obstante, el “roto vínculo con las cosas” apunta más allá, pues la parálisis de la que habla el diarista consiste en algo más que estar afectado por alguna condición que lo llevase a dejar de escribir o a dejar de leer; se trataba de estar atrapado en un estado que es “peor” que la propia muerte. Para entenderlo mejor, quiero traer aquí a colación la figura del *huayronqo* —presente en los diarios—, esos “moscones negrísimos” que se extasían con ansias, que se embuten dentro de la flor afelpada llamada *ayaq sapatillan* —que representa el cadáver—, en una especie de sacudimiento agónico, una “explosión”, que surge de estos cuerpos antes de abandonar la vida. Es en este último intento, remezón de vida que acentúa las oposiciones, donde puedo situar la escritura de *Los zorros*. Cabe decir que, como sugiere Lienhard al ilustrar la relación entre la coloración amarillenta (*quellu*) y el cadáver, los motivos tomados por el autor no son

²⁶ Según Pinillas, la muerte se articula a la vida de Arguedas desde muy temprana edad cuando pierde a su madre, y, según ella, ésta determina “una actitud especial” —de Arguedas— frente a sí mismo y frente a los demás (2018).

solo extraídos de la subjetividad arguediana, sino que “siguen pautas del pensamiento andino tradicional” (1989: 50). Por lo mismo, el “roto vínculo con las cosas” presenta cierta doblez que tiene que ver con estos dos estados, que tienden hacia los extremos en los diarios: la parálisis-escritura, la vida-muerte. Esto se problematiza, además, cuando se ponen en escena símbolos del pensamiento andino presentes en los diarios, términos como “carga”, “ánimo”, “susto”, en la medida en que ello sugiere que tales vínculos se configuran con relación a preceptos de un pensamiento indígena que plantea “otra” forma de relacionarse con el mundo. En otras palabras, no debemos descartar la idea de que estemos hablando ciertamente de un tipo de relación con entidades no-humanas, que nos lleva a pensar una experiencia distinta, abierta hacia “otras” realidades y subjetividades; en suma, una propuesta que resulta irreconciliable con la lógica occidental.

Según Catherine Allen, para los *runakuna* el mundo material es percibido como animado, poderoso y atento a la actividad humana; y este es el andamiaje sobre el cual establecen sus redes de significación (2008: 42). En este sentido, Allen (2008), Golte (2014) y De la Cadena (2015), procuran dar cuenta de la presencia de cierto impulso de vida que compone el ambiente animado e inanimado y que entra en relación tanto con los *runakuna*, como con los *tirakuna*.²⁷ Estos investigadores se refieren con ello a una especie de energía vital que circula animando la tierra y todo lo que hay en ella. Mientras las hojas de coca arden, por ejemplo, su esencia animada o *sami* es transferida a la Tierra. En una ofrenda de *sami* —a la que se llama *samincha*— se arranca el *sami* de la hoja de coca mediante el soplo ritual del *phukuy*. También se transmite cuando se derraman gotas de bebidas alcohólicas

²⁷ Tanto De la Cadena, como Allen, identifican a los *tirakuna* como entidades del paisaje sensible, “seres tierra” o “los de tierra” que entran en relaciones complejas con los *runakuna* dentro del ayllu.

sobre la tierra o se asperjan por el aire, o cuando los alimentos son cocinados y emanan su esencia compartida a través de los aromas. Afirma Allen que “el agua y la luz son las manifestaciones más tangibles de *sami*” (2008: 58). Por lo mismo, al igual que el *sami*, los ríos y arroyos son concebidos como un gran sistema circulatorio que lleva el agua a todo el cosmos: “Se cree que los ríos que nacen en los lagos de las altas montañas y que fluyen hasta la selva, retornan subterráneamente a sus lugares de origen. El agua discurre por el cielo, a través del gran *mayu* (río) celestial, la Vía Láctea” (2008: 60). En el estudio de campo que realizó en la localidad de Sonqo, Allen refiere que los objetos domésticos, como una cocina o una radio, son considerados como poseedores de *sami*, ya que todo lo que tiene existencia material es percibido como vivo, y de manera inversa, “toda la vida tiene una base material” (2008: 72). Con relación a lo dicho, para el diarista la palabra también se carga de la “materia de las cosas”: “¡Y cómo vibra!” (Arguedas 1986: 21). Tal enunciación fácilmente puede inscribirse en la misma línea del comentario —mencionado en el primer capítulo— que Arguedas hizo en aquel Primer Encuentro de Narradores, comentario en el que relaciona la vida y la escritura, entendiendo lo vital como aquel despliegue de poder o vivacidad interior que poseen los cuerpos.

Cabe decir que el *sami* no es necesariamente una “energía vital” constante, pues así como el *sami* de la cerveza va perdiéndose conforme las burbujas van desapareciendo una vez que se ha regado la bebida en la Tierra, las personas también pueden perder su *sami* si es que no lo renuevan constantemente; y esta renovación tiene lugar a través del intercambio: este es el mecanismo que impulsa el flujo de la vida. La circulación del *sami* o fuerza vital subyace a todas las actividades culturales, el rito, el baile, la música, las festividades, las actividades políticas y económicas, todo tiene que ver con el impulso de renovación que

permite la continuidad del *sami*: “la comida, la decoración, todos facilitan el flujo de la vitalidad entre las distintas categorías de seres vivos” (Allen 2008: 209). Desde este punto de vista, todas las cosas existentes (personas, llamas, montañas, chacras de papas, casas, lo que sea) están imbuidas de vida. La fuerza vital puede transmitirse de un ser a otro, ya que el flujo de *sami* depende de un mediador material. En el universo andino, no existen esencias sin cuerpo. Allen, además, hace referencia a ciertas personas con talentos y habilidades extraordinarios, que son descritos como *samiyuq*, es decir, de una manera particular como poseedores de *sami*. Estos pueden ser cantantes, músicos y oradores públicos, quienes se preocupan por renovarlo de tiempo en tiempo, pues temen perderlo. Inclusive, los instrumentos musicales poseen *sami*, el que es otorgado por el canto de las cascadas durante la noche. El término *kamayuyq* se refiere a personas con habilidades especiales que crean, y transmiten *sami* a todo aquello que emerja de su creación: “Cualquier objeto manufacturado que ha sufrido una transformación desde materia prima hasta el producto acabado. Durante este proceso, el fabricante, el *kamayuyq*, el que posee la creatividad, le otorga personalidad y esta debe ser respetada” (Allen 2008: 208).²⁸ Sobre la base de lo expresado por Allen, sin dejar de considerar que la conceptualización de *sami* evocada por la antropóloga va a dejar en oscuridad algunos aspectos²⁹, pareciese que Arguedas, como un *kamayuyq*, hubiese querido cargar a su persona de esta energía que hace vibrar a la palabra, y con ello a su obra. El agobio expresado por el narrador, quien busca recuperar el “roto vínculo con todas las cosas”, “cargar el ánimo”, en los diarios, expresa la falta de aquel elemento que “carga la palabra” como un principio vital, cuya cinemática es semejante al del agua, es decir, que circula,

²⁸ No en el sentido de crear algo de la nada, sino de controlar el modo en que algo sucede o dirigir su manera de existir (Allen 2008: 57).

²⁹ La autora reconoce que durante su trabajo de campo en *Sonqo*, sentía que el mundo *runakuna* tendía a superarla (Allen 2017: 538).

participando de un intercambio mutuo y recíproco entre entidades humanas (la *zamba gorda* y el diarista) y también entre animales, plantas y cosas; y que luego es transmitido —a través de la escritura— a “la palabra”.³⁰

Desde esta perspectiva puede entenderse también el diálogo de los zorros, cuando uno de ellos dice: “La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas” (Arguedas 1986: 48). En la lectura de estas líneas se puede intuir que el canto del pato se figura desplazándose por todos los rincones de los Andes, como si su propia cinemática funcionara de manera semejante a la del *sami*, esto es, que tiende a lo fluido, a la circulación por los espacios, participando incluso en el intercambio vital con las rocas —en las que repercute—, con la nieve derretida y con las flores de las yerbas —a las que hace bailar—. Como si para Arguedas, la expresión del *sami* sea precisamente la sonoridad. Con ello no quiero decir que sean equivalentes, sino que ambos, el *sami* y el sonido, aparecen como elementos ensamblados en esta figura de manifestación vital andina, que el escritor procura manifestar en los diarios.

Por otro lado, esta esencia vital o *sami* es un elemento que equipara a todos los seres existentes, sean humanos, animales, plantas y *tirakuna*³¹ —pues es un elemento que todos poseen e intercambian—, mientras que las diferencias entre ellos se ponen de manifiesto en la forma exterior o en el cuerpo. Tal consideración nos acerca a Viveiros de Castro, uno de los antropólogos más reconocidos del “giro ontológico”, quien propone un conjunto de

³⁰ “El río de sangre (*yawar mayu*) circula por todo el cuerpo humano” (Allen 2008: 275).

³¹ Más adelante analizaré la relación que establece el diarista con un *tirakuna*.

planteamientos teóricos que desafían el binomio naturaleza/cultura, entre los que se encuentra el “perspectivismo amerindio”. Según el antropólogo brasileiro, para el pensamiento amerindio la diferencia entre los seres se sitúa, no en el interior o el espíritu, sino en el cuerpo.³² El régimen ontológico del pensamiento indígena se singulariza porque el proceso de diferenciación, o el pasaje de la “naturaleza a la cultura”, no tiene lugar, como en Occidente, en la distinción de lo humano a partir de lo animal —teoría evolucionista—; en dicho régimen ontológico se parte, más bien, de una condición común a todas las entidades —humanas y no humanas— que permanece desde los mitos: “los mitos cuentan cómo los animales perdieron los atributos que los hombres conservan” (Viveiros de Castro 2010: 50). De esta manera, si la antropología occidental ve la humanidad erigida sobre la base animal (antes habríamos sido animales o seguiríamos siéndolo en el fondo), el pensamiento amerindio se basa en que “tras haber sido otrora humanos, los animales y otros existentes cósmicos continúan siéndolo, aunque lo son de una manera que no es evidente para nosotros” (2010: 50). A diferencia del “multiculturalismo”, al que antropólogos como Descola, De La Cadena y Viveiros de Castro acusan de “relativista”, el pensamiento amerindio propone, por un lado, una unidad representativa pronominal: es humano todo lo que adopte la posición de sujeto, todo lo que sea “activado” por un punto de vista. Mientras que, en condiciones normales los hombres ven a los humanos como humanos y a los animales como animales —ver a los espíritus implica que las “condiciones” no son normales—, los animales y los espíritus ven a los humanos como presas: “Al vernos a nosotros como no-humanos, es a sí

³² “Es el cuerpo y sus afectos (en el sentido de Spinoza, las capacidades del cuerpo para afectar y ser afectado por otros cuerpos) el sitio e instrumento de diferenciación ontológica y disyunción referencial” (Viveiros de Castro 2004: 6).

mismos que los animales y los espíritus ven como humanos” (2010: 35). Y, por otro lado, una diversidad radical real y objetiva: no se trataría de que existan varias perspectivas o puntos de vista sobre la realidad, sino que, instalando premisas ontológicas ajenas a la mayoría de las ciencias sociales occidentales, existirían varios mundos, “consecuencia del hecho de que diferentes tipos de seres ven cosas diferentes de la misma manera” (2010: 54).

A partir de lo mencionado, cabe preguntarse si, a la luz del giro ontológico de la antropología, se puede ofrecer una nueva dimensión interpretativa sobre la relación manifestada en *Los zorros* entre el diarista y las entidades no-humanos. La mayoría de los estudios sobre *Los zorros* no han dudado en destacar su originalidad al captar la profundidad de las complejas realidades heterogéneas que constituyen la experiencia del hombre andino; no obstante, pocos se han detenido en considerar de qué modo aquellos “signos” del universo quechua andino —en palabras de Lienhard, “insuficientemente traducibles”³³— se presentan como otros modos de existencia, que tienden a replantear cierta apertura hacia otros sistemas de valores y paradigmas. Según Lienhard, el diarista propone una “formulación racional” del pensamiento mágico-religioso quechua, que se expresa en algunos símbolos significativos del pensamiento andino dispuestos de forma estratégica en el texto. Estos son los “núcleos textuales mágicos”, los que no designan propiamente a seres sagrados o *wakas*, sino que, mediante un proceso de estetización literaria, aluden a estos sin perder “completamente el 'sabor' de su antigua función” (1981: 46). Para Ortega se trataría de “instantes epifánicos” que se proyectan desde la subjetividad del narrador (2006: 87). Tales “instantes” se organizarían, según Ortega, de acuerdo con un “paradigma interior”, que es el de cierta

³³ Coincido con Lienhard en la consideración que hace sobre los diarios de Arguedas: su carácter híbrido como género literario; que la voz presentada, la del narrador, va definiendo el “lugar de enunciación”, cuyo sistema cosmológico se prefigura como andino; y el hecho de que en varios pasajes la voz del narrador “reivindica una representatividad colectiva” (1981: 33-42).

comunicación posible, transparente, capaz de poner en contacto el “potencial humano” y la belleza del mundo (2006: 87). Sostiene, además, al referirse a este “modelo natural de articulación que late en lo vivo”, que implicaría otro modelo de tipo moral (2006: 87-88). Es decir, hay un componente ético en la vulnerabilidad del individuo que sostiene el diálogo con el otro, formando parte de una constante identificación ética, sin la cual no sería posible entender el proyecto utópico del autor. Otra postura que se acerca a los momentos mágicos de *Los zorros*, pero con pesimismo, es la de Forgues, quien sostiene que dichos momentos, que en obras anteriores de Arguedas manifestaban la armonía utópica entre el hombre y la naturaleza, en *Los zorros* se caracterizan por la ruptura de aquellos lazos. El ejemplo que nos ofrece es el fragmento del pino, en el cual, de acuerdo con Forgues, la aparente armonía alcanzada entre el diarista y el árbol se ve “desgraciadamente quebrada”, truncada por la confusión del primero (1988: 188). Son relevantes las propuestas de lectura sobre los núcleos mágicos aquí planteadas, porque dan cuenta de la amplitud de interpretaciones que puede darse a *Los zorros*, según cuáles sean las claves teóricas con las que el crítico/lector se acerca al texto, como culturalistas o biográficas; claves que, hasta cierto punto, han determinado que dicho crítico/lector se incline hacia una postura pesimista, o no. Cabe decir, además, que tales interpretaciones disímiles tienen también raigambre en el hecho de que se espera de una cultura en transformación, en este caso la andina, la persistencia de elementos más o menos fijos, permanentes, que nos permitan identificar su diferencia cultural.

Junto a las propuestas mencionadas, quiero plantear que tales núcleos manifiestan elementos significativos que nos invitan a pensar otros modos de relacionarse entre seres humanos y no-humanos: el vínculo que el diarista establece con los animales y con el pino, de respeto y reciprocidad, expresa una sensibilidad que considera a la naturaleza como algo

diferente a un recurso que explotar o una mera escenografía, y que escapa al paradigma propio de la racionalidad-modernidad que concibe a la naturaleza en oposición a la cultura. A ello se suma el hecho de que en el texto Arguedas enfatiza estos vínculos con seres no-humanos al construirlos como momentos de gran intensidad, o, en palabras de Lienhard, con “gran fuerza de irradiación” (1981: 43). Cabe preguntarse, entonces, si el autor está exaltando allí algún tipo de vínculo que no es afín a los que se constituyen en el mundo occidental y si estamos frente a un extraordinario intento de “traducir” un tipo de práctica que excede la forma cómo comprendemos el mundo. Veamos, por ejemplo, el fragmento en el que el diarista anhela volver a Obrajillo para acariciar un *nionena*³⁴ y escuchar su gemido:

La alta, la altísima cascada que baja desde la inalcanzable cumbre de rocas, cantaba en el gemido de ese nionena, en sus cerdas duras que se convirtieron en suaves; y el sol tibio que había caldeado las piedras, mi pecho, cada hoja de los árboles y arbustos, caldeando de plenitud, de hermosura, incluso el rostro anguloso y enérgico de mi mujer, ese sol estaba mejor que en ninguna parte en el lenguaje del nionena, en su sueño delicioso (Arguedas 1986: 18).

En este pasaje, Arguedas despliega una elaboración discursiva con recursos líricos. El fragmento se revela musical; su pauta rítmica está marcada por las aliteraciones en “t” y luego en “c”, con las que el escritor describe la cascada: “alta, altísima”, “inalcanzable”, “cantaba”, “caldeado”, “caldeando”. Fijémonos que el sonido semeja al martilleo del agua que corre entre las rocas, e intensifica, de esta manera, la sensación sonora de la misma cascada a la que se refiere. Posteriormente, el ritmo se dispone en la aliteración en “s”: “hermosura”,

³⁴ *Nionena* es la palabra que Arguedas emplea para denominar al chanchito. Corresponde a ciertas denominaciones inventadas por el escritor andahuaylino en su infancia para nombrar a ciertos animales: los pollos eran, por ejemplo, *frapatapas*, y los carneros, *asmurututatis* (Landázuri 2017).

“anguloso”, “sol”, “sueño” y “delicioso”, generando un sonido fricativo que prefigura el arrullo del “sueño delicioso”. La fuerza del comienzo del fragmento, diligentemente energético, radica tanto en la sonoridad como en las imágenes poéticas de la cascada que “baja desde la inalcanzable cumbre”, para dar luego un cambio súbito imaginativo de lo energético hacia lo suave: “las cerdas [del nionena] duras que se convierten en suave”. La suavidad del sol se sobrepone, a partir de ese momento, en el gemido de ese *nionena*. El autor, de esta forma, a lo largo del fragmento, continúa recreando imágenes que dejan, en el lector, la experiencia armónica entre la textura del lenguaje y su sentido.

Parte de la exaltación del fragmento tiene que ver, además, con que se presenta como un proceso dinámico en el que tiene lugar la transformación del narrador. De hecho, como afirma Landázuri, este momento es una suerte de “epifanía jubilosa” que termina rescatando al narrador de sus angustias, haciéndolo escapar de lo que ya había resuelto, suicidarse en Obrajillo (2017): “Felizmente las pastillas —que me dijeron que eran seguras— no me mataron” (Arguedas 1986: 19).

Ahora bien, Lienhard, al analizar este pasaje, se centra en la imagen mágico-mítica de la cascada que “canta”, y prescinde del propio *nionena*. Anota que la cascada, en un salto narrativo, representaría todas las cascadas del Perú: un “fluido musical” que atravesaría todos los seres y objetos de un universo “armonioso” y “sano” (1981: 46). Señala también otros elementos cargados de significación mágico-religiosa, como los árboles, cuya acción de “estirarse hacia el cielo” simbolizaría el dominio del hombre sobre la naturaleza y su capacidad de erguirse contra los opresores (1981: 47). Distanciándome de Lienhard, considero que este fragmento, que se conforma sobre la base del vínculo entre el diarista y el *nionena*, es una suerte de espacio textual donde se entrelazan al menos tres hebras: el

intercambio de la “carga” vital (práctica *runakuna* de la que hemos hablado anteriormente), el ejercicio —imposible— de traducción, que apunta hacia el “lenguaje puro” en el que cabría la significación del mundo; y la biografía del autor.

Dentro del orden que comprende la práctica de intercambio de *sami* entre los *runakuna*, habría que señalar en el fragmento arguediano la ausencia de una experiencia ritual mediadora, que permitiera al narrador relacionarse con el paisaje sensible que lo rodea: en este caso el *nionena*. El rito descrito en el diario no es explícito, esto es, no sabemos si hubo alguna invocación o *phukuy*, alguna palabra que intermediara, aunque queda claro que el narrador se acerca de una forma singular al *nionena*, puesto que destaca que con sus caricias “logró” que emita un gemido y con ello el “canto de las altísimas cascadas”.

Asimismo, para la exposición de cómo era ese gemido, recurre de forma compleja a elementos que nos remiten al mundo *runakuna*, como el agua y el sonido, que, como hemos visto, participan dinámicamente en la interacción con otros seres humanos y no-humanos, y contribuyen al intercambio e impulso del flujo de la vida (Allen 2008: 253). Los ríos y arroyos son manifestaciones materiales del flujo de *sami*, concebidos como un sistema circulatorio donde el *sami* fluye por las corrientes montaña abajo, hasta la profundidad del bosque tropical, del mismo modo que el río de sangre (*Yawar mayu*) circula por todo el cuerpo humano (2008: 275). De igual forma, el sonido participa activamente en los rituales *runa*, dirigiendo de forma apropiada el *sami*. Cabe decir que Allen observó una serie de rituales entre los pobladores de *Sonqo* en los que la música se presentaba como un elemento clave para su consecución favorable; pero, para ello, ésta debía ser interpretada con gran intensidad. Es decir, la música incesante, que provoca la extenuación de los músicos, y que es a la vez, ruidosa, resulta ser la más apropiada para dirigir el intercambio ininterrumpido

de *sami*. La caída vertical —volviendo a nuestro fragmento— de la “altísima cascada” figurada por el narrador, que se desliza a través de hondas quebradas desde los picos altísimos de los cerros andinos, provocaría un sonido enérgico, intenso, como un estallido profundo, que impregnaría y atravesaría todos los seres y objetos que conforman el mundo andino. El sonido del *nionena*, por contigüidad, sería apropiado y pertinente para transmitir el *sami* que tanto ansía recuperar el narrador, de allí que recupere su fuerza, de tan solo evocarlo, para continuar escribiendo-viviendo.

Cabe considerar, por otra parte, que el sonido y la imagen de la cascada aluden a una idea de “lenguaje puro”. Con esto último me refiero, siguiendo las formulaciones de Benjamin acerca del lenguaje (1988), a aquello a lo que tenderían las lenguas incompletas en sí mismas, lo que se pone de manifiesto en la traducción como una constante búsqueda —imposible— de un lenguaje superior. La traducción intentaría mostrar, por encima de los cambios, el núcleo permanente idiomático que revelaría las huellas que atestiguan su parentesco con el lenguaje puro, con la esfera de la verdad. Ahora bien, ¿de qué modo aparece esta idea en el texto? El narrador se vale de la figura de las “cascadas de agua del Perú” para hacer un trayecto —como si en ese momento estuviese en un punto alto de los Andes que le permite observar el paisaje de forma panorámica— por abismos, andenes donde florecen plantas alimenticias, por los “falderíos” bravos donde los hombres han plantados árboles “que se estiran con transparencia [...] tan bárbaros de vida como ese montonal de abismos del cual los hombres son gusanos hermosísimos, poderosos.” (Arguedas 1986: 18). Como menciona el narrador, las cascadas retratan el mundo; y en este recorrido que sigue al movimiento del agua, desde que emerge en lo más alto de las montañas hasta las profundidades de los abismos —similar al movimiento *tilt down* cinematográfico—, tiene lugar el propósito de constreñir

la totalidad del mundo en un solo elemento, que es el gemido del *nionena*. Es decir, Arguedas, al considerar que el gemido del *nionena* —un paso más allá del lenguaje y de los símbolos— pueda contener la “totalidad” del mundo, tendería hacia la reconstitución de una relación con la inmediatez natural, hacia un lenguaje primordial en el que la palabra no habría sido alienada de la cosa. En este sentido, podemos volver al diálogo que tiene lugar entre los zorros, en el que expresan su desconfianza hacia la palabra que “desmenuza el mundo”; porque, como se percata Rowe, la palabra tiende hacia la dispersión, “separa las cosas y nos puede conducir a la confusión, al no lograr la creación de un mensaje unificado” (1987: 191). No sucede así con el canto del pato de altura, que penetra todo, que puede expresar toda la realidad, pues “nos hace entender todo el ánimo del mundo” (Arguedas 1986: 48)³⁵.

Esta particular forma de ser del sonido, que encapsula la “totalidad” del mundo y excede la idea tradicional de representación, parece configurarse de acuerdo con lo que Rowe denomina “superficie sonora”: una superficie de inscripción no verbal capaz de captar toda la realidad, aún sus aspectos más recónditos. A ello se podría agregar que el sonido se figura como el agua al vibrar, porque tiene un pulso como “la sangre que brota a ondas de una vena de animal grande cortado a tajo limpio” (Arguedas 1986: 93). Ello coincide, hasta cierto punto, con lo que Gutman refiere al analizar el elemento del agua en una narración oral andina: “la corriente del agua, el símbolo de la continuidad de la vida, incluye también la noción del tiempo [...], la corriente de agua es la vida que pulsa” (1993: 247). Mediante esta reunión de cualidades (vibración-fluido), el sonido afectaría a los cuerpos humanos y no-humanos, los volvería “transparentes”, si asumimos, siguiendo a Rowe, que la transparencia es el rasgo constante en que Arguedas concibe la música: “[...] la música, en Arguedas

³⁵ El subrayado es mío.

permanece sensible, involucra la realidad social, no niega la emoción, produce transparencia, pero no una transparencia descorporalizada” (1987: 105).

Finalmente, quiero señalar que el *nionena* deja de ser un “chancho” cualquiera para adquirir preponderancia cuando Arguedas logra que emita el *gemido* que contiene la música de las cascadas, y con ello toda la sabiduría del mundo. Más allá de considerar atribuciones que constituyen el *ser* del *nionena*, éste, con todas aquellas facultades vivificantes que hemos visto, emerge en la relación que se establece con el narrador, en el sentido que menciona De la Cadena. Como señalé antes, al referirme a las relaciones *in-ayllu*, que son de tipo intrarrelacional, más que interrelacionales, las entidades sensibles que participan de la relación emergen “siendo”.

2.2 Paisaje sensible

Menciona Allen que la relación entre los *runakuna* y el paisaje consiste en la identificación y el conocimiento íntimo de éste: “Cualquier rugosidad en la fisonomía de la tierra; cada cerro, loma planicie, cima, roca o lago poseen un nombre y una personalidad” (2008: 46). Para detallar cómo se esboza la relación entre el diarista y el paisaje sensible, dirijamos nuestra atención al personaje del primer capítulo del relato: la “chuchumeca” Paula Melchora, quien registra y reconoce la fisonomía del puerto pesquero, una vez que ha ascendido el arenal al amanecer junto a las otras mujeres. Paula Melchora sentada en la parte superior del cerro, con el rostro girado hacia el mar, sumerge la mirada en el puerto pesquero que “ardía como una parrilla”, examina vehementemente todo el espacio, y distingue luces y brillos cerca de la playa: manchas y sombras, que enmascaraban una “aguada” donde

descansaba un grupo de gaviotas. Anuncia: “va volar gaviotas”; y en efecto, una bandada de gaviotas levanta vuelo y lanza un coro de chillidos contra el médano: “Se alzó mariposeando en las orillas ennegrecidas de la bahía [...]. Sin bordes netos, angostándose y extendiéndose, la mancha de gaviotas parecía indecisa. La luz empezó a cambiar en ese momento” (Arguedas 1986: 46).

Aquí, lo relevante para el desarrollo de este subcapítulo es mostrar que la palabra, no como signo inmaterial sino como elemento intrínseco de “intra-acciones” socio-materiales, provoca el revoloteo de las gaviotas y con éste, la transformación del espacio que había sido esbozado como infernal, en uno iluminado por el vuelo. Como sucede en la experiencia del *ayllu*, es en la relación entre los seres humanos y no-humanos donde cada entidad emerge; donde la gaviota como un “ser tierra” que provoca un reajuste de la situación lamentable de Paula Melchora, “tiene lugar”. En efecto, la pesadez del ascenso por el médano, el traqueteo de la mujer cansada que hunde sus pies en la arena, se ven súbitamente contrastados con el vuelo de las gaviotas, para imponerse la liviandad. Paula Melchora, que lloraba rezando a la Virgen del Carmen (“¡Ay cerro arena, pesao, de me corazón su pecho!”), conjura su lamento ante la gaviota, y dice: “Gaviotas; gentil gaviota [...] de mi ojo, de mi pecho, de mi corazoncito vuela volando” (Arguedas 1986: 46). La particularidad del evento se ve remarcada, precisamente, por esta invocación propia de los *runakuna*, en la que no se trata de pronunciar una fórmula precisa, sino de desahogar ansiedades, sin tener que admitirlas directamente (Allen 2008: 158). Además, los lugares también son *uywaqnichiskuna*: “quienes nos nutren”. Esto se entiende, no sólo como aquello que nos alimenta, sino también que nos nutre moralmente, pues proveen de orientación emocional y cognitiva, y participan

de la organización del espacio percibido de acuerdo con un amplio círculo de hitos terrestres conformados por accidentes geográficos.

La experiencia de De la Cadena durante las entrevistas que realizó a uno de los *runakuna* de Pacchanta, llamado Mariano Turpo, le permite cuestionar la noción de *ayllu* como un lugar o territorio que está en relación con los seres humanos y no-humanos. Más que un lugar, anota, es el evento de la relación *in-ayllu* de donde emergen los *tirakuna* y *runakuna*. En este sentido, debemos entender que los *tirakuna* o, como De la Cadena llama, los “seres tierra”, no participan de una relación sujeto-objeto, sino como entidades que “tienen lugar relacionamente” (2015).

Ahora bien, en el *Tercer Diario*, el narrador, de paso por Moquegua —donde conoce a un viejo paralítico, quien había “defendido” un molle que se hallaba en el viejo patio de una casa “estilo moqueguana”, creada y construida para “proteger, animar y pacificar al hombre que habita el angostísimo valle ardiente”— parece lamentarse por la modernidad que está trayendo abajo las casas tradicionales para erigir edificios que más parecen “nichos” de cementerio. En cambio, su disposición pesimista se transforma cuando está en Arequipa por la persistencia de un pino de ciento veinte metros de altura, en medio del “cemento feo”. De todos los símbolos mágico-míticos es, para Lienhard, éste el que ofrece “mayores posibilidades para el lector de adentrarse algo en un mundo que es —generalmente— ajeno” (1989: 53). Para Lienhard, el recurso empleado por el narrador en este fragmento se sitúa en una tradición muy antigua, “animista”, donde seres y objetos se relacionaban con la naturaleza. Lienhard ubica la relación que surge entre el diarista y el pino al campo de la cultura, donde existe como un símbolo andino y que pertenece al campo de la “creencia”; en cambio, propongo que el pino, como *tirakuna*, es una presencia promulgada a través de una

práctica, en la cual el diarista y el pino establecen una relación, sin un símbolo de por medio. Ello se evidencia en la forma cómo se dirige el diarista a este ser superior “de otra jerarquía”, que infunde gran respeto. El narrador requiere de “reverentes e íntimas palabras” para saludarlo; es decir, se hace indispensable la pericia del diarista para dirigirse a este ser y evocarlo:

Este pino llegó a ser mi mejor amigo. No es un simple decir [...] a dos metros de su tronco poderoso, renegrido, se oye un ruido, el típico que brota a los pies de estos solitarios. Como lo han podado hasta muy arriba, quizá hasta los ochenta metros; los cortos troncos de sus ramas, así escalonados en la altura, lo hacen aparecer como un ser que palpa el aire del mundo con sus millares de cortes. Desde cerca no se puede verle mucho su altura, sino sólo su majestad y oír ese ruido subterráneo, que aparentemente sólo yo percibía. Le hablé con respeto [...] Yo le hablé a ese gigante. Y puedo asegurar que escuchó y guardó en sus muñones y fibras, en la goma semitransparente que brota de sus cortaduras y se derrama, sin cesar, sin distanciarse casi nada de los muñones, allí guardó mi confianza, las reverentes e íntimas palabras con que le saludé y le dije cuán feliz y preocupado estaba, cuán sorprendido de encontrarlo allí (Arguedas 1986: 145).

Además del respeto manifestado en las “palabras reverentes” con las que el narrador saludó al pino solitario³⁶, antes de comunicarle sus confidencias, subyace el cuidado, por parte del diarista, en hallar una forma adecuada para dirigirse a este ser “de otra jerarquía”. Tal idoneidad en la fórmula de palabras declaradas, como condición de que la transacción con el

³⁶ Lienhard rastrea algunas canciones quechua que dan cuenta de la relación “mágica” y familiar del hombre andino con los árboles, en las cuales se presentan como entidades protectoras. Lienhard llama la atención sobre la mención que hace el Inca Garcilaso de la Vega acerca de un “árbol grande y espeso” que “los indios en su gentilidad tenían por sagrado, porque sus reyes se ponían debajo de él a ver las fiestas” (Garcilaso citado por Lienhard 1981: 55).

“ser tierra” sea certera, se reconoce en el “saber” del *yachaq* o chamán. De la Cadena, en su estudio sobre las prácticas andinas en Pacchanta, traduce *yachaq* como aquel que sabe “how to make things happen” (2015: 47). Ello implicaba no sólo conocer los elementos requeridos para realizar *despachos*³⁷, el nombre de los lugares y sus atributos, o saber curar el daño producido por algún *saq’u*, por el granizo, el trueno y el relámpago; sino que, para hacer que las cosas sucedan, era necesario poseer *istrilla* o cierta habilidad que un “ser tierra” específico suele provocar en algunas personas elegidas, para que luego esta persona entre en un vínculo certero con él. En este sentido, y volviendo al fragmento del texto, detrás de la relación efectiva entre el narrador y el pino se figura la potencial disposición del diarista a la relación como atribución otorgada por el “ser tierra”. El titubeo en el momento de acercarse a “ese gigante”, la enorme sorpresa con que el diarista dice: “jamás de los jamases he visto un árbol como este [...]” (Arguedas 1986: 145), hacen eco de la extraordinaria presencia de este ser, del poder que irradia, y de su capacidad para transmitir “sus fuerzas” y transformar el estado del diarista. Ello también sugiere la materialidad del árbol como *tirakuna* o “ser tierra”, como un lugar altísimo, que “sabe cuánto hay debajo de la tierra y en los cielos” (Arguedas 1986: 145), que observa y actúa, y que no se presenta como una mera abstracción o un símbolo, sino que es un hito, que produce una marca en el espacio, la cual altera el acostumbrado trayecto del sujeto moderno.

Ahora bien, la división ontológica entre humanos y naturaleza, dentro de la racionalidad-modernidad occidental, no nos permitiría considerar “amigo” a una planta y, mucho menos, podríamos adjudicarle la propiedad cognitiva del habla, a no ser que

³⁷ Un *despacho* es una práctica indígena a través de la cual los humanos envían bienes (dinero, alimentos, semillas, flores, animales, medicinas) a los “seres tierra” (De la Cadena 2015: 195).

adscribamos este fragmento del diario a un discurso mítico o como un elemento cultural con el que se ha caracterizado al hombre amerindio. Reconocer en el árbol capacidades cognitivas que son propias de los hombres, que le permiten comunicar “algo”, implica considerar que el “alma”³⁸ —para emplear el término de Viveiros de Castro— de la planta sería equivalente a la del hombre. Por ello no sorprende que, más adelante, el diarista se pregunte: “¿En qué se diferencia Nelson de Gog y del inmenso pino que está en ese patio colonial arequipeño?” Nelson es uno de los amigos de Valparaíso de Arguedas, que tiene un perro llamado Gog. El diarista responde: “Yo digo que es mucho más lo que hay de común entre ellos que las diferencias” (Arguedas 1986: 146). A pesar de las diferencias, el diarista sugiere que las entidades (humano, planta, y perro) comparten una unidad “espiritual”.

Viveiros de Castro anota, sobre el encuentro entre españoles e indios americanos, que éste reflejó que, para los europeos el “diacrítico ontológico” se encontraba en el alma —se preguntaron si los indios eran humanos o animales—, mientras que, para los indios, estaba el cuerpo —la pregunta iba por si los europeos eran humanos o espíritus: “The Europeans never doubted that the Indians had bodies. After all, animals have them too. In turn, the Indians never doubted that the Europeans had souls. Animals and spirits have them too” (2004: 9). Como he mencionado anteriormente, el perspectivismo amerindio —propuesto por Viveiros de Castro— sugiere que la diferencia para el pensamiento indígena está inscrita en los cuerpos, como un sistema disposicional de afectabilidad, más que como morfología fisiológica material. Basado en ello, el antropólogo brasileiro propone una nueva forma de hacer antropología, en el que los presupuestos ontológicos amerindios no sean solo representaciones de la realidad, sino realidades y conocimiento, de manera tal que no nos

³⁸ Alma como conjunto de capacidades cognitivas y volitivas.

posicionemos ante “una manera de pensar” o una “visión del mundo” propia de cada cultura, sino ante la posibilidad de una multiplicidad de ontologías, de mundos que coexisten. Viveiros de Castro encuentra en el “pensamiento amerindio” una práctica conceptual que generaría sus propios conceptos. Uno de los conceptos es el de equivocación, no como una de las tantas deficiencias que puedan alterar la comunicación entre dos entidades, sino como una dimensión constitutiva de la traducción cultural. Pues “traducir es situarse en el espacio del equívoco y habitar allí. No se trata de deshacer el equívoco, [...] sino potencializar[lo], es decir, abrir y ensanchar el espacio imaginado que no existe entre los lenguajes conceptuales en contacto, el espacio que precisamente el equívoco ocultaba” (Viveiros de Castro 2004: 10).

A la luz de lo mencionados, acerquémonos nuevamente a la relación entre el diarista y el árbol, entre lo humano y no-humano, que se presenta como una relación de intercambio recíproco entre ambas entidades —el diarista otorga respeto y a cambio recibe la música y el saber del árbol—, donde el árbol posee, además, cualidades cognitivas y emotivas. El “saber del pino” se presenta como un equívoco, es decir, entra en conflicto con lo que usualmente conceptualizamos como “saber”, al plantear la no-exclusividad del conocimiento (usualmente adjudicado a los humanos) y que éste exista en el mundo como un fenómeno encarnado no-humano y con efectos sensibles (el pino como no-humano modela al diarista en relación). El diarista menciona que: “El árbol sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento [...] lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad” (Arguedas 1986: 145).

El saber del árbol adquiere la materialidad del agua que se “derrama” sobre el diarista, y que además posee las cualidades propias del sonido: “lo transmite a manera de música”, “música que ni los Bach, Vivaldi o Wagner pudieron hacer tan intensa y transparente de sabiduría” (1986: 145). Esta música, aludida por el narrador, no es como nos figuramos la música en términos culturales, sino que posee una cualidad transformadora: “es la más profunda y cargada de sentido”, tan “oníricamente penetrante de la materia”, que es capaz de transmitir todos los conocimientos. La perfección del sonido que constriñe la totalidad de la realidad aparece nuevamente desafiando una traducción que tiende hacia “el lenguaje puro” y reafirmando que la totalidad de la aprehensión, a través del lenguaje, del discurso textual, es imposible. Es este sonido que constriñe, que no representa, el que nuevamente se configura como la superficie planteada por Rowe, donde se inscribiría la realidad.

Ahora bien, en el pensamiento euroamericano son las relaciones las que hacen que el mundo sea comprensible. El mundo que aborda la investigación científica se evidencia y se hace demostrable a través de relaciones epistémicas de causa, efecto, jerarquías, taxonomías, evaluación y comparación (Strathern 2018). Y las relaciones son, en este sentido, un medio para comprender un mundo que se piensa como interrelacionado. La forma como se genera el conocimiento en el fragmento de Arguedas cuestiona la concepción de relaciones del pensamiento académico euroamericano, ya que el conocimiento, en dicho fragmento, es parte de la propia constitución de aquello que entra en relación, es decir, el conocimiento se genera juntamente con el vínculo que se traza entre el diarista y el árbol. En este sentido, el conocimiento se configura como elemento vinculante de los seres, no es mera información que flota libremente y circula, como lo hace en Occidente —desapegado de su origen

(Strathern 2018)—, sino que depende de las relaciones interpersonales. En este sentido, no es gratuito que nunca sepamos qué conocimiento le otorgó el pino a Arguedas.

2.3 Reflexiones finales

Si bien en este capítulo me he acercado a las prácticas o relaciones que se establecen entre humanos y no-humanos, tomando como base las relaciones *in-ayllu* descritas por Allen y por De la Cadena, no estamos aquí propiamente ante la representación de este tipo de relaciones —como aquellas observadas en *Pacchanta* o en *Sonqo*—, sino ante transformaciones de estas en contextos urbanos, donde algunos elementos que normalmente participan en dichas relaciones, como los *despachos*, han desaparecido³⁹. Al respecto, es pertinente observar el estudio que Golte y León realizan sobre las transformaciones de las prácticas y ritos andinos en la ciudad, pues nos pone al tanto sobre la complejidad que tales prácticas adquieren al inscribirse en las dinámicas del mercado global. El estudio de carácter etnográfico gira en torno a la expansión del imaginario de las *alasitas* en ciudades del altiplano peruano y en Lima, que se acompaña muchas veces de la *ch'alla* o pago a la tierra (2014). Los investigadores dan cuenta de la presencia de un conflicto entre la creencia de las *alasitas*, la religión y la educación. Por un lado, el discurso de la educación se filtra en la “creencia” y la adscribe a lo sobrenatural (fuera de toda lógica racional); y, por otro lado, el discurso religioso prefigura cierto escepticismo porque tales prácticas “no son de Dios” (2014: 257). Los investigadores anotan una entrevista a un joven migrante que tuvo acceso a

³⁹ Se sabe de la importancia que para los habitantes de las comunidades andinas tienen los *despachos*, pues de la calidad de los mismos —elementos dispuestos y experticia de la persona que los envía— depende la respuesta del “ser tierra”, que puede ser beneficiosa o catastrófica para la comunidad (De la Cadena 2015: 124).

educación superior y que desea graduarse con prontitud; se le pregunta si es que continúa “creyendo” en las *alasitas*. La respuesta fue la siguiente:

No creo. Eso depende del nivel de educación que tiene la persona, porque mientras una persona es más educada, creo que va a creer menos en estas cosas [...]. Yo, de hecho, nunca antes le había dado valor, pero ahora sí, sobre todo a mi título que tengo de las *alasitas*. No es cuestión de fe, sino es una cuestión de que yo quiero hacerlo porque quiero tenerlo [el título] (Golte y León 2014: 259).

A pesar de que el joven afirma no creer en la *alasitas*, tiene una (del título universitario que desea obtener) en su habitación, y asegura que desde que la posee, nota mayor entusiasmo para escribir su tesis. Más adelante añade: “Yo no creo que tenga que hacer mis rituales de *ch'allar*⁴⁰, pero hay algo que me inspira al ver mi *alasitas* con mi nombre” (Golte y León 2014: 259). Más allá de que, a mi parecer, hubo un equívoco en cuanto a la utilización de la palabra “creencia” y lo que designa —pues considero que la posesión de la *alasitas* no transita por el camino de la creencia ni de la fe— lo que nos reafirma el testimonio del joven, es que, en un contexto urbano, pueden no tener lugar las “creencias”, y ello no implica que no se sostengan ciertas prácticas que funcionan de acuerdo con la “lógica” andina. De la Cadena sostiene que vivir en la ciudad no implica que uno deje de ser menos “indígena”, al observar prácticas que acompañaron las protestas sociales de Bolivia, donde el sujeto migrante participó de negociaciones con fuerzas circundantes que provienen de humanos, animales y sus entornos sensibles, con los que aún interactúa como si fueran parientes (2009). De la Cadena (2015) reitera tal observación cuando analiza los cambios que tuvieron lugar en Cusco, en la década de 1990, y sugiere que tanto las prácticas andinas, como los mundos

⁴⁰ Pagos que participan de la misma lógica del *despacho*.

(andino y occidental), se sobreponen constantemente, se ponen en contacto y se exceden unos a otros. Estas interacciones, que he procurado mostrar en el presente capítulo son las que Arguedas intenta transmitirnos en los diarios de *Los Zorros*. El autor andahuaylino nos mostraría un espacio donde los mundos discurren de un modo más fluido, sin contraponerse completamente, sobreponiéndose y entrando en contacto, haciendo emerger equívocos, mostrando el exceso.



Capítulo III

Fisuras y suturas en los modos relacionales de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

En este capítulo me propongo explorar cómo Arguedas, en lugar de refrendar la supremacía del pensamiento indígena sobre uno eurocéntrico, modela, desde el discurso literario, la expresión de una “racionalidad” indígena que hace frente al —en palabras de Quijano— “paradigma europeo de la racionalidad/modernidad”, que concibe al conocimiento con una perspectiva total y que niega el reconocimiento de la “heterogeneidad de toda realidad” (1992: 19). Arguedas plantea una nueva interrogante sobre la comprensión del “mundo andino” desde valores distintos a los que tradicionalmente se les ha atribuido e induce al lector a reconocer la existencia de otro modo de relacionarse con la realidad, con el mundo “natural” y con el lenguaje. Si bien se ha reconocido la originalidad de la obra de Arguedas, en el sentido de que, a lo largo de ésta, el escritor andahuaylino ha propuesto una forma no tradicional de producción de conocimiento⁴¹; no se ha profundizado en el modo en que el conocimiento presentado en *Los zorros* condiciona la relación que se establece con el mundo, o, en otras palabras, la manera en que tal conocer hace inteligible este “otro” modo de relacionarse con el paisaje sensible y con la realidad. Manera que, sugiero, emplaza al lector a reconsiderar la relación naturaleza/cultura y, por consiguiente, aquellos aspectos que son estimados como exclusivamente humanos.

⁴¹ Para Rowe, la música es una constante en la obra de Arguedas, que “suministra una modalidad del conocimiento alternativo al racionalismo occidental” (1987: 97). Por su parte, Montauban contrapone el saber lógico racional, “desmenuzado”, a un saber intuitivo, unificado y olfativo, en *Los zorros* (2021: 134).

Respecto a las prácticas o modos relacionales *in-ayllu* que hemos reconocido en el segmento de los diarios, veremos que, en el relato de Chimbote, o lo que Arguedas llama “hervores”, se muestran con cierta ambigüedad. Si bien parecen irse constituyendo —se evidencia la predisposición a ello por parte de los personajes—, tienden a interrumpirse bruscamente y a dejar en su lugar un trazo, usualmente el cuerpo —en oposición a la mente— como condición y sustancia para relacionarse y conocer el mundo. Ello nos sugiere que el conocimiento en *Los zorros* se presentaría como un elemento de las relaciones intersubjetivas entre las entidades que conforman “la realidad”; en tanto las entidades —poseedoras agencia— se entretajan en una estructura relacional que semeja un espacio transindividual.

Me acercaré al relato de Chimbote tomando como punto de partida la forma de conocer manifestada en *Los zorros*, que, como discutiremos más adelante, tiene lugar “en relación”, carece de objetividad, e implica la indistinción entre el sujeto y el objeto. Me enfocaré en el centro de los “hervores”, esto es, la visita de don Diego a la fábrica Nautilus, donde demostraré que el conocer propuesto por Arguedas implica para el lector, no solo sortear la “trampa epistemológica del eurocentrismo”, sino también, reconsiderar “otras” formas de habitar el mundo (Quijano 1992).

En segundo lugar, identificaré los modos relacionales cuya base estructural es aquella de las relaciones del *ayllu*, esto es, el *uyway* o “cuidado”. Al analizar el vínculo de compadrazgo que tiene lugar entre Moncada y don Esteban, propongo que dicha relación se fundamenta en el “cuidado”, lo que en buena parte será el cimiento de la sobrevivencia de ambos personajes. Con ello me refiero a que tales prácticas bien pueden inscribirse en lo que Elguera denomina “migración ontológica”, o el repertorio de agencia de los migrantes quienes llevan con ellos “different ontologies or “worlds” within them as a way to preserve their ancestral notion of territoriality an to resist de praxis of coloniality [...]” (2020: 120).

En tercer lugar, exploraré aquellos vínculos que no llegan a concretarse bien porque se interrumpen, o porque solo manifiestan un trazo. Nos ocuparemos de la danza de la culebra y de la danza de Maxwell, para dar cuenta de que ambas prácticas parecen crear un ambiente sonoro que podría constituirse en un espacio de protección, pero que bruscamente es interrumpido por una intromisión violenta. Por último, analizaré la relación que parece establecerse entre algunos personajes y el *humo-wamani* de la fábrica. Este se manifiesta como una marca en el paisaje sensible, que domina el horizonte y que sugiere, en su condición de *wamani*, la presencia de una entidad que no es “visible” para el lector occidental. Demostraré que el espacio geográfico se modela de tal forma que se expresa como “espacio de acción onto-epistémica”, el que De la Cadena conceptualiza como el espacio del migrante, que alberga prácticas que promulgan más de un mundo (2015: 26).

3.1 Otras rutas del conocimiento

En el fragmento del pino, del que se habló en el capítulo anterior, el *diarista* afirma que no existe nadie que, como el pino, conozca “la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos” (Arguedas 1986: 145). Recordemos que en la lectura de estos pasajes se percibe una concepción del conocimiento que contrarresta el modo “euroamericano”, cuya premisa consiste en pensar el conocimiento como “algo” que las personas habitualmente convierten en información, que puede circular y ser intercambiado. El investigador convierte al mundo en información para hacerlo más inteligible, punto de referencia de la realidad; y los efectos de la información producida ya no dependen de él. Como señala Leach: “[...] first, that knowledge can be detached from those who produce it and can be circulated or exchanged without reference to them; second, that its effect is dependent not on such persons (interpersonal relations), but on the correctness of its

correlation with apparently independently” (Leach citado por Strathern 2018: 34). El conocer que se vio en el fragmento del pino, por lo contrario, es circunstancial e implica el que las entidades con agencia estén incluidas en una relación. Es decir, no sigue, en palabras de Quijano, el “modelo epistemológico eurocéntrico” donde el conocimiento es producto de la relación sujeto-objeto; en la que el sujeto es un individuo aislado, indeterminado, no situado y sin ninguna referencia histórico-cultural; y el objeto, una entidad aislada de la trama de relaciones en que está involucrado el sujeto. Sobre todo, quiero resaltar de este fragmento que el escritor propone la no-exclusividad del saber —saber usualmente adjudicado a los humanos—, para asignarlo a una entidad no-humana, “el pino”.

Conviene observar que la sabiduría del pino se transmite mediante el sonido “que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad” (Arguedas 1986: 145). El sonido manifiesta una forma de “representación” no-simbólica que excedería la idea del texto. Al referirse a la forma en que el sonido participa del conocimiento, me parece acertada la observación de Rowe, quien lo conceptualiza como una “superficie sensorial” donde se inscribiría la realidad (1987). El sonido como superficie de inscripción no niega la emoción de la música; pero permite —además— que se labre en su materialidad el conjunto de relaciones o vibraciones que posibilitan aprehender como totalidad no solo a la naturaleza, sino también, a la realidad social (Rowe 1987).

Acerquémonos ahora, bajo tales términos, a la música que toca Antolín Crispín en el barrio “La Esperanza”; este personaje que “templaba [con su música] la corriente que va de los médanos y pantanos en encrespados de barriadas al mar pestilente, de la ecosonda a la caldera, de la cruz de Moncada al obispo gringo, del cementerio al polvo de la carretera” (Arguedas 1986: 70). El sonido de la guitarra de Crispín, efectivamente, funciona como el

soporte de la realidad —mencionado por Rowe— que conjuga tanto “al mar pestilente”, como a “la mescolanza del morir y del amanecer, de lo que hierve y salpica, de lo que cuece y se vuelve ácido” (Arguedas 1986: 50). Una y otra vez en *Los zorros*, se enfatiza la experimentación de la realidad como un fenómeno sensorial sonoro, que sugiere un sistema comunicativo que es diferente y que supera el campo semiótico tradicional. El sonido en *Los zorros* posee un movimiento fluido, puede desplazarse por el espacio y llegar hasta los rincones más alejados, y a su vez, puede “constreñir” la totalidad del mundo en su materialidad.

Frente a la lógica de la dispersión que domina el relato —a la que se refiere Rowe en otro texto (1978)—, lógica que se manifiesta en el desplazamiento disyuntivo del lenguaje del conocer por “las palabras”, que nos puede llevar a la confusión, y que expresa la fragmentación de la “cultura quechua en la sociedad costeña” (1978: 201); frente a esta lógica propongo enfatizar el movimiento opuesto —contenido en el sonido que constriñe— que concentra lo que Arguedas nombra la “realidad realidad”. Esto es un movimiento que quiere abarcar a Chimbote en su totalidad, cultural y social, y aquello que ontológicamente no tiene referencia extratextual como el “conocer” del pino.

Observemos que es también en este movimiento lógico que concentra la totalidad de la realidad social —expresado también en el “canto del pato” que “nos hace entender todo el ánimo del mundo” (Arguedas 1986: 48)— donde se situarían los modos relacionales del *ayllu* que hemos procurado reconocer en este trabajo de investigación.

Ahora bien, Rowe se percató de este movimiento opuesto de concentración, pues lo adscribe a un tipo de conocimiento que señala como “natural”, pero sostiene que este conocimiento “natural” —que funcionó en las novelas anteriores de Arguedas— en *Los zorros* no funciona más: “Puesto que la naturaleza no podía servir ya como fuente universal

de conocimiento, Arguedas tenía que encontrar otras alternativas para definir e interpretar la realidad” (Rowe 1978: 200). Vale la pena advertir que, a medio camino de su propuesta, Rowe parecía dudar, al referir que hay posiciones contradictorias asumidas por Arguedas respecto al conocimiento, como aquella en que el *diarista* llega a afirmar lo siguiente: “he aprendido menos de los libros 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 [...]” (Arguedas 1986: 143). En esta afirmación, anota Rowe, Arguedas parecería “reivindicar un tipo de conocimiento vinculado con la naturaleza” (1978: 200). Quiero situarme aquí en la duda de Rowe, para proponer que el escritor andahuaylino, más que decantarse por algún tipo de conocimiento que resulte factible a los migrantes andinos — cuya “cultura precapitalista” (Rowe 1978) se había visto fragmentada por la modernidad chimbotana—, trae al conocer *runakuna* desde el espacio andino que Rowe llama “natural” y lo sitúa en la modernidad. El escenario costeño es el espacio en el que se acentúa la diferencia entre el modo epistémico occidental y el del *runakuna*. La propuesta de Arguedas va más allá de la división que realiza Rowe (1978) entre un conocer natural y otro cultural (por el lenguaje), pues el conocer manifestado en *Los zorros* atraviesa precisamente la frontera que divide la naturaleza y la cultura. Como hemos anotado en el capítulo anterior, reconocer habilidades cognitivas a seres no-humanos, como el pino o la inteligente catarata contenida en el gemido del *nionena*, Arguedas vuelve a plantear las preguntas sobre quién se considera conveniente que posea conocimiento, así como qué significa saber o conocer “algo”.

Sobre tales presupuestos consideraremos, en el presente sub-capítulo de nuestra investigación, lo que viene a ser el centro de los “hervores”: la visita de don Diego al

ejecutivo de la fábrica. Como menciona Rowe (2010), el capítulo III del relato se configura en torno a conocer quiénes son los antagonistas de la historia en Chimbote y, a partir de ello, entender de qué manera se ha creado esta maquinaria que reparte muerte y enfermedad; que, del mismo modo que el gusano de acero gira comiendo aire como una sepultura, come también hambre y desuella a los pobres, a los más desgraciados. Para poder abordar el conocimiento aquí planteado, quiero sugerir que, en este fragmento del texto, se entrecruzan los dos regímenes epistémicos, el occidental y el *runakuna*, los que el misterioso visitante pone en juego. Esta aparente contradicción nos conduce, como veremos más adelante, hacia otro elemento significativo del visitante y es que, don Diego, como un chamán, identifica, descifra y pone en relación lo tangible con lo intangible para conocer una realidad que sobrepasa el discurso textual. Es decir, gestiona las percepciones sensoriales y subjetivas, y adopta las perspectivas de otros seres, desde su condición zorro-humano, para abrir la conciencia a otra realidad.

Ahora bien, se afirma que don Diego expresa el régimen epistémico occidental porque emplea una serie de recursos léxicos y gramaticales que se postulan como un lenguaje moderno específico —como estrategia discursiva que le permitiría ganarse la confianza del ejecutivo y aprovechar cada momento para “jalarle la lengua”— y, principalmente, porque formula preguntas precisas, al modo de un estadista que busca respuestas puntuales (Lienhard 1981). Veamos el siguiente fragmento:

Hay comunicaciones que vienen por conductos electrónicos -siguió exponiendo el visitante- y antes que todo y nada, hay hombres y mujeres que traen en su cuerpo el reflejo de esos países extranjeros, pero mejor que todo son las armazones computadoras cibernéticas. Así uno se vista a lo Europa, Machu Pikchu, Miami Beach y, valgan verdades, con el gorro éste que tengo en la mano, algunitos nos carcajeamos de nuestras modernidades. Lo que impera

es saber gozar a costa de la harina de pescado y apachugar, aconchabando los disímiles [...] ¿A cuánto ha bajado usted este año sus obreros de planta y cuántos son los eventuales, don Ángel? (Arguedas 1986: 76).

En la lectura de estas líneas, se observa que don Diego emplea términos que pertenecen a un sociolecto científico —“conductos electrónicos”, “computadoras cibernéticas” —, lo que sugiere la proximidad del visitante a los avances tecnológicos de la época. Al respecto, debo observar que, a lo largo del diálogo, queda claro el empleo de tales fórmulas sintácticas como estrategia para el adecuado desempeño de un rol, que el visitante asume: situarse del lado del “capital”, con el fin de engañar al ejecutivo⁴². Ahora bien, luego de “embarullar” al jefe de la fábrica, el visitante formula una pregunta precisa: “¿A cuánto ha bajado usted este año sus obreros de planta y cuántos son los eventuales, don Ángel?” (Arguedas 1986: 76). La respuesta inmediata parece contener información correcta; no obstante, como se evidencia más adelante, don Ángel se rectifica constantemente respecto a la cifra que dio. No sabemos si son “exactamente sesenticuatro” los obreros fijos, o si son “cincuentidos” los hombres con los que se mueve la fábrica, o “noventiseis” (Arguedas 1986: 76-77). Don Diego conoce de inicio que ha disminuido el número de trabajadores fijos en la fábrica y don Ángel confirma su impresión; sin embargo, y a pesar del ingenioso discurso del visitante, este no surte efecto, y no llegamos a saberlo con exactitud.

⁴² La conversación entre el visitante y don Ángel nos remite al *chansanakuy* (bromear juntos), que es un tipo de enfrentamiento verbal que Catherine Allen observara en Sonqo, en el que dos personas asumen representar roles que van intercambiando. Según Allen, en el *chansanakuy* los participantes demuestran agilidad verbal: “un quechua elocuente e ingenioso, ya que los *runakuna* ponen mucho énfasis en la habilidad de destacar, en este ágil y elegante juego de ingenio verbal” (2008: 257). El diálogo ágil e ingenioso que sostiene don Diego con don Ángel (el jefe de la fábrica) sugiere, por momentos, tal juego verbal, el *chansanakuy*, cuyo matiz paródico, en este caso, se cimenta en una retórica “acriollada” y de “columna humorística” (Lienhard 1989: 119).

Algo similar ocurre con respecto a la interrogante que busca aclarar el funcionamiento de la mafia, pues también se obtiene una respuesta poco clara. De todo lo dicho por don Ángel, no se pone de manifiesto una relación fija respecto al capital entre los que serían “los antagonistas de la historia de Chimbote” (Rowe 2010: 64). En este mundo de contradicciones, los dirigentes comunistas también sirven de instrumentos del capital: Solano que lleva la huelga grande “hace más fácil la pelea”; Teódulo Yauri, el dirigente sindical aprista es “mafia y contramafia”, para mencionar solo a algunos de los protagonistas. La verdad como información se halla encubierta, hay una máscara que debe retirarse, pero detrás de ella parece encontrarse también otra, “la envoltura que oprime” (Arguedas 1986: 178). Se sabe que Braschi es como el águila que domina el puerto de Chimbote, que es omnipresente, pero, cuando uno pretende acercarse y detenerse en los elementos que conforman la maquinaria que produce y come hambre, uno se encuentra con que el capital parece sumergirse en todo y sobre todos, y concede a cada uno su lugar como una pieza más en el engranaje. Es como si este tipo de conocer, que busca información certera, apodíctica, objetiva, se presentase inviable.

Por otro lado, y para hacer frente a la aparente insuficiencia del régimen epistémico occidental, don Diego emplea recursos gestuales que provocan sensaciones en su interlocutor, como parte de una táctica general cuyo fin es inducir a que don Ángel se traicione y revele la verdad “opaca” sobre Chimbote (Lienhard 1981:34). Si bien Lienhard enfatiza el carácter fantástico y mágico del diálogo entre el zorro y el ejecutivo, deja de lado los evidentes elementos sensoriales luminosos y sonoros, para adjudicarlos al carácter teatralizado y dramático del texto. Propongo que estos elementos sensoriales, los que se van intensificando durante el diálogo entre el zorro y don Ángel, forman parte de una estrategia discursiva que apunta a hacer visible ciertas interacciones con el medio sensible, cuya lógica,

diferente a la racional eurocéntrica, expresa una forma distinta de experimentar el mundo. De hecho, los movimientos que realiza don Diego con el cuerpo, su semblante y ciertas posturas, funcionan como estímulos que modulan y transforman el cuerpo de don Ángel, y que expresan el recuerdo no como la articulación de una narrativa biográfica de lo vivido, sino como una pluralidad de experiencias encarnadas, en la medida en que don Ángel pasa por diferentes tipos de afectos, potenciados y actualizados por luces, sonidos y gestos agenciados por el bicho y el zorro.

Es justamente porque don Ángel es uno de los migrantes a los que se les ha “borrado la cara”, que se hace necesario recurrir a la evocación sensorial de esa “otra” forma de experimentar el mundo sensible. Don Diego le sonrío para provocarle unas “cosquillas en el alma”, se le acerca para hacerle sentir el aroma a flores, alarga sus mandíbulas y levanta sus bigotes para que don Ángel voltee a mirar al insecto... Todo es conducido, manejado — como si se tratase de un *paqu’* o un chamán— por don Diego, cuyo actuar depende más de la circunstancia en la que se encuentra que del seguimiento de una fórmula pre-establecida. Don Diego lee, interpreta las condiciones que le rodean, entre las que se hallan las propias respuestas de su interlocutor, para efectuar un determinado gesto, y generar, a su vez, sensaciones que apelan a instancias significantes que articulen las “estancias” que, como migrante, don Ángel ha recorrido⁴³. Don Diego gira bajo la luz, o mueve las orejas “como alanceolando graciosamente hacia arriba las puntas”, y el jefe observa en la levita del visitante que una “luz jaspeada” ondulaba y jugaba sobre los botones, “como a veces suele

⁴³ Cornejo Polar sostiene que el discurso migrante es descentrado, en el sentido de que se construye alrededor de varios ejes asimétricos, incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico. Acoge al menos dos experiencias de vida o estancias de itinerancia, sin que se sinteticen en un espacio de resolución armónica (1996: 84-85).

moverse la pelusa de ciertos gusanos afelpados que él, don Ángel, había visto en la selva” (Arguedas 1986: 83).

Los recursos gestuales provocan sensaciones que se vuelven cada vez más extraordinarias, pero no solo participa don Diego del “encantamiento”; también lo hace el insecto *onquray onquray*, que, en el escenario de la oficina del ejecutivo, luego de girar sobre el escritorio, produce un gemido que le entra “por la oreja” a don Ángel y se le aloja en “lo más íntimo de sus intimidades” (Arguedas 1986: 78). Se hace presente también cuando, luego de ser aplastado, emite un aroma a chicha que, inmediatamente, reconoce don Ángel como familiar. El bicho habla, pero no con palabras ni de forma precisa: el zumbido del insecto es la “queja de una laguna que está en lo más dentro del médano de San Pedro” (Arguedas 1986: 78).

Arguedas configura *Los zorros* haciendo evidentes ciertos elementos que apuntan hacia un plano ontológico no-humano, elementos que, en primera instancia, son imperceptibles pero que, por mediación de don Diego, se vuelven manifiestos. En este sentido, lo que evoca las estancias de la itinerancia del sujeto migrante no se halla en el plano textual, sino en las marcas sensoriales significantes, como la luz jaspeada que ondula y juega sobre los botones de la “leva” del visitante; el “atornasolado” de la felpa; el olor a polen, a flores silvestres serranas; la mirada de don Diego que evoca la transparencia de los lagos de altura —esa mirada en la que don Ángel cree encontrar algún secreto—. Pero, como he mencionado, tales marcas sensoriales no son aleatorias, sino que resultan de la acción de don Diego, como respuesta a las circunstancias que va experimentando. Y cuando ya es momento de solicitar lo requerido, el visitante le dice al jefe de la fábrica: “Muéstreme la fábrica, don

Ángel o, sino, dígame lo que en su hígado y en su experimentado seso le hayan repercutido mis saltitos y palabras” (Arguedas 1986: 78)⁴⁴.

No es hasta que don Diego baila, que, con mayor nitidez se observa de qué manera don Ángel reconoce “otra” lógica que irrumpe como si se tratara del recuerdo. Don Ángel escucha en “su oído de oír, no de silbar ni de cantar” —ese oído de la memoria— “un sonido melancólico de alas de zancudo, acompañado de campanillas de aurora a fuego; un ritmo muy marcado que pugnaba por aparecer en el pleno, en el lúcido recuerdo” (Arguedas 1986: 93). La danza del visitante aclara, “como la sangre que brota a ondas de una vena de animal”, la memoria y enciende el cuerpo (Arguedas 1986: 93). Tal unidad sensorial de lo visual, sonoro y cinestésico, según Mendoza, es propia de las experiencias cognitivas de los pobladores andinos (2010: 24). Se trata del despliegue de una experiencia sensorial en la que confluirían diversas lógicas que moldean un espacio heterogéneo, lejos de —en palabras de Quijano— la “totalidad histórica homogénea” que caracteriza a la racionalidad/modernidad occidental. Don Ángel reconoce el baile de la *yunsa* serrana de Cajabamba, y se mueve animosamente tratando de no salir del ritmo, “de encenderse y concentrarse más” (Arguedas 1986: 94); y entonces empieza a hablar, a recitar. Lo que revela don Ángel es ambiguo; habíamos dicho que en la palabra no está la verdad.

Es claro, por lo pronto, que, de acuerdo con el texto, no sería posible el conocer occidental; por lo menos, no es posible obtener la información precisa y concreta que requiere don Diego sobre el acontecer de Chimbote. No obstante, los acontecimientos “mágicos” que tienen lugar en el encuentro entre el visitante (don Diego) y don Ángel parecen sugerir que allí se ha producido conocimiento, sólo que, como lectores occidentales, no participamos de

⁴⁴ El subrayado es mío.

éste. Cornejo Polar adscribe una dimensión importante del sentido de *Los zorros* en lo no escrito, en el silencio que albergaría la significación de la muerte y de la realidad indecible; pero, también menciona silencios de otra índole como la inusual “etcétera” que corta un parlamento en el relato o la información que contiene el último diario acerca de lo que iba a suceder en el relato pero que no llega a narrarse (1973: 264-265). Entre estos silencios, puede situarse el conocer del zorro, como “profundos pozos cuyo sentido es pura posibilidad” (1973: 265). Dentro de este orden de cosas, es necesario retomar al sonido en su relación con la epistemología andina, pues la narración apunta a que la revelación tiene lugar durante el baile de don Diego con la máquina —quizás el único momento en que alcanza “plenitud” la danza en el relato de Chimbote—.

Cabe decir que la transformación progresiva del visitante en un zorro o, mejor dicho, el despliegue de ciertos estímulos que afectan directamente a don Ángel, y que lo llevan percibir al zorro, sugieren que, como *ser* en el mundo, lo percibido adquiere significado no en términos de algo pre-establecido, sino que lo hace en virtud de su incorporación al acontecimiento. Siguiendo a Ingold, el significado, más que estar inscrito en una realidad física, es inmanente en los contextos relacionales entre las personas y sus entornos (Ingold 2002: 904). El cuerpo, en este sentido, en el encuentro entre don Diego y don Ángel, deja de asumir el papel pasivo o meramente instrumental que decodifica la realidad, y se carga del significado que deviene del contexto relacional. En esta misma línea, los objetos, que también participan de este contexto relacional, son transformados en una red de significados a través de su propia inmersión en el mundo y las orientaciones corporales que ello conlleva. Es como si los objetos se transformaran, durante la relación, siguiendo el diseño “natural” de sus propiedades. En el caso de la máquina, que participa del baile con don Diego, sus propiedades

sonoras le permiten convertirse en otro objeto, pero de consistencia musical⁴⁵. Así, este objeto, cuyo valor y propósito es propio del capital, se transforma en aquel otro objeto de valor estético, inherente al colectivo andino. Tal transformación de la máquina en un instrumento sonoro emerge en relación, de forma *co-constitutiva*, esto es, la máquina/instrumento sonoro “es” sólo cuando entra en relación con don Diego. De ello se entiende que don Diego es también la máquina y respira “no con su pecho sino con el de ocho máquinas”. Diego y la máquina, la danza y el trepidar producen “una alegría musical, algo como la de las olas más encrespadas que ruedan en las playas no defendidas por las islas, sin amenazar a nadie, desarrollándose solas, cayendo a la arena en cascada más poderosas y felices que las cataratas de los ríos y torrenteras andinas” (Arguedas 1986: 104). Y esta alegría culmina, como es de esperarse, con el departir de los obreros, quienes le brindan en reciprocidad caldo de anchoveta. El espacio que emerge entre la máquina y Diego es, entonces, un lugar de reunión y conocimiento como espacio transindividual, donde la producción de tal conocer es un elemento de las relaciones entre las entidades.

En el contexto de la migración del campo a la ciudad, Elguera propone el concepto de “migración ontológica” para comprender la voz del sujeto poético del poema arguediano, *Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman*, como la de un chamán andino que revela modos en que humanos y no-humanos pueden estar ontológicamente conectados. El chamán

⁴⁵ Rowe (2010) realiza un interesante análisis de la máquina, como símbolo donde converge lo premoderno y lo moderno, de tal manera que lo premoderno, en forma de una “economía del sacrificio” se erige como una base crítica de lo moderno. En este sentido, no cabría pensar en una modernización simple de lo andino, como una progresión en la modernidad de los símbolos andinos, pues, menciona Rowe, se trata de un conjunto contradictorio como el cuerpo del insecto *huayronqo*. A ello se debe sumar la pulsión de muerte con la que Arguedas complica la eficacia del sacrificio: “se lleva al arrasamiento de un orden (andino tradicional) y a la posibilidad de otro orden, orden de justicia, que conllevaría la noción de una modernidad andina, aunque también la sobrepasaría” (77). Rowe se acerca al pasaje del insecto a la máquina como alegoría del pasaje de una época a otra que debe atravesar la muerte, no solo en cuanto a destrucción, sino en cuanto a la agonía y el arrasamiento de un orden simbólico que apertura hacia otro orden.

transforma el territorio marginal en Lima (barriadas) según la “cosmovisión” andina, al introducir en el espacio moderno/racional de la ciudad, la percepción de la ontología propia del mundo quechua (Elguera 2020). Y es precisamente como un ser que utiliza su cuerpo “as a receptacle of feelings an energies” (Elguera 2020: 88) que, don Diego, con su baile, pone en movimiento el *sami*⁴⁶ en el trepidar de las máquinas, aquella “alegría musical” como el de “las olas más encrespadas que ruedan en las playas no defendidas por islas”, “poderosas”, “felices [...] torrenteras andinas” (Arguedas 1986: 104). Al modo de una serie de “impulsos anímicos”⁴⁷ que se van incrementando, propios de los rituales andinos, el trepidar alcanza y hace transparente a los obreros que estaban sentados allí, en la sala de las máquinas. En este sentido, don Diego como chamán andino pone en relación todas aquellas entidades humanas y no-humanas (la máquina/instrumento musical), cuya individualidad cesa en medio de esta experiencia “mágica” para compartir una unidad que, a falta de un mejor término, podríamos llamar “espiritual”.

No menos importante es la propiedad “mágica” que permite a don Diego “ingresar” en la subjetividad de otros personajes. Tal propiedad se evidencia cuando acude con don Ángel al burdel *El Gato*. Don Diego toma del brazo al Tartamudo y salen a la calle, fuera del burdel. Allí, el Tarta le dice “sin atracarse”: “Tú, tú eres un “zorro” [...] ¿Vienes de arriba de los cerros o del fondo del Totoral de la Calzada? ¿O soy tú y por eso no tartamudeo?” (Arguedas 1986: 109). En este mismo sentido se entiende la intrusión de don Diego en don Ángel cuando este le dice: “Oiga, amigo. Nadie sabe jalar la lengua tan alegre y jodidamente como usted”. A lo que don Diego responde “Es que yo no jalo. Yo entro” (Arguedas 1986:

⁴⁶ Aquella energía vivificante de la que nos ocupamos en el capítulo anterior.

⁴⁷ Elguera, cuando analiza “La agonía de Rasu-Niti”, a trasluz del giro ontológico de la antropología, identifica, de igual manera, a la danza como aquella acción *per se* que transmite los “impulsos anímicos” en los rituales (2021: 28).

107). Don Diego, como uno de los zorros que tejen la urdimbre que conecta a los mundos, conoce también al modo de un chamán, esto es, personifica al otro, toma el punto de vista de aquel a quien es preciso conocer. Como menciona Viveiros de Castro (2010), para el chamán todo consiste en saber, no el qué de las cosas, sino el quién. Los chamanes son aquellos que tienen la habilidad para atravesar barreras corporales y adoptar la perspectiva de “otros”, de manera que se convierten en interlocutores que administran las relaciones entre especies y los humanos (Viveiros de Castro 2010: 40). Al ver lo que otros seres ven, los chamanes son capaces de asumir un papel diplomático, un “arte político”; y, sobre todo, son capaces de volver para contar el cuento.

El chamanismo, además, como modo de conocer, se halla en las antípodas de la objetivación científica, porque para este régimen epistémico “conocer es objetivar, es poder distinguir en el objeto lo que le es intrínseco de lo que pertenece al sujeto conocedor” (Viveiros de Castro 2010: 40). Es decir, en el conocimiento científico se separa lo subjetivo proyectado del sujeto en el objeto que se conoce, con la finalidad de purificar aquella verdad intrínseca. Eso es desubjetivar o reducir al mínimo la parte del sujeto que se encuentra en el objeto. De igual manera, menciona Viveiros de Castro, el sujeto se convierte en objeto —se conoce objetivamente— cuando logra verse desde afuera como un “eso”. Don Diego como chamán personifica, logra ver, el acontecimiento “siendo”, como una acción, en la que participa de la experiencia y la perspectiva de los otros. En este sentido, se entiende que, en la transmisión del conocimiento, éste no tenga lugar en términos de la información que se desplaza de un lugar a otro. El conocer del chamán no se manifiesta por su capacidad de adquirir y transmitir datos o información, sino que consiste en su capacidad de “volver para contar el cuento”. Es de esperarse, entonces, que no contemos con datos precisos ni con cifras, pues el conocer que emerge y se comparte es la historia contada a través de los ojos

del *zorro-chamán*. Y, podríamos dar un paso más y dotar de tal cualidad —la percepción del chamán— al mismo escritor andahuaylino, quien como don Diego conectaría los planos ontológicos, personificaría los puntos de vista que recorren el relato y, sobre todo, volvería para contar el cuento.

3.2 Moncada y Don Esteban

En el presente subcapítulo propongo atender al vínculo de compadrazgo que tiene lugar entre Moncada y don Esteban, el cual —sostengo— denota la esencia del modo relacional del ayllu: el *uyway*, término quechua que se suele traducir como “criar hijos, hacer crecer las plantas y los animales” (Litier citado por De la Cadena 2019)⁴⁸.

Para De La Cadena (2015), el *ayllu* ofrece posibilidades de ser empleado más allá de un concepto etnográfico, pues revela un modo relacional que permite entender el “ser en ayllu” de los *runakuna*. Entiende al *ayllu*, en primer lugar, como un tejido donde todos los seres que lo conforman (humanos y no humanos) son como hilos que componen un diseño, por lo que no se puede considerar la existencia de un individuo como tal en contraposición a un grupo, sino que un *runa* es siempre *ayllu* con otros seres. En segundo lugar, De la Cadena aclara que el *ayllu* no es un lugar, tampoco es el conjunto de *runakuna*, sino que es un evento que emerge “en relación” y que, a su vez, permite que emerjan *tirakuna* y *runakuna*. Por tal motivo, es posible afirmar que las personas *son ayllu*, y *siendo ayllu* no son de un lugar, sino que el lugar emerge a través de ellos. En tercer lugar, señala que la práctica de in-acción del *ayllu* es el *uyway*. De la Cadena toma las palabras de Justo Oxa para delinear la práctica andina de *uyway*, que no se puede entender como un concepto, sino como una parte

⁴⁸ Es una práctica de cuidado mutuo a partir de la cual es posible que seres como *runakuna*, *tirakuna*, plantas y animales crezcan dentro, tomando lugar en las redes que componen el *ayllu* (De la Cadena 2015).

fundamental de la vida en los Andes: “Cuidar y ser respetuoso significa querer ser alimentado y nutrir a otros, y esto implica no sólo a los humanos sino a todos los seres del mundo [...] Nutrimos a nuestros hijos y ellos nos nutrirán cuando envejecamos. Nutrimos las semillas, los animales y las plantas, y ellos también nos nutren” (De la Cadena 2019: 298). La antropóloga advierte que, aunque algunos leen esta práctica de forma romántica, *uyway* por el contrario sigue un orden jerárquico socionatural. Y no actuar de acuerdo con las jerarquías de respeto y cuidado puede tener graves consecuencias.

Ahora bien, ¿es posible rastrear los modos relacionales del *ayllu* durante la movilización, es decir, en contextos migratorios como el de Chimbote? Para responder a dicha pregunta tomo en consideración las investigaciones previas de De la Cadena (2009), quien sugiere que, en condiciones migratorias, se observa una “emergente indigeneidad”, no como un nuevo modo de ser indígena, sino como regímenes relacionales que los “migrantes” hacen presente en el aprendizaje de negociar con fuerzas institucionales y, a su vez, con fuerzas que ellos encuentran en sus nuevos lugares de residencia, que incluyen “interacciones que para nosotros pertenecerían a otro orden —muy posiblemente al orden que llamamos naturaleza” (De la Cadena 2009: 149). En este sentido, propongo que, al abrirse el relato para enfocarse en el vínculo tan particular que tiene lugar entre Esteban y Moncada, en medio de este mundo de contradicciones que es Chimbote, los modos relacionales que encontramos allí se pueden inscribir en aquellas prácticas y negociaciones con el paisaje y con las fuerzas, o adversidades, que aparecen en el lugar. Sostengo, además, que ambos personajes tienen una vida “miserable”, porque es difícil concebir una sobrevivencia ante tales adversidades, y que, en estas condiciones, la relación entre Moncada y Esteban cobra una fuerza particular, pues parece instituirse como el cimiento que permite y determina la vida de ambos.

El *uyway* como práctica de in-acción tiene lugar desde el momento en que Esteban le da un plato de comida a Moncada, y se afianza con las largas conversaciones y confianzas que tienen lugar entre ambos: “me compadre es complacencia. Es testigo de me vida, yo también de so vida” (Arguedas 1986: 116)⁴⁹. Según Lema (2013), la crianza también implica la conversación, el entendimiento y el diálogo, por lo que el testimonio que Esteban le confía a su compadre, sobre su experiencia en la hacienda y en la mina “El Cocalón”, además de ser un recurso de denuncia en la narración, también se inscribe dentro de la práctica del cuidado mutuo. La atención que Moncada ofrece a su compadre, al llevarlo cargado hasta su casa, cuando por la enfermedad ya no puede moverse y, a su vez, el afecto que Esteban le prodiga en reciprocidad, en buena parte, conforman el modo relacional aquí mostrado.

Este también se manifiesta de modo simbólico en la intromisión del habla de un personaje en el otro. Me refiero concretamente a los momentos en que Moncada —que se ha identificado como afroperuano— adopta la sintaxis del habla de Esteban —migrante andino: “Caballeros, damas, autoridades terrestres [...]: voy a orinar carbón sobre el encerado de este piso. ¡No temáis! El agua-carbón saltará de ‘me ojo’, de ‘me pecho’, del ‘mensajero mariposa que en el ramaje flores de retama’...” (Arguedas 1986: 121)⁵⁰. El habla de Moncada acoge las alteraciones que provoca el quechua en el castellano, así como la enfermedad que angustia a Esteban: la neumoconiosis que ha adquirido por trabajar en la mina “El Cocalón” en condiciones deplorables.

En otros términos —y siguiendo a Lienhard— las palabras de Moncada parecen haber pasado “a través del filtro de la conciencia verbal de Esteban” (1989: 188). Más que una

⁴⁹ La investigación de Salas (2019) se basa en mostrar el lugar central de las prácticas de provisión de comida en la construcción de parentesco en los Andes. El parentesco no solo relaciona a parientes cercanos, sino también a vecinos, conocidos, e incluso, a extraños.

⁵⁰ El subrayado es mío.

transformación de Moncada en Esteban, propongo que podemos pensar tal “interpenetración” (Lienhard 1989) del habla como expresión metafórica de la in-acción propuesta por De la Cadena (2015), en la cual la práctica de *uyway* es *co-constitutiva*. Recordemos que una práctica *co-constitutiva* es aquella donde los sujetos emergen entre sí, dentro de la relación, en lugar de ser entidades pre-establecidas que se inter-relacionan entre sí.

Ahora bien, tal modo relacional, al ser *co-constutivo*, desafía la unidad del sujeto frente a la del grupo. Habíamos dicho que un *runa* es siempre *ayllu* con otros seres. Es decir, que no puede pensarse al *runa* como singular, ni plural. Podemos acercarnos a esta persona que no es ni singular, ni plural, a partir de la noción de Roy Wagner (2013) de “persona fractal”⁵¹. Wagner conceptualiza la noción de “persona fractal” como aquella persona que desafía la unidad por presentarse siempre “como una entidad con la relación integralmente implicada” (2013: 87), esto es, que no se entiende como una unidad en relación con un agregado o un agregado en relación con una unidad. El ejemplo más ilustrativo es aquel en el que Wagner se refiere a la relación integral que deviene de la “generalizada noción de reproducción y genealogía” que observa en Melanesia. Esta se comprende como un encadenamiento de personas, donde la gente existe en tanto es “llevada” como parte de otra, “y lleva o engendra a otros” (2013: 87). De este modo, una genealogía se presenta como una cadena donde “brotan” unos de otros, en la que la persona como ser humano o la persona como clan o linaje, es un fragmento arbitrario más de ese encadenamiento, una proyección de su fractalidad. Pero Wagner advierte que ésta es tan solo una instancia de lo que implica

⁵¹ Roy Wagner toma prestada esta noción de Marilyn Strathern, quien la sustenta, a su vez, en el término de “cyborg” de Haraway, o “ser integral que es en parte humano y en parte máquina” (87).

la relación integral, otra se manifiesta en el lenguaje compartido. En este sentido, Esteban y Moncada desafían la unidad, dejan de ser un individuo, para estar, más bien, integralmente implicados en la relación. Es decir, su figuración emerge de forma relacional, se “convierten en”, se “vinculan con”; algo muy diferente a la suma de unidades que forma un todo. Podemos entenderlo, más que como una “incorporación” del testimonio del compadre Esteban en el cuerpo de Moncada, como una extensión de Esteban en Moncada y, de la misma manera, comprender que Moncada “lleva” a Esteban, sin que los cuerpos sean espacios de exclusión. Ambos son partícipes de un vínculo que los une, de reciprocidad y *uyway*.

Ahora bien, como menciona Salas, en la lógica andina, el cuidado se extiende más allá de los seres humanos; ello implica el que uno pueda vincularse con el lugar y con otros seres no-humanos, como si fuesen parientes (2019). En este sentido, se puede comprender la relación de Esteban con el sapo. El sapo es para Esteban “animal de respeto”, el que “hace contra a la musiquita del zancudo y el chicharra” (Arguedas 1986: 130). Pero es más que un animal; el sapo, a quien escuchaba hablar por las noches Esteban, es el profeta Isaías, en cuyas palabras, a su vez, habla “el Huascarán, cerro nieve macizo, con negros piedras en sus partes feos” (Arguedas 1986: 128). El profeta Isaías está ensamblado junto con el sapo y el Huascarán, constituyendo un equívoco, en el sentido que da Viveiros de Castro (2004), que apunta tanto al profeta católico como al *tirakuna* Huascarán. Funciona como un término que articula mundos distintos y en el que usualmente uno de ellos queda invisible; ello contribuye a la ilusión de que se trata solamente del mundo donde el profeta Isaías es el único cuyo hablar tiene sentido. Más no. El hablar del Huascarán, presente en el sapo, también lo tiene.

3.3 Trazos relacionales

La tercera orientación que he propuesto, y que aquí trataré, tiene que ver con aquellos vínculos que no llegan a concretarse, porque se interrumpen o porque solo manifiestan un trazo que apunta hacia el modo relacional, aunque este no sea explícito.

Comencemos por los vínculos que se interrumpen. Para ello me refiero, nuevamente, a la escena de las tres “chuchumecas”, que ascienden el arenal, al amanecer, fatigadas por la labor de la noche, renqueando por las dificultades que conlleva el caminar por el cerro de arena. Una vez que Paula Melchora se separa de su compañera, la otra mujer que permanece en el camino toma su sombrero y enarca el brazo para bailar mientras canta la melodía de un “carnaval muy antiguo”. El canto de la mujer sugiere un compás marcado por la repetición de la palabra “culebra”, que concuerda con el movimiento del cuerpo que baila “en redondo”, removiendo la arena. Ambos, danza y canto, generan una fuerza circular (centrífuga) e hipnótica⁵²:

Culebra Tinoco

culebra Chimbote

culebra asfalto

culebra Zabala

culebra Braschi

cerro arena culebra

juábrica harina culebra

challwa pejerrey, anchovita, culebra. (Arguedas 1986:46)

⁵² Según Mendoza (2010), sobre la música del ch'unchu, caracterizada por un compás marcado por el bombo y la incesante repetición de una corta melodía, le permite describir la experiencia de escuchar esta música como hipnótica (28).

La música está estructurada por pares y repeticiones que forman binomios, que usualmente trazan las coordenadas de formas musicales andinas⁵³. El elemento constante de cada binomio es la palabra “culebra”. Esta no solamente instaaura una imagen ondulante que sigue al movimiento circular de la culebra cuando se desliza por el suelo o a la estela ondeante que deja el movimiento de la lancha en el mar; sino que se presenta, además, como expresión de rechazo del mundo violento que rodea a la mujer, pues, como sabemos, en el relato, los migrantes entran en el engranaje devastador que los empresarios y el capital ha creado para ellos. La “culebra” es lo que equipara a todos, es lo que iguala, en el sentido en que don Cecilio, durante su entrevista con el padre Cardozo, afirma: “Nos hemos igualado en la miseria miserablemente” (Arguedas 1986: 186). Es culebra tanto Tinoco, como la bandera peruana, tanto Braschi, como la gaviota. El elemento de la culebra puede adquirir un carácter negativo, que extiende su “castigo” a todo el grupo social, pero también es posible que se deslice dentro del campo semántico del *amaru*, el “Dios Serpiente”, “hecho con la nieve del Salqantay cuya sombra llega al profundo corazón como la sombra del dios montaña, sin cesar y sin límites” (Arguedas 2013: 37). Así, el carnaval se transforma en una invocación al “Amaru”, que bien puede decir entre líneas: “no hay odio sino odio de serpiente contra los demonios, nuestros amos” (Arguedas 2013: 37).

Ahora bien, la danza, que en la narrativa de Arguedas señala momentos de ruptura de las fronteras individuales, en este fragmento no posee un sentido comunitario; no asistimos

⁵³ Como afirma Bellenger (2007), se puede establecer estructuras meta-musicales para estudiar la música andina, sin caer en generalizaciones que dejen de lado las enormes diferencias de las danzas-rituales de cada comunidad indígena. De acuerdo con ello, es posible tomar de Allen y Mendoza, ciertos patrones que encuentran en algunas piezas musicales andinas, cuyas frases musicales se estructuran en parejas de opuestos que se sostienen mutuamente. Véase además a Ellen Leichtman sobre el dualismo estructural de la música andina (Allen 2002: 234).

a procesos de reciprocidad ni de transformación⁵⁴. La mujer, que había danzado al ritmo del carnaval, quiere compartir su baile con un obrero que pasaba por allí; no obstante, éste interrumpe el baile bruscamente, al lanzarle un improperio y un puntapié. Si bien la danza, al igual que la música en *Los zorros*, se manifiesta como aquella constante que suscita un foco de atracción “mágico” en el relato y ejerce su influencia sobre el ambiente donde se lleva a cabo (Lienhard 1990: 92), tiende ésta a interrumpirse súbitamente. De esta manera deja en entredicho su efectividad.

En el mismo sentido se inscribe la danza de Maxwell en el prostíbulo —dando saltos y cayendo en puntas de pie mientras baila con la China—, cuyo ritmo contagiaba hasta al laurel enclenque del patio, y que a las justas dibujaba “media sombra” (Arguedas 1986: 34). El narrador describe el baile de Maxwell como “el agua que salta y corre, canalizada por su propia velocidad en las pendientes escarpadas e irregulares, y cambia de color y de sonido, atrae y ahuyenta a ciertos insectos voladores, así el cuerpo de Maxwell templaba el aire en el salón” (Arguedas 1986: 34). Este fragmento hace eco del gemido del *nionena*, en el que cantaba “la alta, la altísima cascada que baja desde la inalcanzable cumbre de rocas” (Arguedas 1986: 18), por lo que se comprende que la música alude aquí a aquella materia vitalizante que observamos con detenimiento en el capítulo anterior, que se generaba por el baile incesante y que transmitía esos sentimientos de “alegría” que mencionan los testimonios de los danzantes de Quyllurit’i, en la investigación de Mendoza (2010), o los bailarines de que habla Allen, quienes se esmeraban en las extenuantes danzas en un derroche de energía para que se atrape el *sami* y se mantenga en circulación (Allen 2008: 249). El baile de

⁵⁴ Rowe (1987) señala, respecto a los capítulos finales de *Los ríos profundos*, que la música posee un sentido de “utopía social y política en la ruptura de los límites individuales”, a la vez que transforma la materia cultural andina hacia una nueva música (101).

Maxwell, en este sentido, se inscribiría en esta circulación del *sami*, en el derroche de energía que materializaría un espacio de protección: como si escindiera el espacio del prostíbulo para re-crear un nuevo espacio “mágico”, en el que se incorporaría a todos los asistentes⁵⁵.

Y así es como lo entiende Lienhard, quien señala que Maxwell opera a un nivel ritual, a la manera en que *Huataycuri* hace estremecer al mundo con su baile en *Dioses y hombres de Huarochirí*. Lienhard señala que Maxwell se presenta en este fragmento como “sacerdote del ritual burdelero” que “recompone el mundo dividido”, reconciliando lo de arriba con lo de abajo (1986: 93). Sin embargo, es necesario recordar que el baile, para que funcione, requiere que sea incesante y de larga duración. Pero, como sabemos, el baile de Maxwell se interrumpe bruscamente debido a la agresión de El Mudo, quien intenta acuchillarlo. Es indiscutible que el baile de Maxwell parece ir exacerbando el dispendio de energía, que merece la admiración de algunas mujeres que veían en Maxwell “a una candela”, pero solo hasta cierto momento, porque súbitamente se ve interrumpido. Cabe entonces preguntar: ¿Qué transmitía el baile de Maxwell si no era el *sami*? El narrador nos responde cuando afirma que transmitía “el aire, lleno de la fuerza de la podredumbre que llegaba del humo, de los basurales, de la boca agonizante de los alcatraces chimbotano” (Arguedas 1986: 36). En este orden de ideas, podemos dar cuenta de que el baile en el relato —exceptuando el del zorro— ya no presenta la fuerza que recupera la armonía interior.

Ahora bien, la relación que parece establecerse entre los personajes y el humo de la fábrica pone de manifiesto al vínculo como un trazo que no llega a concretarse, al menos no de forma explícita. El humo ha sido identificado por Lienhard con la *waka* o *wamani*

⁵⁵ En el trabajo de investigación que realiza Bellenger sobre la música en la isla de Taquile en Puno, respecto a la función de esta en los desplazamientos de los músicos, menciona la posibilidad de emergencia de un ambiente sonoro que re-crea el espacio de origen de aquellos que lo generan, ello para poder navegar y atravesar otros espacios “dominados por fuerzas telúricas locales que les son extrañas” (2007: 282).

quechua, por su materialidad que se extiende hacia lo alto, volviéndose “visible desde todos los puntos del universo evocado” (1989: 328). Es incuestionable que el humo se presenta en el relato como un “lugar marcado”, un hito que domina la vista del horizonte, al que los personajes tienden su mirada de forma reiterada, que se instala en el texto como una entidad que no se identifica con exactitud, pero que emerge “en relación” y que está en constante actuación. “Performa” todo el tiempo, brilla por sí mismo de día o de noche: “en el día no está [estaba] menos rosado” (Arguedas 1986: 98), y con su brillo constante ilumina las faldas y las cimas de las bajas montañas.

Es posible identificar al humo como elemento propio de un “universo mitológico concreto”, el andino, porque en cierta medida, se transforma dentro de un sistema más o menos estable en relación con un centro común, que es el *wamani*. Hemos mencionado que se eleva tan alto, contra toda la ciudad, de modo que “nadie, ni las manos de los dioses que existen y no existen podrían atajarlo” (Arguedas 1986: 97). Además, es de color rosado “como si tuviera sangrecita en su incierta forma”, del mismo modo que los *tirakuna* están recorridos por el *Mayu*; y produce asombro-temor similar a aquel con que los *runakuna* se acercan a los *tirakuna*. Pero no es exactamente un *wamani*, sino que ha sido descrito de esa manera, precisamente para remarcar su carácter indefinible, su doblez. Así que para acentuar este carácter “doble”, lo denominaré de ahora en adelante *humo-wamani*. En su doblez opaca, que no nos permite identificar a ciencia cierta, ni al humo, ni al *wamani*, manifiesta su constitución compleja dentro del espacio heterogéneo de Chimbote, espacio de interacción donde las “entidades” se reconocen unas a otras.

El guiño que hacen los personajes cuando voltean la vista, a lo largo del relato, para ver el humo de la fábrica, implica la condición de un “poder ver” que “jamás está uniformemente repartido entre los participantes; como si la luz [...] no fuera en ningún caso

la misma para todos” (Landowski 2007: 63). Es decir, en la presencia del *wamani-humo* se encuentra la interrogante sobre lo que “debería ser eso” que se ve. Pregunta que formula imperativamente el mundo científico (occidental) y que, a su vez, se responde cuando define toda la realidad, desde los elementos más pequeños. ¿Qué es eso que se ve? La respuesta que nos daría el discurso científico sería: lo que se ve es solo el humo de la fábrica. A su vez, en la doblez, en la indefinición, que es como se presenta el *wamani-humo* en el relato, es decir, en el hecho de que es el “Otro” el que percibe algo más que humo de fábrica, “Otro” que no tiene parte en “lo que se debería ver”, se formularía la siguiente cuestión: ¿cómo podría ese “otro”, que está en el margen, desde ese lugar marginal en el que se sitúa, captar con exactitud “eso que debería ser”, a fin de encontrar en algún momento un lugar entre “nosotros”? ¿Cómo podría ese “Otro” integrarse en el mundo de la “realidad” (occidental) si no deja de volver la vista hacia lo que identifica como *wamani*? Se trata de interrogantes que se formulan como expresión del reparto de lo visible y de lo invisible, de lo que existe y de lo que no.

Pero el *wamani-humo* se presenta como instancia indefinible para el lector, por lo que podemos darle un giro más a la doblez y plantear que el relato, en sentido reflexivo, descentra al lector (occidental). Lo hace al instaurar al mismo texto como espacio de llegada, esto es, espacio de “acogida”, como un territorio al que llegamos en condición de extranjeros, pues “nosotros” (lectores occidentales) no vemos lo que aquellos “Otros” ven. El lector no ve al *wamani*, y ello implica un intercambio en el peso de la instancia que observa. El *wamani-humo* desafía, entonces, el recorte de lo que es visible y lo que no es visible, lo que existe y lo que no existe. Y, en este desafío, es el “Otro” el que posee la competencia para ver la cualidad de esta entidad que marca el espacio de Chimbote. En este sentido, pareciese que Arguedas está poniendo un énfasis en esta competencia del “Otro” para ver, inclusive para conocer. Una competencia que no poseería el lector occidental de la novela.

Hemos visto que los modos relacionales en el relato se presentan de forma ambigua, pues, por un lado, los personajes parecen remarcar cierta manera de vincularse con el paisaje sensible, de instaurar cierta comunidad, pero dichos modos no llegan a congregar un colectivo identificable. Más bien, estos aparecen de forma aislada, insertándose dentro de la nueva sociedad urbana de Chimbote. Lo que nos invita a pensar, además, que, si bien los elementos andinos se modifican en el nuevo escenario, ello no implica que la forma de vincularse con el mundo desaparezca, pues ésta, en efecto, se mantiene como uno de los regímenes relacionales del relato. Y es justamente porque los modos relacionales se sostienen como modos de negociación, que permiten a los personajes hacer frente a las adversidades que plantea el orden capitalista instalado en Chimbote, “que come hambre”. Arguedas sitúa estos modos relacionales en el relato remarcando una diferencia que no está aislada, es decir, que no se localiza ya en el “lejano” paisaje andino, sino que se instala en la misma “ciudad moderna”. Y ello nos lleva a cuestionarnos sobre el modo en que conocemos, sobre lo que se ve y lo que no se ve, sobre lo que existe y lo que no.

3.4 Epílogo

Con los modos relacionales aquí presentados no he pretendido atender a las prácticas andinas con el fin de romantizarlas, pues el narrador enfatiza en el relato la realidad deshumanizada de Chimbote, centrándose en personajes cuyas vidas transcurren entre la basura y la podredumbre, cuyos diálogos configuran una subjetividad que, como menciona Ortega, “se reconoce como mutua en sus heridas, horrores y agonía”. Incluso, cuando aparece la música de Crispín Antolín, la que baña la totalidad del mundo pesquero como el rumor que templea e inunda el texto, considero tomar como un contrapunto la respiración profunda y sofocante de Esteban, que es también el boquear de las anchovetas y los tristes alcatraces que

“agonizaban horas de horas” (Arguedas 1986: 114): expresión de una condición que en ese momento vivían miles de peruanos. Es decir, está allí presente la respiración asfixiante en todo el acontecer de Chimbote, mientras Maxwell o el zorro bailan, allí está retumbando de forma insistente como el bombo *wankara*, sosteniendo todo el *pathos* del indio, marca y signo de la condición de miles de migrantes a los que “le sacan el jugo, un pobre juguito reseco” (Arguedas 1986: 80).

Pareciese que la imagen que observa la prostituta Paula Melchora en el horizonte es, efectivamente, la del mundo infernal de Chimbote, que implica “la pérdida de fe [por parte de Arguedas] en la posibilidad histórica de transformar la realidad concreta” (Forgues 307). Pareciese que la muerte, por su decisiva significación, se desbordara en la novela como la misma *lloclla*, e impregnara el texto y sus interpretaciones con el trazo de la tragedia humana. Sin embargo, al hacer este análisis, es menester tomar en cuenta también los escritos de Arguedas sobre las barriadas de Lima. En *El Perú y las barriadas (1961)*, el escritor formula una diferencia fundamental entre dos tipos infiernos; una diferencia que inclina la interpretación del relato hacia una salida más optimista. Para Arguedas, “podredumbre” y “fetidez” no implican necesariamente el último escaño de la degradación humana, pues la fetidez penetrante en las barriadas es muestra de la “pujanza del Perú y de la mano dura de quienes no le permiten ser tan grande como podría serlo ahora mismo” (Arguedas 2012b: 312). Una cosa es el infierno de Dante, donde el *llacta runa* viviría sin la esperanza que alienta la vida; y otra cosa es vivir en la miseria, con martirio, pero donde la esperanza pervive: “Hay una diferencia inexpresable entre vivir sin esperanza en el martirio y la fetidez, como en el infierno de Dante, y entre trasladarse a otro lugar en el que también hay ese mismo martirio, y aún más fetidez, pero donde la esperanza existe realmente” (Arguedas 2012b: 312). En un artículo posterior, *La caída del Ángel (1962)*, Arguedas reafirma que la

resistencia del hombre en la miseria y la agonía tiene cierto sentido, si es que esta lucha por el hombre no es irremediamente estéril o inútil, “porque entonces ya no es lucha: es infierno” (Arguedas 2012b: 375). Y luego añade que aquello que, por lo menos, denota esta esperanza que aún alimenta la vida de los hombres, es la música.

Volvamos al relato de Chimbote, pues este se presenta insoportable si es que no se toma en cuenta que el verdadero infierno se hallaba en los Andes, bajo el ala del hacendado. Las palabras de don Cecilio reafirman aquello que Arguedas mencionó en sus artículos sobre las barriadas: “Aquí en Chimbote [...] en la teniebla del corazón, hay esperanza; cierto, mueve su lucecita como alita de mosca será...” (Arguedas 1986: 186). Posteriormente, don Cecilio afirma que la miseria de la barriada “es gusanera que hace levantarse al desabandonado”, al contrario de lo que ocurre en los pueblos del Ande, donde manda el hacendado y “el gusanero del miseria se lo come pior que al muerto porque el muerto, oiga usted, ése no siente ni al gusano ni al pájaro negro que le arranca su tripa podrido” (Arguedas 1986: 186). Es decir, don Cecilio prefigura al *llacta runa* que vive en la hacienda como el “muerto vivo”, lo que nos acerca a la figura límite que propone Agamben, allí donde la humanidad misma se pone en duda (2005: 64).

Si partimos del presupuesto de que Arguedas quería “decir la realidad” que constituía toda esa nueva conflictividad social, que había nacido en Chimbote, con la urgencia de otorgar un sentido a dicha situación de miseria, me vuelvo a preguntar si es posible recurrir a aquellas diferencias de grado entre distintos “infiernos” y formular una vez más la pregunta de si es posible darle un sentido al sufrimiento que Arguedas encontró en Chimbote. La tristeza y la apatía con que la gente del mercado ve el baile del zorro en el relato, tristeza y apatía con las que don Cecilio afirma —casi al final del relato— que “estará quizá la esperanza para ustedes padrecitos. En mi pecho no [...] ¡En mi pecho no!”, deja entrever que

aquella esperanza que Arguedas identificó entre los pobladores de las barriadas de Lima, parece menguar en *Los zorros* (Arguedas 1986: 194).

Lo que mi análisis ha revelado es que las articulaciones y vínculos *ayllu*, de cuidado mutuo, que aparecen en el relato, se constituyen como estrategias de sobrevivencia. La decisión de Arguedas de echar luz sobre estas relaciones en la novela, podría apuntar a una forma organizacional que esté surgiendo en ese mismo escenario de explotación y miseria capitalista; esto es, a ciertas formas de unidad entre las personas y las actividades productivas, basadas en una ideología de reciprocidad; a la implacable y tenaz tendencia de algunos migrantes andinos para poner toda su fuerza de acuerdo con un interés común, como el gringo Maxwell y don Cecilio, como don Esteban y Moncada. Sin embargo, lo que no puede soslayarse, aun cuando sea difícil verlo como una posibilidad, es la rabia⁵⁶. Esa misma rabia de la que habla don Esteban, que aparece cada vez que mira a sus compañeros morir: “Entonces, compadre, ha rabiado me pecho, ha palpitado loqueando el sangre corazón” (Arguedas 1986: 117). Allí, en las comunidades miserables, la rabia acumulada hierve como magma dentro de la podredumbre, y esta rabia, parece ser, al final de cuentas, la que se desbordará y al “mundo volteará volteando” (Arguedas 1986: 132).

⁵⁶ Ubilluz (2017), por su parte, sostiene que Arguedas (como autor implícito) “se identifica menos con el amor al indio que con el deseo de venganza del indio” (49).

Conclusiones

En el presente trabajo he propuesto acercarme a *Los zorros* como a un texto transdisciplinario, en el que las preguntas etnográficas que se formuló Arguedas al encontrarse con el “hervidero” de Chimbote —ciudad donde como nunca sitió “tan poderosamente el torrente de la vida” (Murra: 143)— hallan espacio, aun cuando formalmente se le considere un texto literario. Podríamos decir que la literatura se configura como espacio de llegada, donde las hipótesis antropológicas que Arguedas propuso, luego del arduo trabajo que realizó en Chimbote, se instalan, junto con las entrevistas, fotografías y su cualidad “intuitiva”, para comprender la realidad social, en el mismo texto, sin que puede dejar de considerárselo una novela; como tal, entonces, la obra tiene “que ser el reflejo de lo que soy yo [Arguedas] y a través mío, si es posible, el reflejo de Chimbote” (Murra 148). Partiendo de que *Los zorros* posee esta raigambre antropológica ha sido posible hacer dialogar al texto con las propuestas de la apertura ontológica de la antropología, a fin de echar nuevas miradas sobre aquellos aspectos del texto que la crítica ha venido considerando como mágicos o míticos.

Al considerar, además, a Arguedas como traductor cultural, ha sido posible sugerir que la transposición antes referida —de lo social a lo literario— se podía inscribir dentro de la propia acción de traducción que realizaba el escritor. Con ello me refiero a que, para poder “traducir” aquella realidad social que el escritor había visto y vivido en el contexto de la migración, se valía de recursos y herramientas que hallaba a mano en la literatura —recursos y herramientas a los que, como testimonian sus escritos, consideraba más ricos para comunicar y transmitir que aquellas herramientas que le brindaban las ciencias sociales—.

A partir de lo mencionado, elegí enfocarme en los fragmentos “mágico-míticos”, porque me parecía que en ellos Arguedas empleaba un lenguaje de gran intensidad lírica,

precisamente con la intención de enfatizar una forma de relacionarse con el mundo que desafía nuestro entendimiento y la manera en que lo concebimos y comprendemos. Además, encontré que los vínculos que el *diarista* entablaba con seres no-humanos estaban relacionados con otro eje que atraviesa el texto, que es el del conocimiento, y que el autor enfatiza durante la visita de don Diego a la fábrica. En cuanto a los fragmentos mágico-míticos, en el presente trabajo he buscado demostrar que Arguedas, en *Los zorros*, instala en la modernidad de Chimbote la diferencia, cuando hace visible un modo “otro” de relacionarse con el paisaje sensible, que diluye la frontera que divide a la naturaleza de la cultura. Arguedas, asimismo, enfatiza dicha diferencia, al hacer visibles en el espacio de la ciudad ciertas entidades (como el *pino-tirakuna*, *humo-wamani* o el *sapo-Huascarán*) que ofrecen la posibilidad de evidenciar el estatuto ontológico dominante (occidental) sobre el que reposa la negación de su existencia.

He sostenido que Arguedas, cuando se vio enfrentado, en algunos espacios académicos (como sucede en el Primer Encuentro de Narradores y en la Mesa Redonda sobre ‘Todas las sangres’), a cierta cerrazón epistemológica, se vio obligado a traspasar “culturas”, a hacer efectiva la traducción cultural, es decir, a encontrar términos, palabras, que le permitan comunicar una concepción del mundo que remite a lo que se denomina “cosmología andina”. A través de la noción de “equivoco” que propone Viveiros de Castro, he podido dar cuenta de que Arguedas tiende a ensamblar o fundir términos que apuntan a realidades ontológicamente diferentes —al afirmar, por ejemplo, que “*Warmá Kuyay* es pura vida” funde dos conceptos que en el ámbito académico se consideraban mutuamente excluyentes: la vida natural y la cultura—. La diferencia que emergió entonces, durante el Primer Encuentro de Narradores, mostró que, cuando Arguedas afirmaba que la literatura es vida, no se entendió dicha afirmación más que en sentido metafórico, esto es, que la literatura es

vida transmitida a través de la palabra. En otras palabras, la metáfora ganó en la distribución de lo que puede *ser*, dejando invisible (o afuera) lo que probablemente Arguedas quiso transmitir.

Ahora bien, en aquel Primer Encuentro de Narradores, Arguedas, al referirse a su experiencia en el río Rin, considera que la visión de la realidad es diferente según sea la experiencia vital del individuo; luego, en la Mesa Redonda sobre ‘Todas las Sangres’, se identifica con Rendón Willka y menciona que él también estaría “transido” por otra “concepción del mundo”; todo ello sugiere que tal experiencia “originaria” del individuo modelaría la realidad de cada quien. Una realidad a la que Arguedas a veces se refiere como “múltiple”, y a veces como una sola y en continua transformación, pero que, en cualquier caso, señala una conceptualización diferente de lo que es “realidad”. Los indicios que nos da su relato sobre su experiencia en el río Rin, nos permite afirmar, sin embargo, que tal realidad estaría regida por una ontología “otra”, donde el río es tanto un río como un “dios”. En este sentido, Arguedas, al traducir y querer comunicar la “realidad”, atravesaría no solo fronteras culturales sino, fronteras ontológicas.

Sobre estos presupuestos, mi acercamiento a *Los zorros* ha comenzado por el análisis de algunos fragmentos de los Diarios que Lienhard ha singularizado como “núcleos mágico-míticos”. Tomando en cuenta los datos biográficos del autor y la perspectiva etnográfica que adoptó para escribir su obra, he mostrado que Arguedas buscó “traducir” ciertas formas relacionales con seres no-humanos, las cuales corresponden a los vínculos descritos por Marisol de la Cadena como propios del *ayllu*. Si bien estos modos relacionales aparecen transformados y, hasta cierto punto, estilizados por el lenguaje lírico de la novela, propongo que Arguedas trató de traducir a su personal lenguaje literario aquel modo relacional andino. Ello se evidencia, en primer lugar, en que en el texto aparece constantemente una búsqueda

consciente de una materia vivificante, que he vinculado a lo que Catherine J. Allen, en su trabajo antropológico sobre *Sonqo*, identificara como *sami*. En tal sentido, he demostrado que “el vínculo con las cosas” que el diarista busca, a lo largo del texto, para continuar con su escritura y seguir viviendo, se articula con esta materia vivificante o “sami”. La esencia vital o “sami” se concibe, tanto en los estudios antropológicos como en el texto de Arguedas, como una materia que fluye y anima a todos los seres, sean estos humanos, animales, objetos, plantas o *tirakuna*, circulando entre ellos y equiparando su “espíritu” o su “alma”. Esto tiene por consecuencia el que las diferencias entre dichos seres estén localizadas en la forma exterior o en “el cuerpo” de los mismos, lo que corresponde a lo que Viveiros de Castro ha conceptualizado como “pensamiento amerindio”.

Por otra parte, al analizar los fragmentos del *nionena* y del pino de Arequipa, he constatado que en dichos pasajes la música cobra vital importancia, pues se manifiesta como un elemento fundamental para las formas relacionales o vínculos que Arguedas se propone de traducir. Así como, de acuerdo con los estudios antropológicos de Golte, Allen y Mendoza de los que me he valido, todo peregrinaje o evento ritual andino está acompañado de música, la cual participa en el impulso del *sami*, en los Diarios la música tiene este mismo papel, pero además es un elemento esencial en el proceso o en el modo de adquirir conocimiento. Asimismo, dado que el diarista reconoce tanto en las cascadas contenidas en el gemido del *nionena*, como en el pino de Arequipa, facultades de habla y de inteligencia, propias de los seres humanos, se evidencia que en tales pasajes del texto se disuelve la frontera que divide a la naturaleza de la cultura.

Ahora bien, si los vínculos que el diarista establece con los animales y con el pino, de respeto y reciprocidad, expresan una sensibilidad y una cosmovisión que incorpora a la naturaleza dentro de las formas sociales, resulta claro también que están ausentes ciertos

elementos rituales que, de acuerdo con los estudios antropológicos de los que me he valido para la presente investigación, son parte esencial de la eficacia de las prácticas relacionales andinas con seres no-humanos, como es el caso de los “despachos” y el *tink'u*. A partir de dicha constatación, cabía preguntarse si la ausencia de aquellos elementos se inscribiría en lo que Rowe identifica como la “lógica de dispersión” que domina el relato, es decir, como manifestación de la fragmentación de la cultura quechua en la sociedad costeña. En alusión a dicha pregunta, he sustentado que en el relato también se evidencia, con la misma fuerza, una tendencia a la concentración, la cual constriñe, en oposición a la dispersión señalada por Rowe, y en la que se inscriben los modos relaciones que hemos constatados en el texto. La forma en que se configuran estas prácticas relacionales nos invita a pensar en que, si bien los elementos andinos se modifican en el nuevo escenario del hervidero social costeño, ello no implica que aquellas maneras de vincularse desaparezcan, pues en el texto se ponen de manifiesto como concretas herramientas de resistencia y sobrevivencia tanto del diarista, como de los migrantes andinos.

La finalidad del tercer capítulo de mi investigación ha sido explorar cómo Arguedas, en lugar de refrendar la supremacía del pensamiento indígena como uno racional/moderno, modela discursivamente la expresión de una “racionalidad” y “lógica” indígenas. Arguedas plantea una nueva interrogante sobre la comprensión del “mundo andino” desde valores distintos a los que tradicionalmente se les ha atribuido e induce al lector a reconocer la existencia de otro modo de relacionarse con la realidad, con el mundo “natural” y con el lenguaje. Si bien se ha reconocido que la obra de Arguedas propone una forma no tradicional de producción de conocimiento, me propuse profundizar cómo tal conocer hace inteligible los modos relacionales que vimos en los diarios. Manera que, he propuesto, emplazaría al

lector a replantearse la relación naturaleza/cultura y, por ende, aquellos aspectos que han sido considerados como exclusivamente humanos.

Así, la forma de conocer manifestada en *Los zorros* tiene lugar “en relación”, sin distinguir un sujeto y un objeto, que no se puede aislar, ni puede circular como información, en la que además participan seres no-humanos. Ello establece una “diferencia radical” con respecto a lo que se entiende en occidente como conocimiento y, más bien, apunta hacia una concepción ontológica en la que naturaleza y cultura no se encuentran divididas. Al analizar la visita de don Diego al jefe de la fábrica, don Ángel, he demostrado que se entrecruzan dos regímenes epistémicos, el occidental y el *runakuna*. Por un lado, don Diego comunica una serie de preguntas puntuales con la finalidad de conocer cómo funciona la maquinaria que reparte muerte y enfermedad en Chimbote; y por otro lado, don Diego, no solo emplea una serie de recursos gestuales que provocan sensaciones que articula diferentes mundos, sino que, al modo de un *chamán*, personifica al otro, toma el punto de vista de aquel a quien es preciso conocer —pues, como menciona Viveiros de Castro, para el *chamán* todo consiste en saber, no el *qué* de las cosas, sino el *quién*. Si, de acuerdo con esta perspectiva, el conocer del chamán no se manifiesta por su capacidad de adquirir y transmitir datos o informaciones, sino que consiste en su capacidad de “volver para contar el cuento”, me he permitido añadir que, además, la acción de *chamán* de don Diego puede considerarse en el mismo escritor, quien como el *zorro* personifica los puntos de vista que recorren el relato y vuelve, cada vez, para contar el cuento.

Por otro lado, quise indagar, además, en qué medida los modos relacionales que observé en los diarios, se articulan, dentro del contexto capitalista extractivista de Chimbote, en el relato. He sostenido que allí éstos se manifiestan con cierta ambigüedad. Es decir, por un lado, el vínculo entre Moncada y don Esteban, expresa la base estructural de las relaciones

del *ayllu* descritas por De la Cadena, de cuidado o *uyway*, pues tal relación se fundamenta en el “cuidado”, lo que en buena parte será el motivo de la sobrevivencia de ambos personajes. Y este vínculo se expresa de modo simbólico en la intromisión del habla de uno en el otro.

Al mismo tiempo he encontrado otros vínculos que, en contraste, no llegan a concretarse porque se interrumpen o solo manifiestan un trazo. Dentro de los primeros he analizado la danza de la culebra y la danza de Maxwell, para dar cuenta de que ambas parecen crear un ambiente sonoro que podría constituirse en un espacio de protección, pero que bruscamente es interrumpido por una intromisión violenta. Dentro de los segundos me he ocupado de la relación que parece establecerse entre algunos personajes y el *humo-wamani*. Este último se manifiesta como una marca en el paisaje sensible, que domina el horizonte y que está continuamente *performando*. Al fijar aquellos personajes constantemente la mirada en el humo rosado de la fábrica, hacen evidente una atención y un interés en “algo” que nunca llega a ser explícito para el lector, pues no se llega a saber con exactitud qué es lo que los personajes están “viendo” cuando lo contemplan. De esta forma, el humo se constituye en un elemento indescifrable debido a que se manifiesta en su “ser doble”, es decir que apunta a la vez a dos partes que participan de una condición de mutua “equivocación”, es decir, por un lado, al objeto “humo” y, por otro, al “ser-tierra” o *tirakuna* que “nadie, ni las manos de los dioses que existen y no existen podrían atajar...” (Arguedas 1986: 97).

La constatación de esta ambigüedad, sin embargo, no invalida la propuesta que, siguiendo a De la Cadena, he planteado en la presente investigación, de que los modos relacionales forman parte, aún cuando no de la misma forma que en las comunidades andinas estudiadas por dicha antropóloga, del repertorio de supervivencia y agencia de los sujetos migrantes del relato; y que el espacio de Chimbote se modela, en el texto, como un “espacio

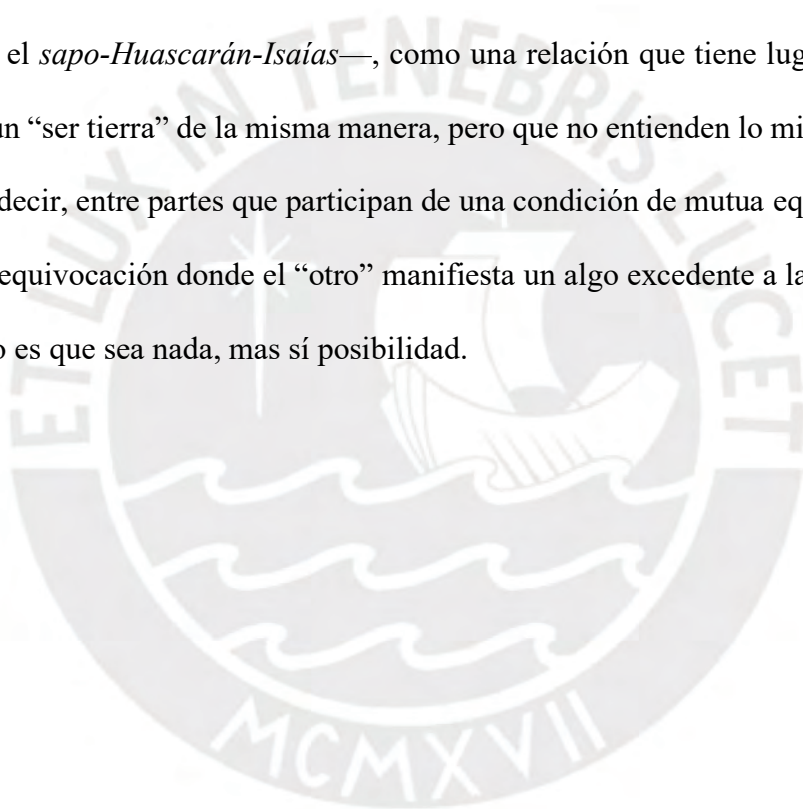
de acción onto-epistémica” (De la Cadena), donde el migrante aún alberga prácticas que promulgan más de un mundo.

Además, el *humo-wamani* se instaure como un elemento que descentra al lector (occidental) al transformar el espacio del texto en un territorio extraño, en la medida en que enfatiza la sensación de que el lector no es capaz de percibir lo que aquellos “Otros” están mirando. De esta forma, se produce un intercambio en el peso de la instancia que observa, es decir, de aquel que determina qué es lo que se está observando en el relato. El *humo-wamani*, al presentarse en su doblez, desafía, en el campo de lo “visible”, el régimen que determina qué se ve y qué no, pues instala a su “ser-tierra” en un régimen, el del capitalismo extractivista de Chimbote, que niega su existencia.

A partir de lo anterior concluyo que el texto no propone una salida del conflicto planteado entre lo occidental y lo indígena con miras a un nuevo orden andino, sino que remarca una diferencia entre ambas instancias que se configura a un nivel ontológico, esto es, a partir de la pregunta sobre qué es lo que existe, cuál es el ser o la esencia de las cosas, dónde radica la diferencia entre los seres, y cómo se puede conocer y transmitir conocimiento. De esta forma, la traducción que se propuso hacer Arguedas de los modos relaciones en *Los zorros* se instala en un punto de partida que diluye las fronteras ontológicas entre naturaleza y cultura, lo universal y lo particular, lo sensible y lo inerte, adelantándose a los planteamientos en que se basa la apertura ontológica en los estudios antropológicos.

Al proponer que el escritor instala marcas en el espacio de Chimbote que funcionan como equívocos —el *humo-wamani*, *pino-tirakuna*—, y que estas marcas apuntan al mismo tiempo hacia dos o más entidades distintas, he concluido que este recurso sirve para atribuir al “Otro” una competencia que no posee el lector. A partir de lo que considero como una nueva repartición de lo que es visible y lo que no, lo que existe y lo que no, lograría el texto

un alcance político, al desafiar a la ontología dominante; una aproximación que considero que no se ha hecho hasta la fecha y que quizás pueda servir para abrir nuevas perspectivas respecto a la investigación de esta obra. Por último, quiero dejar en claro que esta investigación nos permite entender que Arguedas da cuenta de que la diferencia radical no es una cualidad que se posee y que aísla a la población indígena en un mundo remoto, sino que coexiste y se conecta parcialmente con la ontología dominante. En lugar de ser algo que el “otro” posee, la diferencia radical se presenta en el relato —a través del *wamani-humo*, el *pino-tirakuna*, el *sapo-Huascarán-Isaías*—, como una relación que tiene lugar entre partes que nombran un “ser tierra” de la misma manera, pero que no entienden lo mismo de la cosa nombrada. Es decir, entre partes que participan de una condición de mutua equivocación. Es en esta mutua equivocación donde el “otro” manifiesta un algo excedente a la manera de un silencio que no es que sea nada, mas sí posibilidad.



Bibliografía

ALLEN, Catherine J.

- 2008 *La coca sabe: coca e identidad cultural en una comunidad andina*. Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas: Cuzco.
- 2016 “Stones Who Love Me. Dimensionality, Enclosure and Petrification in Andean Culture”. En *Archives de sciences sociales des religions* [Online], n° 174. Consulta: 25 de mayo 2021. <http://journals.openedition.org/assr/27854>

ARGUEDAS, José María

- 1985 *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos
- 1986 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima, Editorial Horizonte.
- 2012a *José María Arguedas. Obra antropológica y cultural*, Tomo XII. Lima: Editorial Horizonte.
- 2012b *José María Arguedas. Obra antropológica y cultural*, Tomo X. Lima: Editorial Horizonte.
- 2012c *José María Arguedas. Obra antropológica y cultural*, Tomo VII. Lima: Editorial Horizonte.

BLASER, Mario y Marisol DE LA CADENA

- 2018 “Pluriverse, Proposal for a World of Many Worlds”, En *A World of many Worlds*. Durham: Duke University Press.

BELLENGER, Xavier

- 2007 *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Tititcaca*. Lima: Instituto Francés de estudios andinos.

BENJAMIN, Walter

- 1998 “La tarea del traductor” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.

BERNABÉ, Mónica

- 2001 “La poética del forastero en el zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas”. En *Iberoamericana* I, 2. pp. 5-26
- 2006 “José María Arguedas traductor”. En *José María Arguedas. Hacia una poética migrante*. pp. 380-396

BRIONES, Claudia

- 2014 “Navegando creativamente los mares del disenso para hacer otros compromisos epistemológicos y ontológicos”. En *Cuadernos de Antropología Social*, N°40, pp. 49-70.

CASTRO-KLAREN, Sara

- 2001 ““Como chanco, cuando piensa”: el afecto cognitivo en Arguedas y el convertir animal”. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 26, pp. 25-39

CORNEJO POLAR, Antonio

- 1973 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- 1995 “Condición migrante e intertextualidad multicultural: El Caso De Arguedas.” En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 21, no. 42, 1995, pp. 101–109
- 1996 “Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, pp. 176-177.

CORTEZ, Enrique

2016 “José María Arguedas, etnógrafo: campo, cultura y mestizaje”. En *Letras*. N°87, pp. 69-91

CROISET, Sophie

2009 “Passeurs de langues, de cultures et de frontières : la transidentité de Dai Sijie et Shan Sa, auteurs chinois d’expression française”. En *Trans: Revue de littérature générale et comparée*. Consulta: 08 de octubre 2021.

<https://journals.openedition.org/trans/336>

DAMATTA, Roberto

1993 *Conta de mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira*. Brasil: Rocco

DAMMERT, Juan Luis

2011 “Supe: la novela trunca de Arguedas”. En *Anthropologica*, N°29, Lima: Fondo Editorial PUCP, pp. 111-127

DEGREGORI, Carlos I.

2005 *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

DE LA CADENA, Marisol

2007 “La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿de la antropología andinista a la interculturalidad?”. En *Saberes periféricos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 107-152

2009a “Indigeneidad: Problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio”. En *Tábula Rasa*. N°10, Bogotá, pp. 191-223.

2009b “Política indígena: Un análisis más allá de la política” en *World Anthropologies Network (WAN)*. N°4, pp. 139-170.

2015 *Earth Beings. Ecologies of Practice Across Andean World*. Duke University Press.

2019 “Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política»”, en *Tabula Rasa*. N° 33, 273-311.
<https://doi.org/10.25058/20112742.n33.10>

DEL CAMPO, Alberto

2017 “Antropología perspectivista o el giro ontológico. Crítica de un paradigma no tan nuevo” En *Revista Pucara*, N° 28, pp. 11-54

DELEUZE, Guilles y Felix GUATTARI

1990 *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.

DESCOLA, Philippe

2011 “Más allá de la naturaleza y de la cultura”. En *Cultura y naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia*. Bogotá: Editorial Jardín Botánico de Bogotá, pp. 76-97.

2012 *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

ELGUERA, Christian

2020 “Ontological Migrations in José María Arguedas’s *Tupac Amaru Kamac Taytanchisman*: The Triumph of Runa Migrants Againsts the Colonial Violence in Lima”. En *Diálogo*. Vol.23, N°2, University of Texas, pp. 119-132.

2021 “O wamani e wamani!: a lógica de relações não-humanas no conto *La agonía de Rasu Ñiti* de José María Arguedas”. En *Revista Communitas*. Vol.5, N°10, pp. 27-42.

ESPARZA, Cecilia

2013 “Un niño con ojos y oídos de adulto': autorrepresentación en la obra epistolar de José María Arguedas”. En *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, Tomo II, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 69-78.

FERNÁNDEZ, Christian

2010 “Arguedas y la crítica en la encrucijada: La mesa del poder o el poder de la mesa sobre Todas Las Sangres”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXVI, N° 72, pp. 299-316.

FORGUES, Roland

1988 *José María Arguedas: Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico, Historia de una utopía*. Lima: Editorial Horizonte.

GOLTE, Jürgen y Doris LEÓN

2014 *Alasitas. Discursos, prácticas y símbolos de un “liberalismo aymara altiplánico” entre la población de origen migrante en Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos

HOOLBRAAD, Martin

2014 “Tres provocaciones ontológicas”. En *Ankulegi*, 18, pp. 127-139.

HOWARD, Rosaleen

2007 *Por los linderos de la lengua. Ideologías lingüísticas en los andes*. Lima: Institut français d'études andines, Instituto de Estudios Peruanos, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Consulta 12 de octubre del 2021. <https://books.openedition.org/ifea/5275>

INGOLD, Tim

2002 *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill.*

Londres: Routledge

2012 *Ambientes para la vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y*

antropología. Montevideo: Ediciones Trilce.

KOKOTOVIC, Misha

2006 *La modernidad en la narrativa peruana: Conflicto social y transculturación.*

Berkeley-Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar

LANDA, Ladislao

2010 “José María Arguedas nos engañó: Las ficciones de la etnografía”. En *Revista*

de Crítica Literaria Latinoamericana. Año XXXVI, N°72. Lima-Boston, pp.

129-154.

LANDOWSKI, Eric

2007 *Presencia del otro.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

LANDÁZURI, Andrés

2017 “Los límites de lo íntimo. Reflexiones sobre la ‘escritura privada’ a partir de

la novela póstuma de José María Arguedas”. En *Revista Pucara.* N°28, pp.

181-200

LEMA, Verónica

2013 “Crianza mutua: una gramática de la sociabilidad andina”. En *RAM, Situar,*

actuar e imaginar la antropología desde el Cono Sur.

LIENHARD, Martin

1989 *Cultura andina y forma novelesca. Zorros danzantes en la última novela de*

Arguedas. Lima: Editorial horizonte

1990 “La andinización del vanguardismo urbano”. En ARGUEDAS, *José María*. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: ALLCA XX, pp. 321-332

MANCOSU, Paola

2019 “La autotraducción de José María Arguedas: heterolingüismo y (re)escritura diglósica”. En *Confluenze. Revista de estudio iberoamericano*. Vol. XI, N°2. Universita di Bologna, pp.410-438

MENDOZA, Zoila

2010 “La fuerza de los caminos sonoros: caminata y música en Qoyllurit’i”. En *Anthropologica*, N°28, pp. 15-38

MONTAUBAN, Jannine

2021 “El loco Moncada o el olfato como forma de conocimiento en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”. En *Un universo encrespado. Cincuenta años de El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte, pp. 123-140.

MONTE A., Rómulo

2007 “La escritura entre la antropología y la literatura en José María Arguedas”. En *Caligrama 12*, Belo Horizonte, pp. 72-84.

MURRA, John V.

1998 *Las cartas de Arguedas*. Lima: Fondo editorial PUCP.

ORTEGA, Julio

2006 “Itinerario de José María Arguedas (Migración, peregrinaje y lenguaje en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*)”. En *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 81-102.

PEÑUELA, Alejandro

- 2005 “La transdisciplinariedad. Más allá de los conceptos, la dialéctica”. En *Andamios* vol.1 no.2. México, pp. 43-77. Consulta: 11 de octubre del 2021.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632005000300003

PINILLAS, Carmen

- 2011 *Itinerarios epistolares. La amistad de José María Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas*. Lima: Fondo editorial PUCP.
- 2018 “Deseo y temor ante la muerte”. *El Comercio*. Lima, 3 de diciembre, pp. 5.
- 2021 Comunicación personal.

POZO-BULEJE, Erik

- 2013 “Arguedas o la antropología como intuición. Apuntes para una propuesta de articulación”. En *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*, Tomo III, Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 57-78.

QUIJANO, Aníbal

- 1992 “Colonialidad y modernidad/racionalidad”. En *Perú Indigenista*, N°29, pp. 10-20.
- 2005 “Don Quijote y los molinos de viento en América Latina”. En *Revista electrónica de estudios latinoamericanos*. Vol. 4, n°14. Consulta: 03 de marzo del 2022.
<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/elatina/article/view/6443/pdf>

RIVERA, Juan

2019 “Towards Engaged Ontographies of Animist Developments in Amerindian South America”. En *Non-humans in Amerindian South America. Ethnographies of Indigenous Cosmologies, Rituals and Songs*, EASA Series, pp. 1-73

RIVERA, Fernando

2006 “El zorro en el espejo: poética narrativa y discurso autobiográfico”. En *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 177-196.

ROWE, William

1978 “El nuevo lenguaje de Arguedas en ‘El zorro de arriba y el zorro de abajo’”. En *Texto crítico*, no. 11, p. 198-212.

1979 *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

1987 “Arguedas: Música, conocimiento y transformación social”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIII, N°25. pp. 97-107.

1991 “La política de la escritura en Arguedas”. En *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte.

2010 “No hay mensajero de nada”: La modernidad andina según Los zorros de Arguedas”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVI, N° 72. Lima-Boston, 2do semestre de 2010, pp. 61-96.

2013 “Mito, sacrificio y fuerzas productivas: dialéctica peruana de la ilustración”.
En *Dinámica de los encuentros culturales*. Tomo 1. Lima: Fondo Editorial
PUCP, pp. 57-74

SALAS, Guillermo

2019 *Lugares parientes. Comida, cohabitación y mundos andinos*. Lima: Fondo
Editorial PUCP.

SALES, Dora

2002 “Traducción cultural en la narrativa de José María Arguedas: Hervores en la
encrucijada de lenguas y culturas”. Texto presentado en: I Congreso
Internacional de Traductores e intérpretes. Universidad Ricardo Palma. Lima.

SALLNOW, Michael J.

2019 “La peregrinación andina”. En *Qoullurit'i. fe, tradición y cambio*. Lima:
Ministerio de Cultura, pp. 327-364

STRATHERN, Marilyn

1991 *Partial connections*. Altamira Press.

2018 “Opening Up Relations”. En *A World of Many Worlds*. Durham: Duke
University Press.

TARICA, Estelle

2006 “El decir limpio de Arguedas: la voz bilingüe, 1940-1958”. En *José María
Arguedas: hacia una poética migrante*. pp. 23-38

TAYLOR, Gerald

1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo
XVII. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al
castellano*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

UBILLUZ, Juan

- 2017 *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana.* México: Fondo de Cultura Económica.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

- 2004 “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”. En *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*. Vol. 2

- 2010 *Metafísicas canibales: líneas de antropología post-estructural.* Madrid: Kata Editorial

- 2013 *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio.* Buenos Aires: Tinta Limón.

WAGNER, Roy

- 2013 “La persona fractal”. En *Cosmopolíticas. Perspectivas antropológicas.* Madrid: Editoria Trotta

