

**De la Muerte a la vida, transformación en
El zorro de arriba y el zorro de abajo
de José María Arguedas**

梁曉渤/ Liang, Shiau-Bo

靜宜大學西班牙文學系 講師

Department of Spanish, Providence University

【摘要】

本文提出秘魯作家阿奎達斯在其小說《山上的狐狸與山下的狐狸》中，透過 Chimbote 漁港，在歷經西班牙殖民及混雜文化後，面臨了安地斯山文化的危機。分析作者為了再現安地斯山文化之永續，如何呈現文化二元論述，翻轉並以美學超越了時間、空間及文化死亡的界線。

【關鍵字】

遷變、《山上的狐狸與山下的狐狸》、阿奎達斯、安地斯山神話

【Abstract】

This article suggests that in his last novel *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (*The Fox from Above and the Fox from Below*), the Peruvian author José María Arguedas (1911-1969) confronts the crisis of the Andean culture in the Peruvian fishing village of Chimbote, which has suffered from the Spanish colonization and hybridization. The paper analyzes how, in order to represent the desired sustainability of Andean culture, the author presents numerous cultural dualisms only in order to reverse and poetically transcend them. In cyclical cosmological vision of Andean life as flexible, transforming, doubling back in a circular manner, he accomplishes a transcendence of the limits of time, space and cultural death that would be immanent in a linear European chronology.

【Keywords】

transformation, *The Fox from Above and the Fox from Below*, José María Arguedas, Andean mythology

1. Introducción

La importancia del movimiento indigenista en la producción literaria hispanoamericana y sobre todo en la de Perú nos permite reflexionar sobre la colonización desde diferentes puntos de vista y conocer mejor el mundo indígena. Las obras de José María Arguedas (1911-1969) nos ofrecen muchas perspectivas. En su novela *Los ríos profundos* (1958) se ve cómo Arguedas utiliza el significado del “zumbayllu”, un trompo de los niños indios, para trascenderlo y plantear un equilibrio nuevo sobre el espacio, basándose en la ancestral cosmología andina (Liang, 2009: 271 -295). En otro estudio (Liang & Haseltine 2012/ 1: 37-59) utilizamos la teoría poscolonial de Pratt y la cosmología andina para leer el discurso de la novela *Todas las sangres* (1964) con respecto a los diferentes conceptos de la tierra en la zona de contacto que ofrece Arguedas. Analizamos cómo personas, con diferentes puntos de vista, cambian o se resisten al cambio en estos espacios sociales y las consecuencias de sus actitudes hacia la tierra. El escritor utiliza elementos que vienen de la cultura colonizadora: lenguaje, imágenes, ideas de la religión, etc. para presentar una subversión; así mismo, les da significados nuevos en busca del equilibrio cultural. En nuestro estudio posterior titulado “La negociación sobre conceptos del espacio en *Todas las sangres* de José María Arguedas” (Liang & Haseltine 2012/ 12: 107 -132) hacemos un análisis sobre los sentidos simbólicos de la tierra, considerando los conceptos de lugar más abstractos¹ y elevándolos a nivel de espacio. Demostramos cómo Arguedas, a través de muchos niveles de negociación (a nivel sensorial, a nivel del lenguaje y a nivel de la memoria), intenta crear sentidos nuevos sobre la tierra y la religión. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), la última novela de José María Arguedas, aparecen complicados problemas sobre temas diversos: literarios, culturales, sociales, económicos, políticos, religiosos, etc. generando dificultades para la interpretación.

José María Arguedas, narrador peruano, es uno de los narradores más representativos de la novela neo-indigenista dentro de la nueva narrativa hispanoamericana, cuyas características principales especificadas por Tomás G. Escajadillo (González Vigil 2005: 46-57; Escardillo 1994) son: realismo maravilloso, intensificación del lirismo, ampliación del tratamiento del “problema” o “tema”

¹ Por ejemplo, el concepto de “tercer espacio” o “inter-medio” sugerido por Homi Bhabha (2002) como estrategia para negociar entre dos culturas diferentes (271-275).

indígena y la transformación (complejización) del arsenal de recursos técnicos.

El escritor nació en Andaluaylas, departamento de Apurímac, en la sierra de Perú. Era hijo de padres blancos; su padre era abogado y su madre una figura distinguida en la región. Sin embargo, su madre falleció cuando Arguedas tan sólo tenía tres años. Su madrastra lo relegó a la cocina entre los siervos indios y entre indios creció, así que se identificó con ellos, tanto en la lengua como en la cultura, en su forma de percepción y actuación. Aunque no es indígena, gracias a su trasfondo personal puede ofrecer al lector una perspectiva desde el interior. También gracias a su educación, puede ver y señalar múltiples aspectos sobre la cultura andina.

Como José María Arguedas inserta muchos elementos de la cultura andina en sus obras, a William Rowe le parece insuficiente un puro análisis literario de sus obras, sugiriendo una investigación sobre la construcción de sus obras desde la cultura quechua:

Un análisis puramente literario de la obra de Arguedas no puede ser suficiente. ¿Por qué? De una parte porque los modelos y criterios oficiales literarios pertenecen a la cultura dominante y, por otra parte, porque hay que establecer de qué manera y en qué medida la obra de Arguedas se funda desde la cultura quechua. (Sales Salvador: 291; Rowe1984:23)

Martín Lienhard (1990: 21-2) opina que el verdadero objetivo de la expresión directa de lo indígena no podía ser el móvil del indigenismo del novelista, sino más bien el de imponer a la cultura dominada la presencia de esa otra cultura. Agrega que la subversión formal de la novela mediante la transculturación se mantenía aceptable para la crítica hasta la aparición de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde se ve hasta qué punto las normas occidentales que se mantienen en el uso del español y de la forma novelesca se modifican, y se “transculturán” por la irrupción de factores indígenas.

El zorro de arriba y el zorro de abajo es la novela póstuma de José María Arguedas, porque se suicidó disparándose un tiro en la cabeza y dejó la novela truncada. La obra está compuesta de dos partes y un epílogo. En la primera parte se encuentran cuatro capítulos con tres diarios intercalados. La segunda parte incluye lo que Arguedas llamó los “hervores” y el ¿Último diario? Al final está el epílogo que

consiste en dos cartas y una declaración del autor. Cornejo Polar (1973: 269) observa tres niveles narrativos en la novela: el biográfico (los Diarios), el mítico (las conversaciones entre los Zorros) y el novelesco (el Relato)². La obra revela con los Diarios la crisis íntima del escritor, al mismo tiempo recoge los diálogos míticos de los Zorros y muestra con el Relato la tragedia que sufre el puerto pesquero más grande del mundo: Chimbote, microcosmos de Perú en proceso de industrialización. Se ve que la obra es un espacio novelesco donde se enfrentan discursos múltiples, el “arriba” y el “abajo”, la Sierra y la Costa, la cultura oral y la escrita, un idioma autóctono (el quechua) y otro importado (el castellano), la mentalidad indígena y la europea, el tiempo circular y el lineal, lo autobiográfico y lo histórico, lo trágico y lo cómico.

Este artículo sugiere que el escritor peruano José María Arguedas en su última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, confronta la crisis de la degradación de la cultura andina en el puerto pesquero peruano Chimbote, consecuencia de la colonización española y de la hibridación. El artículo analiza cómo el escritor con el fin de representar la sostenibilidad deseada de la cultura andina, transforma poéticamente figuras mitológicas y temas, revierte las localidades e identidades de los personajes y hace que los símbolos tradicionales tomen significados diferentes para culturas diferentes, así mismo, a través de la estructura cíclica de la novela, lleva a cabo la transcendencia de los límites del tiempo, del espacio y de la muerte, que serían inmanentes en la típica cronología lineal de la cultura europea. Debido a que tales límites pudieran conducir a la desaparición de la cultura indígena en el pueblo pesquero, Arguedas presenta la alternativa de una visión cosmológica cíclica de la vida andina que es flexible, transformante, reproduciéndose de una forma circular.

Los dos zorros que incorpora el escritor peruano a la novela provienen de una narración mítica quechua, recogida por Francisco de Ávila (1573-1647) y traducida por José María Arguedas, junto con otras historias bajo el título de *Dios y hombres de Huarochiri* (1966). Según la leyenda, en tiempos lejanos dos zorros se encontraron en el cerro Latauzaco, en Huarochiri, sierra del actual departamento de Lima, junto al cuerpo dormido de Huatyacuri, hijo del dios Pariacaca. El mundo estaba dividido en dos regiones: la de arriba, la sierra y la de abajo, la costa; de ambas regiones

² Término utilizado por Martín Lienhard.

provenían los zorros, cada uno representa una de estas regiones. Los zorros se convirtieron en consejeros de Huatyacuri y le ayudaron a vencer los retos que le impuso el yerno del dios Tamtañamca, pero al mismo tiempo eran observadores discretos y burlones de todo lo que ocurría. La división del territorio en el mito y la idea de los dos personajes que servían como conexión entre la sierra y la costa inspiró a Arguedas para crear su propia realidad sobre Perú. Los dos zorros son representantes de dos lugares y espacios distintos y son portavoces para cada espacio de la tierra de Perú en sus contrastes. Geográficamente son respectivamente de la Sierra donde están los indios y de la Costa, representada por Chimbote, el puerto pesquero más grande de aquel mundo, a donde acuden runas (indios), criollos, extranjeros, monjas, curas y prostitutas.

2. Transformación.

Martín Lienhard (1990 : 85-87) señala que Arguedas enfocó el conflicto social a través de sus aspectos culturales y declara la irrupción de lo mitológico en esta novela como consecuencia de las relaciones que existen entre este texto y un universo mitológico concreto, el de los campesinos andinos anteriores o posteriores a la conquista española. Lienhard agrega que en la novela cada una de las tres dimensiones - novelesca, histórica y mitológica- connota también los niveles de las demás.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* desaparece el significado triunfal que se encuentra en las obras anteriores de Arguedas y se ve una ruptura en la representación novelesca de la alienada y degradada realidad de Chimbote y en la inútil lucha contra la muerte que narra en los "Diarios". No obstante, Cornejo Polar (1973:300) manifiesta que todavía se vislumbra una esperanza en la parte mitológica: "El tercer extracto del texto, en cambio, puede ser leído en la misma clave de esperanzada fe en el futuro: es el estrato mítico que recupera y utiliza la antigua mitología de Huarochiri". Así mismo ve un proceso transformador en la obra y el suicidio del autor como parte del proceso :

El paso de uno a otro es, desde la perspectiva de la historia, pero de la historia pensada en términos quechuas, un pachacuti: un cataclismo que tanto destruye un mundo cuanto construye otro. Incorporado a esta historia mitológica, de

dimensiones y resonancias cósmicas, el suicidio de Arguedas es también parte de la liquidación de un universo y factor constructivo de otro. (Cornejo Polar 1973: 306)

Lienhard (1990: 331) también cree que el tradicional sistema dualista andino influye sobre las transformaciones arriba- sol- hombre- sierra, etc. o abajo- luna- mujer- costa, etc., también destaca las transformaciones que se manifiestan en y a través de los discursos, en la representación del escenario y de los personajes, en la configuración general de la novela: “Ahora bien, en el zorro..., los elementos no se limitan a representarse recíprocamente (en el eje de analogías simbólicas) ni a reproducir la división arriba /abajo en su interior, sino que se transforman, horizontal y verticalmente, unos en otros”.

Yo creo que Arguedas maneja juguetonamente los dualismos, superándolos de varias maneras. Por una parte presenta reversiones a través de los personajes, por otra parte presenta una incorporación a través de símbolos que pueden tener connotaciones diferentes en culturas diferentes. A continuación voy a demostrar tres tipos de transformaciones en la novela: transformación a nivel mitológico, a nivel ritual y a nivel sociopolítico. Como en la novela todo está configurado por un sistema dualista como la división en el título de la novela ”arriba “ y “abajo”, a nivel mitológico trataré de los dos zorros, el de arriba y el de abajo, a nivel ritual trataré de la super-imagen de la danza en la novela como una danza de la muerte y de la vida y a nivel sociopolítico de Maxwell y Asto, un americano se identifica como indio y un indio se identifica como blanco.

2.1. Transformación a nivel mitológico

En la novela, Arguedas no intenta utilizar el mito ancestral de los zorros para contar la historia, sino que los transforma para crear su propia versión. ¿Por qué los transforma? ¿Cómo los transforma? ¿Qué funciones tienen esas transformaciones?

Las figuras de la mitología son inmortales, pueden trascender los límites del tiempo y del espacio, así como también transformarse en cualquier figura o volverse sobre sí mismas y capaces de metamorfosis. Hacer transformaciones es un método para sobrevivir y mantener la sostenibilidad y la supervivencia.

Los zorros aparecen por primera vez en la obra al final del “Primer diario”, y por segunda vez al final del primer capítulo, estableciendo según Lienhard (1990:30) “un nexo entre las dos vertientes de la novela, Diarios y Relato”. El zorro de arriba y el de abajo se encuentran para intercambiar informaciones sobre los asuntos de su mundo. El zorro de abajo indica las diferencias entre la sierra y la costa.

Nuestro mundo estaba dividido entonces, como ahora, en dos partes, la tierra en que no llueve y es cálida, el mundo de abajo, cerca del mar, donde los valles *yungas* encajonados entre cerros escarpados, secos, de color ocre, al acercarse al mar se abren como luz, en venas cargadas de gusanos, moscas, insectos, pájaros que hablan; tierra más virgen y paridora que la de tu círculo. Este mundo de abajo es el mío y comienza en el tuyo, abismos y llanos pequeños o desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones; acero, felicidad y sangre, son las montañas y precipicios de más profundidad que existen. ¿Suceden ahora, en este tiempo, historias mejor entendidas, arriba y abajo? (ZZ³: 50)

Los zorros establecen de nuevo la relación sierra/costa que existió hace dos mil quinientos años. En el mito, como explica el zorro de arriba, se cuenta cómo Tutaykire, guerrero de la sierra, que va a la costa, es seducido por la virgen ramera (ZZ: 50). En el *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se repite el tema de la seducción del hombre de la sierra por la “zorra” de la bahía de Chimbote, simbolizada como una prostituta. El zorro de abajo comenta: “Un sexo desconocido confunde a éstos. Las prostitutas carajean, con derecho. Lo distanciaron más al susodicho. A nadie pertenece la ‘zorra’ de la prostituta; es el mundo de aquí, de mi terreno (ZZ: 23)”

A partir del capítulo III la función de los zorros ya no se limita a la continuación del diálogo mitológico de *Dios y hombres de Huarochirí*, sino que ellos mismos participan en la novela a través de las metamorfosis de don Ángel (el zorro de abajo) y don Diego (el zorro de arriba). Don Ángel Rincón Jaramillo, cajabambino de nacimiento, ahora es jefe de planta de la fábrica de harina de pescado “Nautilus Fishing”. Don Diego ha recibido información sobre la situación de la Sierra del zorro de arriba y ha venido a juntar información con Don Ángel sobre la situación de abajo.

³ A partir de ahora nos referimos a esta obra por las iniciales ZZ.

Así le declara: “--Yo soy de toda la costa, arenales, ríos, pueblos, Lima. Ahora soy de arriba y abajo, entiendo de montañas y costa, porque hablo con un hermano que tengo desde antiguo en la sierra. De la selva no entiendo nada” (ZZ: 119).

Marín (1973: 245) nos informa que la tradición o leyenda del Zorro con el nombre de Don Diego procede de México, pero luego en Perú la aceptan y la viven los indios, los cholos y los zambos, que representa un personaje que defiende de las injusticias, el engaño y la violencia a los pobres, al pueblo. Creo que Arguedas recurre a esta tradición para buscar justicia y reestablecer el orden social. En la novela los zorros son testigos y conocedores de toda la realidad, Arguedas nos releva todo a través de la transformación de estos dos personajes.

El cambio de los zorros se puede observar a través de la imagen visual que va creando el autor. Don Diego está descrito como “pernicorto, pero muy armoniosamente pernicorto...tenía en la mano una gorra gris jaspeada que don Ángel había visto usar a los mineros indios de Cerro de Pasco, como primera prenda asimilada de la ‘civilización’ ”(ZZ: 85), “el brazo...era muy corto...sus manos eran peludas y sus dedos sumamente delgados, de uñas largas” (ZZ: 115). Su forma de actuación es también como la de un zorro: “empezó a mover la cabeza hacia adelante, balanceando el cuerpo como una rama...su cara se afiló, sus mandíbulas se alargaron un poco y sus bigotes se levantaron muy perceptiblemente, ennegreciendo por las puntas”(ZZ: 89). Cuando escuchaba “movió las orejas muy visiblemente” (ZZ: 117). Todo le recuerda a don Ángel que “..en los cuentos de indios, cholos y zambos que aquí en la ‘patria’ se cuentan, se llama Diego al zorro” (ZZ: 121). En cuanto al rostro de don Ángel “tenía una cabeza de cerdo, así de inteligente como de astuta; de gustador de cebada, de caldo y sancochados agrios por la mezcla de sus sabires y podredumbres” (ZZ: 90)

En el Relato don Diego utiliza su táctica para inducir cómicamente a don Ángel a revelar la verdad sobre Chimbote, traicionándose y traicionando a los industriales harineros. Lambright (2007: 230) destaca que el efecto de don Diego en don Ángel es instantáneo y profundo, dado que le recuerda la raíz indígena que poseía, pero a nivel inconsciente. A continuación señalo cómo don Diego hace que don Ángel confiese las maniobras de poder del grupo al que pertenece, hasta que se someta a la cultura popular andina.

Don Diego aparece a medianoche en la oficina de don Ángel para hablar de los

serranos que vienen bajando de todos los pueblos de las montañas andinas a Chimbote a buscar trabajo, al cual ambos se refieren como *Lloqlla*, y don Diego lo define como “la avalancha de agua, de tierra, raíces de árboles, perros muertos, de piedras que bajan bataneando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan con las primeras lluvias en estas bestias montañas...” (ZZ: 87). A estos serranos don Diego les describe como una mosca que zumbaba sobre el vidrio de la lámpara, que “se golpeaba a muerte contra el vidrio; era rechazado como un rayo y volvía” (ZZ: 86). Mientras don Ángel se quedaba reflexionando sobre la avalancha *Lloqlla*, don Diego se levantó y mató el bicho. Así se lo explica a don Ángel:

¡ese zumbido es la queja de una laguna que está en lo más dentro del médano San Pedro, donde los serranos han hecho una barriada de calles bien rectas, a imitación del casco urbano de Chimbote... Este bicho se llama “*Onquray onquray*”, que quiere decir en lengua antigua “enfermedad de enfermedad” y ha brotado de esa laguna cristalina que hay en la entrada del cerro de arena. De allí viene a curiosar, a conocer; con la luz se emborracha. Ya a a morir, dando otra vuelta más en círculo, llorando como espina...(ZZ: 89)

Según Lienhard (1990: 117) don Diego es como un mago “al revés”, por una parte distrae al público sobre lo que hace, pero “[L]a prestidigitación del zorro con la mosca muerta / viva, en cambio, desvía la atención de don Ángel hacia la mosca, y le hace olvidar que se está traicionando”. Don Ángel siente que la queja del bicho “le entraba por la oreja y se le alojaba en lo más íntimo de sus intimidades” (ZZ: 89). Este sentimiento que le ha surgido le causa cierta inseguridad porque “Miró al visitante con cierta desconfianza” (ZZ: 89). Según el narrador, don Diego le ha hecho hablar “como si hubiera estado ensacando en su vientre las palabras de don Ángel” (ZZ: 98), por ello éste ha confesado los planes que los industriales han diseñado para los serranos, que primero les hacen trabajar y luego les hacen gastar su dinero en burdeles y bares: “de un sol diario que agarraban, de vez en cuando en sus pueblos, aquí sacaban hasta cien y hasta trescientos o quinientos diarios. Para ellos se abrieron burdeles y cantinas, hechos a medida de sus apetencias y gustos” (ZZ: 94) Así mismo le explica los líos que armaban los “provocadores” y la manipulación del poder del grupo al que pertenece; las “mafias” Braschi y El Chaucato se engañan y se roban entre ellos y arman una

estrategia para que todo el dinero vuelva a su bolsillo: “hizo gastar a los pescadores en su debido tiempo; cebó sus apetitos de macho brutos. Con buenos trucos los hizo derrochar todo lo que ganaban; los mantuvo en conserva de delincuencia, y esa mancha no se lava fácil” (ZZ: 96). Don Diego admite como cierto lo que le cuenta don Ángel. Éste cree encontrar en su mirada “algún secreto” (ZZ: 104). Al final don Ángel le explica al visitante el panorama que ve en Perú como “siete huevos blancos contra tres rojos” (ZZ: 108). Don Ángel termina su comentario por reírse de los serranos que han sido reclutados para trabajar para los industriales y la mafia local. Don Diego le anima a que se ría fuerte para que salga todo lo que tiene acumulado en el interior. Don Diego también empieza a bailar una danza, la “yunsa” serrana, que le impacta al personaje de la costa. El narrador nos revela el efecto que el baile del visitante tiene en don Ángel:

Don Ángel no pudo seguir riéndose, por más que lo intentó varias veces. Sus ojos, agrandados por los lentes, se detuvieron en el cuerpo del visitante que giraba en doble sombra. Sintió al poco rato, mientras seguía la danza, sintió en lo que llamaba “su oído de oír, no de silbar ni cantar”, en ese oído, escuchó un sonido melancólico de alas de zancudo, acompañado de campanillas de aurora y fuego; un ritmo muy marcado que pugnaba por aparecer en el pleno, en el lúcido recuerdo. (ZZ: 109)

Aquí la danza es una super-imagen que utiliza Arguedas para trascender todo. No es una actuación para la audiencia, sino que tiene un significado ritual. La imagen vieja de la danza de la muerte (Sachs 1963: 251- 261) se remonta a la Edad Media Europea. En la Edad Media la danza de los muertos con los vivos es como un aviso de la muerte y abandono de la vida (Sachs 1963:259). A continuación trataré de cómo Arguedas en la novela combina la danza de la muerte con la danza de la vida.

2.2. Transformación a nivel ritual.

La danza de don Diego tiene un poder transformador en don Ángel. Según el narrador, don Ángel nota un cambio en la mirada de los ojos de don Diego al bailar: “la apariencia de huevos duros que tenían esos ojos empezaron a cambiar de afuera hacia adentro, a tornarse en vidrios de colores densos y en movimiento (ZZ: 109)”.

Don Ángel, atraído por el baile, siente “ su oído de recordar y no de cantar ni de silbar”, “un canto que nacía vacilando, muy parecido, de veras, al zumbido de las alas de los zancudos cuando rondan muchos, al unísono, en la noche cerrada (ZZ: 109)”. Al final el narrador manifiesta que “Ritmo y baile le encendieron toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos” (ZZ: 109). El baile de don Diego le ha evocado a don Ángel la memoria de los elementos autóctonos, suprimidos y perdidos en la cultura dominante. Don Ángel inspirado y guiado por el ritmo del cuerpo del bailarín, empieza a bailar también, aunque no mueve los pies, mientras que recita una canción para criticar la situación contemporánea del país. La danza y el canto unísonos rompen las limitaciones del cuerpo y el alma, liberan el cuerpo y el subconsciente de su propio peso, ganan un poder mágico y transforman todo. Así ante la danza de don Diego, se ve el proceso de transformación de Don Ángel y su toma de conciencia:

Recordó y recordando, muy claramente ya, miró al visitante: su gorro se había convertido en lana de oro cuyos hilos se revolvían en el aire; los zapatos, en sandalias transparentes color azul; la leva llena de espejos pequeños en forma de estrella; los bigotes, en espinos cristalinos en las puntas.... El, don Ángel, cajabambino de nacimiento e infancia, limeño habituado, recordó en ese instante que los picaflores verde tornasol danzaban sobre esas corolas, largo rato; danzaban felices mientras él, hijo espurio, negado, miraba el temblar del pajarito, con lágrimas en los ojos. (ZZ: 112)

En la danza de don Diego se ha unido todo y se ha destruido todo: el gorro, los zapatos, la leva, los bigotes... y se ha transformado en un movimiento en el aire, en estrellas, en algo transparente, en cristalino..., es decir, la danza ha trascendido todo y ha creado un universo mágico que le une a don Ángel con sus recuerdos dulces de infancia. Según Huamán (2004: 244) el picaflor, pájaro que recuerda don Ángel al ver bailar a don Diego, es un ave que sube hasta el sol para afilar su pico y beber con fineza la dulzura de las flores, posiblemente sea el mediador entre el Padre Sol y los hombres, debido a sus facultades de vuelo veloz, permitido por su diminuto cuerpo, que reúne las dulzuras del mundo. A través de la danza de don Diego se ha abierto una intercomunicación entre los representantes de “abajo” y de “arriba”, y

simbólicamente el de “arriba” ha triunfado, está trascendiendo todo:

A continuación don Ángel invita al visitante a hacer un recorrido por la fábrica donde se produce la harina de pescado. Don Diego es muy bien recibido por los obreros serranos, el jefe le explica con todo detalle el proceso de la manufactura. En la fábrica, don Diego se pone a bailar otra vez, y con “una alegría musical” (ZZ: 122). El baile contagia a todos, incluso a don Ángel. Es una danza de vida y les transforma a todos: “sintieron que la fuerza del mundo, tan centrada en la danza y en esas ocho máquinas, les alcanzaba, los hacía transparentes” (ZZ: 122). Y el cuerpo de don Ángel, desde ese momento “cambió algo su música que ya no era oída hacia afuera sino hacia dentro, del aire hacia el interior del cuerpo”(ZZ: 123). Carlos Huamán (2004: 187-188) señala que la danza de los zorros tiene una dimensión verbal, dancística y cultural, simbolizando la “anunciación” de la vida y la muerte y, por su origen mitológico, abraza a dos colectividades: la de arriba y la de abajo. No sólo hace que el zorro de abajo se autoelimine confesando las maniobras de poder del grupo al que pertenece, sino que dancísticamente se someta a la cultura popular andina. Marín (1973: 244) también recalca el poder mágico de la danza para alcanzar la eternidad, señalando la compleja simbología de la transformación de los colores que sufre la gorra de Don Diego al bailar “rojo primero, luego morado, luego verde, luego amarillo y finalmente blanco (ZZ:123) ”, comparándolos con las piedras de los ríos que han sido pulidas desde hace milenios.

Al final don Ángel le lleva al visitante a un burdel de Chimbote “El Gato”. Después de presenciar un espectáculo sexual, don Diego desaparece misteriosamente, pero antes tuvo que escalar los muros de un depósito de “veinte mil sacos de harina” (ZZ: 129).

En el capítulo IV el zorro a través de la metamorfosis interviene en la historia de Don Esteban de La Cruz y el loco Moncada. Don Esteban, ex campesino quechua que había trabajado en la mina Cocalón y luego pasó a Chimbote. Vive en una lucha dura con la muerte, porque el trabajo en la mina le ha dejado muy enfermo de los pulmones. Don Esteban entabla una buena amistad con el loco Moncada, costeño de ascendencia africana, que en sus discursos logra mejor que nadie exponer la realidad de Chimbote y de Perú. Una vez cuando el ciego Antolín Crispín tocaba la guitarra, don Esteban vió a un hombre como un zorro. Según la descripción era muy bajo “pernicorto”, “de gorrita”, “[l]os bigotes del hombrecito se movían muy despacio, cada pelo, alzándose,

cuando abría la boca alargándola a ambos lados de la cara” (ZZ: 168). Este zorro / hombre bajito, escuchaba a Crispín “de un modo muy extraño, como si él le estuviera transmitiendo la melodía al músico” (ZZ: 168). Luego mientras Crispín cantaba en quechua, don Esteban y “el hombrecito bocón” iban “ repitiendo los versos y moviendo los labios” (ZZ: 168). El huayno le calentó a don Esteban: “Mi’ha pasado el frío que estaba en mi cuerpo, en el hueso del rodilla” y don Esteban le dijo al hombrecito: “ Tú nunca vas morir, oy bocón ¿por qué?” (ZZ: 168) Pero el hombrecito salió muy pronto y “subió el arenal haciendo zigzags. En la cima se puso a danzar, así, a lo lejos” (ZZ: 169).

En la Segunda Parte, el zorro aparece como un mensajero para obligar a revelar la verdad. Llega a la oficina del Padre Cardozo, donde Maxwell y don Cecilio tienen una conversación muy larga con el cura. Don Cecilio cuenta al cura lo que ha hecho para ayudar a los pobres y Maxwell, un joven americano, habla de sus experiencias con los serranos y su fascinación por la cultura indígena y que su propósito principal de la visita es para pedir al Padre Cardozo que presida su boda con una chica india. El Padre no puede aguantar su risa. En este momento llega el mensajero y luego se pone a bailar mientras que Maxwell toca música de la Sierra consiguiendo que el cura cambie su actitud:

El mensajero empezó a emplumarse de la cabeza, como pavorreal o picaflor de gran sombra. Retrocedieron todos hacia las paredes. Diego comenzó a hacer vibrar sus piernas abiertas y dobladas en desigual ángulo; las hizo vibrar a más velocidad que toda cuerda que el hombre ha ensangrentado y ardido, luego dio una voltereta en el aire e hizo balancearse a la lámpara, le dio sonido de agua, voz de patos de altura, de los penachos de totora que resisten gimiendo la fuerza del viento. (ZZ: 239)

La danza trae una imagen de reversión en dimensiones enormes y desiguales. Es una danza entre la muerte y la vida. Con el poder mágico de la danza el espíritu y el alma se unifican, el bailarín busca el equilibrio imponiendo los elementos del mundo quechua para contrarrestar todo lo que está resistiendo. Es una lucha “desigual” contra la muerte, que corresponde a la desigualdad del relato anunciado por el autor, como dice el autor en *¿Último Diario?*: “Este desigual relato es imagen de la desigual pelea

(ZZ:243)”. De hecho, todo el libro también es como una danza, que baila entre la muerte y la vida. Arguedas insiste en su deseo de suicidarse, dice “Yo vivo para escribir (ZZ: 18)”, “Porque si no escribo y publico, me pego un tiro (ZZ: 14)”, “No es una desgracia luchar contra la muerte, escribiendo” (ZZ: 19), por eso Arguedas escribe para retrasar su muerte. Su libro es un símbolo de la danza, que representa la cultura. En Arguedas también viven dos personas: don Diego y don Ángel, el zorro de arriba y el zorro de abajo, que bailan entre la muerte y la vida. Aunque don Diego es nombre de zorro, representa a un personaje de justicia; en cambio don Ángel a pesar de su nombre de ángel, no lo es de ninguna manera. Es la razón por la que en la novela Arguedas maneja juguetonamente los dualismos. Es una metáfora de este libro, porque Arguedas escribe sobre sí mismo. Él hace que él mismo se convierta en dos zorros, luego en dos personas, por ello, su libro también es un baile en la cultura, en todo. Arguedas toma la imagen vieja de la danza de la muerte de la Edad Media Europea, pero la ha convertido en una danza peruana.

La intervención del mensajero Diego con su danza y la música de Maxwell dan esperanza a Cecilio, que ha reclamado “¡Yo nunca jamás hey < sic > tenido esperanza! (ZZ: 239)”, y Cecilio también empieza a bailar. Pero cuando la música para el despacho del Padre Cardozo queda en su situación originaria: “ Únicamente don Cecilio, ya bajo la luz de la modernísima lámpara, seguía bailando lento, derramando chorros de lágrimas sobre el pecho, con la cabeza agachada (ZZ: 239)” . Salen todos y la narración termina con el Padre Cardozo quedándose reflexionando sobre una lectura de la Biblia, al lado de los retratos que tiene de “Che” y de “Cristo”. De modo que en la tragicomedia las colonizaciones están representadas como reflexiones mutuas en los personajes de Maxwell y en el Padre Cardozo, combinándose el realismo mágico con la danza indígena. Las dos colonizaciones, la de España y la reciente de Estados Unidos, serán trascendidas simbólicamente por la danza en la que todos deben ser tejidos juntos en el nuevo Perú con todas sus contradicciones y dualismo.

Según Arguedas, como los zorros “*no siendo mortales*”, “*sienten, musian, más claro, más denso que los medio locos transidos y conscientes*” (ZZ:244), pueden percibir las cosas que los hombres no captan. Para aclarar todo, los zorros pueden transformarse el uno en el otro. De modo que a través de los diálogos entre los zorros, los dos lugares “arriba” y “abajo” se combinan y se revierten. La reversión del ciclo es precisamente un pensamiento del dualismo simbólico y complementario de la

cosmología ancestral andina. En su segundo diálogo después de que el zorro de arriba dice que “yo he bajado siempre y tú has subido” (ZZ: 50), el zorro de abajo acuerda “hablemos, alcancémonos hasta donde sea posible y como sea posible”(ZZ: 51). Más adelante Diego, a punto de transformarse en el “zorro de abajo” justifica: “Ahora soy de arriba y de abajo, entiendo de montañas y costa, porque hablo con un hermano que tengo desde antiguo en la sierra” (ZZ: 119). Y don Ángel, que pronto se convertirá en el “zorro de arriba”, le dice a Diego: “¡Eso! Nos hemos metido, usted en mí y yo en usted” (ZZ: 126).

Los dos zorros que se encuentran en Arguedas en la danza se juntan, se unifican y ya no se pueden separar nunca. Es una transformación mágica. En la música y en el ritmo la danza trasciende toda la situación sociopolítica. El dualismo vida / muerte está transcendido por la danza y la música.

2.3. Transformación a nivel sociopolítico.

Como en la obra todo aparece con un dualismo, en el Relato también se encuentran dos personajes Asto y Maxwell bajo este rasgo. Asto es un indio que niega su identidad y Maxwell es un americano que se identifica como indio.

Asto, un indio serrano, al parecer es un personaje poco importante, no obstante Cornejo Polar lo considera “un personaje tipo que representa... a los indios que bajan en migraciones masivas hacia Chimbote, fugando del inhumano orden social de la sierra, encandilados por la leyenda de la riqueza- relativa a la andina- que el puerto entrega a quienes llegan hasta él” (274). Es tan valiente como otros indios para enfrentarse al reto de la vida y ha aprendido a nadar, por ello puede matricularse en la Capitanía y conseguir colocación en la lancha del patrón Mendieta.

Asto recibe su primer salario fabulosamente alto e ingresa por primera vez entre desconcertado, temeroso y triunfante al protíbulo elegante, el “pabellón blanco”. Cuando ve a unos policías huye sin motivo y acude a donde “La Argentina”. Después explica “Guardías, guardías, pues, asustando a mí” (ZZ: 38). Cuando está aceptado por la prostituta después de enseñarle doscientos soles, “Le iba a arrojar los billetes a la cara. Los tiró sobre la cama” (ZZ: 38). Según el narrador, Asto sale de la habitación “silbando un huayno” (ZZ: 39). Otro pescador Zavala lo ve irse, “Pisa firme ahora-dijo-. Camina firme, silba firme ese indio” (ZZ: 39). No obstante, ya en los arenales, habla solo, en voz alta: “Yu... criollo, carajo; argentino, carajo. ¿Quién serrano,

ahura?” (ZZ: 39)

La experiencia de la economía de sexo, le da una sensación de poder. Con el fin de ingresar al mundo capitalista, el indio Asto se niega a sí mismo y se transforma. A continuación se ve que se comporta con violencia, manera de manifestar el poder en la sociedad capitalista. Insulta a un chófer : “Yo, Asto, patrón de ti, chófer ladrón” (ZZ: 39), le arroja los billetes a la cara y lo amenaza con un puñal. Para Cornejo Polar (1973: 275), la nueva autoimagen del indio es “trágicamente grotesca e implica un grado superlativo de enajenación”.

Sin embargo, hay un cambio repentino en el relato. Cuando Asto es expulsado por el taxista, va al prostíbulo el “corral” (un burdel miserable) y “empuñaba en la mano derecha un nudo de billetes” (ZZ: 40). Esta vez para buscar a su hermana, “una mujer bajita” y “triste puta”. Asto la libera de la prostitución:

Yo... como cabrón Tinoco era. Ahora, ochinta toneladas de diario, tres semanas hey cobrado. Me cumpleaños es, me santo. Tengo billete para meter al garganta del Tinoco, del Braschi también, se quiere. ¡Adiós prostíbulo “corral”; adiós, adiós, ¡ay! Mala vida! (ZZ: 42)

Los hermanos suben a un taxi y según nos dice el narrador:

A poco de arrancar el automóvil, el chófer oyó que el pasajero hablaba en quechua, fuerte, casi gritando ya. La mujer le contestaba igual. Hablaron, después, juntos, al mismo tiempo. Parecía un indio alegre y desesperado. “¡Estos serranos! Nadie sabe, nunca”, dijo silabeando, despacio, el chófer. (ZZ: 42)

Asto es un serrano que ha tenido suerte después de bajar a Chimbote. Ha podido incorporarse a la pescadería, sin caer en la miseria irremediable de los marginados. En Chimbote vive en un conflicto de culturas opuestas y para sobrevivir participa en un proceso de transformación de su identidad. No obstante, se ve que el aniquilamiento de Asto no se puede llevar a cabo por completo, ya que el “huayno” que silba al salir de la habitación de “La Argentina” es una forma de subversión en la narrativa de Arguedas. Los elementos culturales de los indígenas nunca se extinguen. En el “¿Último Diario?” nos cuenta Arguedas la situación del pescador que “a pesar de que

no ha podido aprender a bailar cumbia, queda encendido, fortalecido, contento, y pendiente, al parecer de por vida y cual de una percha, de la blancura y cariñosa de la Argentina que lo trata siempre como a una vizcachita” (ZZ: 244).

Cornejo Polar (1973: 87) señala tres parejas de oposiciones para explicar las estructuras míticas en que está basado este Relato: Asto/ Argentina (novelesca); Inmigración serrana / Chimbote (histórica); Tutaykire / Virgen Ramera (mitológica). A Asto lo espera la prostituta rubia llamada “la Argentina”; el puerto inmigratorio prostituido recibe a los serranos emigrados; y una “virgen ramera” detiene el avance del conquistador de arriba Tutaykire. Así cada una de las tres clases de oposiciones connota también los niveles de las demás. Yo opino que Arguedas con esta mezcla de las distintas dimensiones, con la transformación y la reversión quiere escaparse o trascender los límites de tiempo, espacio y muerte de la cultura tradicional.

Otro personaje en contraposición con Asto es Maxwell. Fue miembro del Cuerpo de Paz. Aunque conoce todos los privilegios que tienen los Cuerpos de Paz, que “nadie se atrevería a robarles en ninguna barriada” (ZZ: 193), termina por renunciar a ellos danzando un “rock and roll” (ZZ: 31): “Con el baile en el salón rosado del prostíbulo, Maxwell se despidió del Cuerpo de Paz” (ZZ: 193). Ahora trabaja como “ayudante albañil permanente” de Cecilio Ramírez (ZZ: 194) Antes de que le envíen a Chimbote, logra penetrar en el mundo indígena siguiendo desde Lima a un grupo de bailarines puneños hasta su pueblo, bailando con los indios y aprendiendo a tocar charango.

En el último capítulo, que Arguedas llama “los hervores”, en la oficina del padre Cardozo, Maxwell junto con don Cecilio, le cuenta al padre americano sus experiencias de haber recorrido “Dos mil kilómetros y todas las cordilleras” (ZZ: 215), y así comenta: “Son pueblos compactos aún e íntegros en su primitivismo más sutil que el Empire State y más seguro de sí mismo que tú y que yo, aunque se les mira como si estuvieran danzando dentro de una muralla o al borde de un abismo” (ZZ: 220). Maxwell ha aprendido a tocar charango, un instrumento musical mestizo, en la comunidad Paratía y ha descubierto que la música serrana tiene “agua de fondo, un espejo de azogue común que refleja cada cosa como diferente pero con lo que en sus naturalezas tienen de vibramiento, de salvación y nacimiento común” (ZZ: 217). Para él ni el castellano ni el inglés pueden expresar bien sus experiencias de viaje por los pueblos andinos, porque “Algo aprendí del quechua” (ZZ: 219). Ya se identifica con el

lugar: “éste es mi lugar, mi verdadero sitio” (ZZ: 221) y piensa que el padre Cardozo no llega a comprenderlo. Se da cuenta que al Maxwell transformado don Cecilio y el cura Cardozo ya le llaman “Max⁴” (ZZ: 220). El charanguero critica a los imperialistas americanos “sólo quieren fomentar rencillas y el caos en ellos y entre ellos con el propósito insensato e imposible de meterlos en un molde y bebérselos después como si fueran una botella de cocacola” (ZZ: 222). Declara que la música del charango “ha resistido invasiones y menosprecios más de cuatrocientos años” (ZZ: 223) y para la madre Kinsley, una monja americana que está en Chimbote con una beca para hacer su trabajo de tesis, la música llega a comunicar “la esencia de almas puras e indomables” (ZZ: 223). Don Cecilio, serrano de nacimiento pero adaptado ya al ambiente chimbotano, confiesa que no entiende mucho esas melodías de la sierra pese a que le “alivian el pensamiento”.(ZZ: 230)

El joven americano se siente cada vez más alejado de su origen “ yo he dejado de ser yanqui en un treinta o noventa por ciento” (ZZ: 225) y se enamora de la humilde Fredesbinda, hija de la “vecina anciana de don Cecilio (ZZ: 230)”. Cuando Max le informa al Padre Cardozo de su boda con la chica india, le pide que presida su boda y el cura, sin poder contenerse, se echa a reír a carcajadas. Entra el mensajero Diego y le entrega el charango a Max, quien empieza a tocar la danza de Capachica. El zorro y don Cecilio empiezan a bailar “una chuscada al resplandor de las plumas y los filamentos encendidos; un huayno-chuscada, solito, entre los colores que ardían” (ZZ: 239) Yo creo que la imagen de la danza es una combinación de la danza de la muerte con la de la vida para los indígenas de Perú, en contraposición con la danza europea y colonial.

En ¿Último Diario? José María Arguedas integra a Maxwell en lo peruano y también nos anuncia su muerte. Arguedas cree que las esencias peruanas simbolizadas en el charango y la quena, portadores de los sentimientos peruanos, llegarán a resucitar y a revivir. Pero el pueblo peruano tendrá que pasar antes por un proceso de purificación para tener un mundo más justo y humano, como así se lo dice a Maxwell: “Tú, Maxwell, el más atingido, con tantos monstruos y alimañas dentro y fuera de ti, que tienes que aniquilar, transformar, llorar y quemar (ZZ: 246)”.

⁴ A partir de la página 220 ya se nota el cambio del nombre del personaje.

3. Conclusión.

El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas es una obra muy distinta a otras suyas en muchos aspectos, como ha señalado Lienhard (1990: 27): la incorporación de los zorros mitológicos como narradores, la presencia paralela de Diarios y Relato, los lenguajes “incorrectos” de los protagonistas, la inconclusión, etc. También se distingue por el tema de la Costa, ya que en sus obras anteriores siempre establece su espacio narrativo en la Sierra. Arguedas, en esta novela, escribe sobre un tema del que conoce menos directamente, el mundo de Chimbote, que queda representado en la novela como un mundo caótico y alienado. Se encuentran problemas muchos más complicados que en sus obra anteriores.

He comprobado cómo Arguedas al enfrentarse a la crisis de la degradación de la cultura andina en el mundo caótico de Chimbote, trasciende los límites del tiempo, del espacio y de la muerte para mantener la sostenibilidad de la cultura. A nivel mitológico, Arguedas ha recurrido a los zorros como representantes de la dualidad Sierra y Costa. Les ha hecho transformarse horizontal o verticalmente para ser testigos o portavoces de la realidad. Los zorros ejercen un poder transformador; sea para evocar la memoria, para purificar, para tomar conciencia, o que se confiese la realidad. Su intervención eleva las situaciones a un nivel mitológico para trascender los límites del tiempo y del espacio y abrirse a la eternidad.

A nivel ritual he señalado la danza como una imagen dominante. En la danza peruana se baila entre la muerte y la vida. Arguedas procura combinar todas las personas en la danza, por ello es un símbolo que unifica todo lo que es difícil de unificar, no sólo diferentes personas, sino también la muerte y la vida. Es un símbolo de trascendencia.

Así mismo también he comprobado a nivel sociopolítico la transformación de Asto, un pescador serrano que para sobrevivir en Chimbote niega su identidad y Maxwell, un joven americano, inspirado por la cultura serrana que se transforma y se identifica como indio para casarse con una india. En la danza Arguedas trasciende toda la situación sociopolítica. La imagen de la danza aparece como una combinación de la muerte y de la vida para transformar y revertir todo el orden con el fin de representar en la imagen artística la sostenibilidad que él desea para la cultura quechua.

He revelado que todo el libro también es como una danza. Es una imagen que le

ayuda a trascender sus sufrimientos. Arguedas escribe para retrasar su muerte. Es un libro de vida, porque el libro sigue viviendo. La danza tiene un poder, así como lo tiene también el libro. El mismo autor, baila con su libro entre la muerte y la vida, al final se queda decepcionado por la situación de Perú y obsesionado por el suicidio en los últimos años de su vida, también se incluye en este proceso de transformación y, él mismo piensa que al acabar con su vida, acaba una etapa del Perú: “Quizá conmigo empieza a cerrar un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres ‘alzamientos’, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus pretegidos, sus fabricantes” (ZZ: 245-6). También se vislumbra en la novela el nuevo ciclo que sueña y menciona:

...el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, Aquel que se reintegra (...) Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, felis, todas las patrias. (ZZ: 246)

Es lo mismo que sucede con el héroe Rendón Willka en *Todas las sangres*, que no teme la pequeña muerte porque en ella está el renacimiento a un nuevo orden. La transformación que propone este autor sigue un concepto cronológico quechua que es flexible, inestable, transformante, duplicando de nuevo, en una forma circular y siempre continuo con el fin de encontrar una solución para el pueblo andino y que está en contraposición con el concepto cronológico lineal de la cultura europea.

Bibliografía

- Arguedas, José María. (1900), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición Crítica, Eve-Marie Fell, coordinadora. Madrid: CSIC.
- . (1978), *Los ríos profundos*. pról. Mario Vargas Llosa; cronología E. Mildred Merino de Zela Caracas : Ayacucho.
- . (2005), *Los ríos profundos*. Con introducción y notas de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra.
- . (1988), *Todas las sangres*. Madrid: Alianza,.
- Baumann, Max Peter. (1996), *Cosmología y Música en los Andes*. Madrid: Biblioteca Ibero-americana.
- Cornejo Polar, Antonio. (1973), *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires : Losada.
- Díaz Ruíz, Ignacio. (1991), *Literatura y biografía en José María Arguedas*. México : UNAM.
- Favre, Henri. (1998), *El Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Vigil, Ricardo. (2005), Introducción y notas para *Los ríos profundos* de José María Arguedas. Madrid: Cátedra.
- Huamán, Carlos. (2004), *Pachachaka, puente sobre el mundo :narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México, D.F. : El Colegio de México : Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lambright, Anne. (2007), *Creating the hybrid intellectual: subject, space, and the feminine in the narrative of José María Arguedas*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Liang, Shiau-Bo; Haseltine, Patricia (2012/12), La negociación sobre conceptos del espacio en Todas las sangres de José María Arguedas. *Providence Forum* 6, 1:107 -132 .
- Liang, Rosalía Shiau-bo; Haseltine, Patricia. (2012/1), "Concepts of Land in the Post-Colonial Contact Zone in José María Arguedas' *All The Bloods*.", *Foreign Language Studies* 15: 37-59.
- Liang, Shiau-Bo. (2009), "Un equilibrio nuevo: el Zumbayllu en *Los ríos profundos* de José María Arguedas", *Encuentros en Catay*, 23: 271 -295.
- Lienhard, Martin. (1990), *Cultura andina y forma novelesca : zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima : Editorial Horizonte.
- Marín, Gladys C. (1973), *La experiencia americana de José María Arguedas*. Buenos Aires : F. García Cambeiro.
- Sachs, Curt. (1963), *World History of the Dance*. New York: The Norton Library.
- Sales Salvador, Dora. (2004), *Puentes sobre el Mundo: Cultura Traducción y Forma Literaria en las Narrativas de Transculturación de José Maria Arguedas y Vikram Chandra*. Bern: Lang.
- Spina, Vincent. (1986), *El modo épico en José Maria Arguedas*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Varona-Lacey, Gladys M. (2000), *José María Arguedas, más allá del indigenismo*. Miami, Florida: Universal.