

# Función de los diarios en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas<sup>1</sup>

(Function of the Diaries in *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, by José María Arguedas)

---

*Shiau-Bo Liang*<sup>2</sup>

Providence University, Taiwan

## RESUMEN

Se argumenta que José María Arguedas (1911-1969), en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, intercala los diarios que incluyen reflexiones sobre la situación sociopolítica, sobre la de los escritores latinoamericanos y la suya propia, con una función de autojustificación en tres aspectos: la de espacio para acumular fuerza y audacia en el relato, la de deconstrucción de su viejo yo para la construcción de su nuevo yo realista e íntimo y la de eliminación del yo como autor para dar voz a los zorros míticos.

## ABSTRACT

This paper suggests that José María Arguedas (1911-1969) in *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, interweaves diary writing, which includes reflections on the socio-political condition, on the situation of Latin-American writers, and about his own state, in order to provide self-justification with respect to his negative reception. This deconstruction of his old self in the diaries provides space to accumulate strength and "audacity" for the story; and by eliminating himself as the author, he gives voice to the mythical indigenous foxes.

---

1 Recibido: 23 de julio de 2018; aceptado: 25 de enero de 2019.

2 Departamento de Lengua y Literatura Españolas. Correo electrónico: sbliang@pu.edu.tw

**Palabras clave:** literatura hispanoamericana, narrativa peruana, diario como escritura literaria

**Keywords:** Spanish-American literatura, Peruvian narrative, diary as literature

## Introducción

*El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), la última novela de José María Arguedas, quedó truncada con el suicidio del escritor peruano. La obra está compuesta de dos partes; la primera la componen cuatro capítulos con tres diarios intercalados. La segunda parte incluye lo que llamó los «hervores» y el «¿Último diario?». Arguedas pasó mucho tiempo buscando la manera de dar forma literaria a las voces indígenas; al cabo, los diarios íntimos en esta novela le llevan a la integración con el mundo indígena, y así, termina fusionando su voz con la de los indígenas a través de dos zorros míticos. Como autor, emplea un estilo que va evolucionando desde el realismo hasta el realismo mágico. El mito indígena que utiliza se ha convertido en un mito nuevo, propio y muy individual, que se encuentra en el «umbral de la *Illiteracy*<sup>3</sup>», que Abraham Acosta caracteriza por la ingobernabilidad. Acosta afirma que la realidad de los indígenas en Latinoamérica ocupa un espacio muy complicado. Para representar a los indígenas, Arguedas no resalta sus cualidades, sino que los coloca en un escenario incontrolable e ingobernable, en el «umbral de la *Illiteracy*». Acosta utiliza tal término como concepto crítico, pero también acude a él como un modo de hacer visible lo oculto e intervenir en la crisis de resistencia. Manifiesta que con *Illiteracy* no se refiere a la incapacidad de leer o escribir, ni quiere apelar a la primacía de la escritura sobre la oralidad<sup>4</sup>. En la reseña que Ana Sabau hace

3 Acosta usa el término para expresar «la condición de exceso semiológico e ingobernabilidad que se desprende de la interrupción crítica del campo de inteligibilidad en el que los modos tradicionales y la resistencia de lectura están definidos y posicionados» Ver: Abraham Acosta, *Thresholds of Illiteracy: Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance* (Nueva York: Fordham University Press, 2014) 9. La traducción de las citas sobre Acosta de inglés a español es de la autora de este artículo.

4 Acosta.

de la obra de Acosta, explica que «*Illiteracy*» es un término que no encuentra su traducción en la palabra «analfabetismo» del español, debido a que no hace referencia a la desposesión de la escritura ni a la incapacidad de un individuo o una comunidad de lectores. Por el contrario, siguiendo la forma en que Acosta lo esboza, «*Illiteracy*» es un término que no puede definirse de forma fija. Se trata pues de un (no)concepto que debe mucho a la deconstrucción y que busca incesantemente eludir la estabilidad de sentido, incluso de su propia (in)definición. Con la «*Illiteracy*» se describe tanto una operación de lectura y una metodología<sup>5</sup>.

Desde el diario inicial, que abre la primera parte de la novela, se revela la crisis íntima del autor, plasmada subjetivamente en los diarios que se intercalan entre los relatos. En los relatos configura la realidad objetiva que ve, pero dentro del relato III encontramos el diálogo entre los zorros, que posee carácter mítico. Para Varona-Lacey, los tres hilos discursivos (diarios, relatos y diálogo mítico) «tienen por nexo la angustia existencial del escritor que busca plasmar en su obra creativa la compleja realidad y se siente vencido»<sup>6</sup>.

En las páginas que siguen se explica la mezcla de géneros literarios en esta última novela de Arguedas, con base en el concepto del «umbral de la *Illiteracy*» de Acosta, ya que aporta un sentido de ilegibilidad e ingobernabilidad. A lo largo de su trayectoria, Arguedas había acatado las reglas literarias del género, pero en esta última obra mezcla los relatos con textos diarísticos que incluyen la reflexión del narrador mismo sobre la situación sociopolítica, la situación de los escritores latinoamericanos y su propia situación personal. El conflicto de autoidentidad que Arguedas confronta en el «umbral de la *Illiteracy*», se encuentra en esta novela con los diarios intercalados y se presenta como negociación del yo con la representación de la

5 Ver la reseña del libro de Abraham Acosta: Ana Sabau, «Thresholds of Illiteracy. Theory, Latin America, and the Crisis of Resistance by Abraham Acosta (review)», *Revista de Estudios Hispánicos*, 50, 3 (2016): 729-731, Project MUSE. DOI: doi:10.1353/rvs.2016.0070.

6 Gladys M. Varona-Lacey, *José María Arguedas, más allá del indigenismo* (Miami: Universal, 2000) 102.

indigeneidad. Arguedas deconstruye su viejo yo, que miraba a los indígenas a través de conceptos románticos, como los que predominaban en *Yawar fiesta*, en *Los ríos profundos*, etc. y va construyendo su nuevo yo realista e íntimo. En esta novela, los diarios intercalados crean una narrativa ilegible e ingobernable protagonizada por dos zorros míticos. Esta escritura íntima también ofrece la posibilidad de hablar directamente sobre su trauma y de negociar su posición con la recepción negativa contemporánea.

### El diario íntimo y el relato

¿Qué distingue el diario íntimo del relato? Según Maurice Blanchot (1996), el diario se caracteriza por su respeto al calendario, por la constancia cotidiana y por lo reseñable, mientras que el relato sorprende por su casualidad: «una vida casual, nacida de la casualidad y encontrada por la casualidad [...] sin rumbos ni límites». Caracteriza al diario su «lugar de protección» y la «sinceridad», y al relato por su «lugar de imantación» que «atrae la figura real a los puntos en que debe situarse para responder a la fascinación de su sombra»<sup>7</sup>. El estudioso también señala la trampa del diario, que por un lado «se escribe para no perderse en la pobreza de los días [...] para salvar su gran yo dándole aire», y por otro «se escribe para salvar la escritura, para rescatar su vida mediante la escritura, para rescatar su pequeño yo»<sup>8</sup>. Los diaristas que se ponen en busca de sí mismos en este falso diálogo «no pueden conocerse sino sólo transformarse y destruirse, y que prolongan esa lucha extraña por la que se sienten atraídos fuera de sí mismos»<sup>9</sup>. Estos fragmentos que dejan los diaristas se articulan «entre los hechos vividos y el arte»<sup>10</sup>.

7 Maurice Blanchot, «El diario íntimo y el relato, El diario íntimo, Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)», *Revista de Occidente* (182-183, julio-agosto 1996) 47-49.

8 Blanchot, 51.

9 Blanchot, 52.

10 Blanchot, 53.

## Función de los diarios en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

En las novelas anteriores de Arguedas la estructura es consistente, pero en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, combina dos géneros literarios: el diario y el relato con alternancia y coherencia íntima. ¿Por qué? Para Martín Lienhard, en esta novela las dos modalidades —la novelesca (el relato) y la autobiográfica (los diarios)— «se complementan, se cuestionan y se sitúan recíprocamente»<sup>11</sup>. En su obra *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lienhard considera los diarios intercalados como un texto literario y los analiza desde su «lógica interna y su relación con la otra vertiente de esta novela, el relato»<sup>12</sup>. El crítico opina que los zorros son el disfraz de un autor desdoblado y sostiene que «los zorros son un lazo entre dos modalidades literarias, *relato* y *diario*; el autor-narrador de los *diarios* se desdobra en dos animales mitológicos que, en primer lugar, van a ser los narradores del relato, para después encarnarse y participar directamente en los acontecimientos»<sup>13</sup>.

Según Lienhard se puede rastrear en los diarios no sólo un «aspecto autobiográfico» sino además «una neurosis transindividual [...] una neurosis de la era del imperialismo en el Perú»<sup>14</sup>. Agrega que los diarios intercalados en los relatos son «un espacio para acumular fuerza» y «audacia» para el Relato, como dice el narrador en el diario fechado el 13 de mayo de 1968. En sus palabras:

[la] audacia con que penetra el narrador al hablar de los problemas de la narrativa latinoamericana lo seguirá acompañando en la elaboración del Relato. Porque éste, sin lugar a dudas, supone un esfuerzo y un salto temibles: va a hacer falta manejar con mayor «indecencia»

11 Martín Lienhard, «La “andinización” del vanguardismo urbano» en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell (Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y coedición Archivo, 1984) 326.

12 Martín Lienhard, *Cultura andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (Lima: Editorial Horizonte, 1990) 35.

13 Lienhard (1990), 38.

14 Lienhard (1990), 34-35.

el lenguaje, la descripción, la forma novelesca, ir más allá de todo lo que se ha hecho hasta entonces, jugarse el todo por el todo<sup>15</sup>.

Gómez Mango sostiene que *El zorro* está construido en una doble manifestación del autor: El «yo» del diario y el «él» de la narración novelada. El «yo» que surge contando desde el comienzo del texto, el «yo» que desde la primera fase se presenta como el que anheló desaparecer y el «yo» que se despide de sus amigos y lectores en las posdatas de las últimas cartas, es a la vez una representación autobiográfica del autor y un «personaje» del conjunto novelístico. Los diarios intercalados en esta obra son «la puesta en escena narcisística del escritor y de su doble melancólico; es un espejo en el que la escritura y su lucha a muerte con la muerte, se refleja a sí misma»<sup>16</sup>. Representa sus «yos» diferentes en los diarios.

Concuerdo con Lienhard en que en esta novela los diarios son un espacio para acumular fuerza y audacia en los relatos; también con Mango en la idea de que los diarios son un espejo en el que el autor se refleja a sí mismo. Sin embargo, no comparto la tesis de que Arguedas sea narcisista; más bien, con su escritura en los diarios realiza un contragolpe contra el imperialismo, el cosmopolitismo, el eurocentrismo, etc. y los relatos son justamente su campo de batalla.

### ***Autojustificación***

La polémica entre Arguedas y Cortázar supuso un abatimiento para el escritor peruano, que empezó con la carta abierta del escritor argentino, del 10 de mayo de 1967 y dirigida al poeta cubano Roberto Fernández Retamar, que según De Grandis gira en torno a tres

---

15 Lienhard (1990), 36.

16 Ver: Edmundo Gómez Mango, «Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en “Los Zorros” de Arguedas», *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica Eve-Marie Fell (Buenos Aires, Organismos signatarios del acuerdo multilateral de investigaciones y coedición Archivo, 1984) 360.

términos: lo autóctono, la variante geopolítica y el exilio<sup>17</sup>. Así nos señala esta pugna de la polarización:

Arguedas censura la posición desde la cual Cortázar escribe, con los términos de «afuera», «supranacional», y «profesional». Para Cortázar, estas distinciones son más bien limitaciones [...] Arguedas cuestiona el fenómeno de promoción editorial del *Boom* por manipular al *nuevo lector*<sup>18</sup>.

Cipriani López opina que, frente a la crítica de Cortázar con respecto al escritor profesional y el escritor provincial, en «Primer diario» Arguedas ya «decidió contragolpear»<sup>19</sup>. En 1968 Arguedas publicó en *Amaru* un fragmento de su diario íntimo que luego incluirá en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, fechado el 15 de mayo. En él se autocalifica como «escritor provincial» en contraposición a los «escritores profesionales» que escriben para ganar dinero:

*Y había decidido hablar hoy algo sobre el juicio de Cortázar respecto del escritor profesional. Yo no soy escritor profesional [...] ¡No es profesión escribir novelas y poesías! [...] Soy en ese sentido un escritor provincial [...] pero ¿no es natural que nos irriremos cuando alguien proclama que la profesionalización de novelista es un signo de progreso, de mayor perfección? (ZZ: 18-19)<sup>20</sup>*

El autor acude al plural «nos irriremos», para representar la voz de los escritores provinciales frente a los profesionales. Con respecto a la afirmación de Cortázar de que los escritores «exiliados» tienen

17 Rita de Grandis, *Polémica y estrategias narrativas en América Latina: José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1993) 49.

18 De Grandis, 52.

19 Ver: Carlos Cipriani López, «La polémica “Arguedas-Cortázar” (1967-1969) golpe por golpe» en *Narratura* (2011, octubre), <<http://narratura.blogspot.com/2011/10/la-polemica-arguedas-cortazar-1967-1969.html>>.

20 Respeto las letras cursivas que se ponen para los diarios en esta edición. En adelante me refiero a esta obra por las iniciales ZZ.

una perspectiva más amplia para captar mejor lo nacional y escribir mejor, Arguedas replica en el diario del 13 de mayo:

*...este Cortázar que agujonea con su «genialidad», con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, metido en el oqlló<sup>21</sup> mismo de los indios durante algunos años de la infancia para luego volver a la esfera «supraindia» de donde había «descendido» entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración! No se justifica. (ZZ: 13-14).*

El narrador testimonia el arte narrativo oral de la cuzqueña Carmen Taripha. Gracias a la mímica de la voz y los movimientos del cuerpo, el salón del curato donde cuenta y actúa la narradora «se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra» (ZZ: 14). Según el diarista, ni el autor de *Cien años de soledad* puede competir con Taripha. El escritor se identifica con Guimaraes Rosa «...porque había, como yo, “descendido” hasta el cuajo de su pueblo» (ZZ: 15). Se considera a sí mismo y a Juan Rulfo escritores de adentro, y a Alejo Carpentier, Carlos Fuente, Vargas Llosa y, por supuesto a Julio Cortázar, escritores de afuera:

*¡Es bien distinto a nosotros! Su inteligencia penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo; es un cerebro que recibe, lúcido y regocijado, la materia de las cosas, y él las domina. Tú también, Juan, pero tú de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo; [...] Dispéñeme, don Alejo; no es que me caiga usted muy pesado. Oí en usted a quien considera nuestras cosas indígenas como*

21 Pecho en quechua.



*excelente elemento o material de trabajo. Y usted trabaja como un poeta y un erudito. Difícil hazaña. (ZZ: 11-12)*  
*En cambio, ese Carlos Fuentes no entendería bien, creo. Perdónenme los amigos de Fuentes, entre ellos Mario (Vargas Llosa). (ZZ: 13)*

En cuanto a la división del campo sugerida por Cortázar entre cosmopolitas y regionalistas, indigenistas y provincianos, Arguedas se identifica como provinciano. Rivera declara que Arguedas «acepta los términos, pero los relativiza y reinscribe en otro sentido»<sup>22</sup>. Por ello dice: «Todos somos provincianos, don Julio (Cortázar). Provincianos de las naciones y provincianos de lo supranacional» (ZZ: 21). No obstante, en la entrevista fechada el 7 de abril de 1969 y publicada en *Life en español*, Cortázar responde con sarcasmo, refiriéndose a Arguedas como a uno de «los provincianos de obediencia folklórica para quienes las músicas de este mundo empiezan y terminan en las cinco notas de una quena»<sup>23</sup>. Rivera agrega que «en su reinscripción, Arguedas fundamenta su autoridad en la relatividad del saber valorado por Cortázar: el del libro y la cultura occidental, a partir de la asunción de su saber: el no letrado de la cultura andina, que Cortázar refiere simplemente como folklore»<sup>24</sup>. En «Tercer diario», fechado el 18 de mayo de 1969, Arguedas dice estar «otra vez en el pozo, con el ánimo en casi la nada», afectado por el desprecio que le muestra Cortázar en la entrevista citada. A modo de réplica, describe su modo de percibir el mundo:

*...desde la grandísima revista norteamericana Life, Julio Cortázar, que de veras cabalga en flamígera fama, como sobre un gran centauro rosado, me ha lanzado unos dardos brillosos. Don Julio ha querido atropellarme y ningunearme, irritadísimo, porque digo en el primer diario de este libro, y lo repito ahora, que soy provinciano de este mundo. (ZZ: 174)*

22 Fernando Rivera, *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas* (Madrid: Iberoamericana, 2011) 30-31.

23 Rivera, 31.

24 Rivera, 31.

La recepción negativa de Arguedas por parte de Mario Vargas Llosa también marca otra polémica en el campo literario latinoamericano. La coexistencia del suicidio de José María Arguedas y el Premio Nobel concedido a Mario Vargas Llosa subraya un desafío para la literatura peruana. En *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, aunque admira la obra y la persona de Arguedas, Vargas Llosa considera que el mundo literario creado por este autor es una «utopía arcaica». Refiriéndose a *Los ríos profundos*, opina que Arguedas «habla de sí mismo en pasado, como se habla de los muertos, porque él es una especie de muerto»<sup>25</sup>, y hace caso omiso de los pensamientos indigenistas y socio-políticos de Arguedas, manifestando que la decisión de Arguedas de escribir sobre los Andes y los indígenas no se debe a que se comprometa a representar el mundo andino, sino que es fruto de su nostalgia por esos lugares, y su escritura sobre ese mundo sirve un interés creativo más terapéutico y autobiográfico:

José María Arguedas experimentó este terrible dilema y hay huellas de ese desgarramiento en su obra y en su conducta ciudadana. [...] La literatura significó para él una manera entre exaltada y melancólica de retornar a los días y lugares de su infancia, a la ternura, los miedos, los fantasmas sexuales y el horror que la colmó, el mundo de la aldea de San Juan de Lucanas, el pueblo de Puquio o la ciudad de Abancay, pero, sobre todo, al paisaje y al hombre de la sierra, a su fauna y a su flora, que era capaz de recrear míticamente, en una prosa feliz<sup>26</sup>.

Vargas Llosa lee las obras de Arguedas como fantasía completa, como ficción radical que niega y destruye el mundo real:

La literatura expresa una verdad que no es histórica, ni sociológica, ni etnológica y que no se determina por su semejanza con un modelo

25 Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (Madrid: Alfaguara, 2008). 221.

26 Vargas Llosa, 35-36.

preexistente. Es una escurridiza verdad hecha de *mentiras*, modificaciones profundas de la realidad, desacatos subjetivos del mundo, correcciones de lo real que fingen ser su representación<sup>27</sup>.

En la conclusión Vargas Llosa pasa por alto la contribución que Arguedas ha realizado con su escritura a la construcción del nuevo Perú:

... el Perú que va apareciendo con visos de durar es todavía una incógnita de la que sólo podemos asegurar, con absoluta certeza, que no corresponderá para nada con las imágenes con que fue descrito —con que fue fabulado— en las obras de José María Arguedas<sup>28</sup>.

En el diario fechado el 20 de mayo de 1969, Arguedas subraya su diferencia frente a este autor, calificándole, como a Cortázar, de escritor «de afuera», «supranacional» y «profesional»:

*Mario (Vargas Llosa) estuvo un día en mi casa. Desde los primeros minutos comprendí que habíamos andado por caminos diferentes. ¿Cómo no ha de ser distinto —salvo excepciones, porque el hombre es Dios—, cómo no ha de ser distinto quien jugó en su infancia formando cordones ondulantes y a veces rectos de liendres sacadas de su cabeza para irlas, después, aplastando con las uñas y entreteniéndose, de veras y a gusto, con el ruidito que producían al ser reventadas; cómo no ha de ser diferente ese individuo del hombre que pasó su infancia en una ciudad tan intensa, grande y rica en gente y en edificios como Roma o Arequipa, por ejemplo? ¿Cómo no ha de ser diferente el hombre que comenzó su educación formal y regular en un idioma que no amaba, que casi lo enfurecía, y a los catorce años, edad en que muchos niños han terminado o están por concluir esa escuela? (ZZ: 178)*

Tanto la crítica de Cortázar como la de Vargas Llosa sostienen una perspectiva universalista con técnicas narrativas occidentales,

27 Vargas Llosa, 103.

28 Vargas Llosa, 403.

mientras que Arguedas se inspira en lo autóctono, en el cuajo del pueblo. En «Tercer diario», fechado el 20 de mayo, el novelista replica:

*¿En qué se diferencia Nelson, de «Gog» y del inmenso pino que está en ese patio colonial arequipeño? Soy [...] ¿un animalista, un aldeano incurable? Yo digo que es mucho más lo que hay de común, entre ellos, que las diferencias. [...] Nelson, comunista a quien los viejos de ese partido parece que ansiosamente temen y estiman, podría tener una sesión interminable con Julio Cortázar, Alberto Escobar y Mario Vargas Llosa, [...] Yo me convertiría en un oyente entre asustado, hambriento y feliz de esa charla. (ZZ: 177)*

Esta escritura íntima le ofrece a Arguedas la posibilidad de hablar directamente sobre su trauma y de negociar su posición frente la negativa recepción contemporánea.

### ***Espacio para acumular fuerza y audacia para el relato***

Según Lienhard, Arguedas introduce «elementos de saber mágico-mitológico» en la literatura culta (escrita) y en castellano, por «un intento de contraataque, de recuperación del terreno cultural indígena perdido a favor de la cultura del invasor y de la escritura»<sup>29</sup>. Huamán manifiesta que «el suicida da un testimonio personal y literario en torno a su lucha desigual contra la muerte»<sup>30</sup>.

Cuando el narrador se siente incapaz de avanzar con el relato, lo interrumpe con un diario. En «Segundo diario», fechado el 13 de febrero, 1969, el narrador se muestra otra vez con el ánimo decaído: «No puedo comenzar ahora el capítulo III. Me lanzaré, pues, nuevamente, a divulgar» (ZZ: 79). Otra vez el relato está interrumpido por «Tercer diario», fechado el 18 de mayo de 1969: «Voy a atenacear o aburrir a los posibles lectores de esta novela, interrumpiéndola

29 Lienhard (1990), 42.

30 Carlos Huamán, *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas* (México: El Colegio de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004) 80.

nuevamente con un diario, porque estoy otra vez en el pozo, con el ánimo en casi nada» (ZZ: 173). «[A]hora que estoy escribiendo nuevamente un diario, con la esperanza de salir del inesperado pozo en que he caído» (ZZ: 176).

Cuando el narrador luce decaído acude a seres u objetos del mundo andino, los cuales le ayudan siempre a recobrar su vínculo con todas las cosas. La memoria le ayuda a reconstruir lo vivido. «Cuando ese vínculo se hacía intenso podía transmitir a la palabra la materia de las cosas» (ZZ: 7).

Según Cajete, «las creencias tradicionales de los indios acerca de la salud se resuelven tratando de vivir en armonía con la naturaleza mientras desarrollan la capacidad de sobrevivir bajo circunstancias extremadamente difíciles»<sup>31</sup>. Las culturas nativas entendieron y reflejaron esta interconexión en formas profundas y elegantes porque «todos estamos relacionados». Los indígenas «comprendían que todas las entidades de la naturaleza —plantas, animales, piedras, árboles, montañas, ríos, lagos, y una serie de otras entidades— encarnaban relaciones que debían ser honradas» y que «[a] través de la búsqueda, creación, compartición y celebración de estas relaciones naturales, llegaron a percibirse como viviendo en un mar de relaciones»<sup>32</sup>.

En «Primer diario», fechado el 10 de mayo de 1968, el narrador evoca una cascada en San Miguel de Obrajillo que canta en el gemido de un chanco acariciado por el narrador y de allí salta a describir las cascadas del Perú:

*Muchas veces he conseguido jugar con los perros de los pueblos, como perro con perro. Y así la vida es más vida para uno. (ZZ: 8)  
Las cascadas de agua del Perú, como las de San Miguel, que resbalan sobre abismos, centenares de metros en salto casi perpendicular, y regando andenes donde florecen plantas alimenticias, alentarán*

31 Gregory Cajete, *Native Science: Natural Laws of interdependence* (Santa Fe: Clear Light, 2000) 118.

32 Cajete, 178.

*en mis ojos instantes antes de morir. Ellas retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua. (ZZ: 9)*

La narración también se asocia a las montañas, a las quebradas donde el hombre trabaja fuerte, a la opresión de los dominadores y a la revolución cubana, y se cierra con el rostro de un joven teniente cubano revolucionario: «tenía la felicidad, la inteligencia, la fuerza, la generosidad natural de estas cascadas que en la luz del mundo y la luz de la sabiduría cantan día y noche» (ZZ: 9). Como este universo sólo se abre a los que saben «cantar en quechua», seguro que los lectores occidentales no lo pueden percibir. Lienhard destaca el papel complejo que cumple la cascada en este fragmento: «evoca una cascada determinada y concreta, representa todas las cascadas del Perú y participa de un “fluído musical” que atraviesa todos los seres y objetos de un universo armonioso y sano, donde el hombre comulga con la naturaleza»<sup>33</sup>.

Recordar el vínculo con la naturaleza, de un universo armonioso a través de las cascadas, le alienta y le fortalece en su pelea desigual contra la muerte:

*No detesto el sufrimiento...Porque cuando se hace cesar el dolor, cuando se le vence, viene después la plenitud. Quizá el sufrimiento sea como la muerte para la vida. El hombre sufrirá, más tarde, por los esfuerzos que haga por llegar físicamente, que es la única llegada que vale, a las miriadas de estrellas que desde San Miguel podemos contemplar con una serenidad feliz que, aun a los condenados como yo, nos tranquilizan por instantes. Siempre habrá mucho que hacer. (ZZ: 9-10)*

*Al día siguiente pudo escribir: «Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica». (ZZ: 10)*

En el mundo indígena no existe la jerarquía del estatus social; todos están relacionados y todos trabajan para la misma comunidad;

<sup>33</sup> Lienhard (1990), 46.

por tanto, son interdependientes e igual de importantes. Cajete declara que los indígenas viven con su medioambiente de una manera holística, subrayando que la comunidad es el lugar donde los indios llegan a entender su «personalidad» y su conexión con el «alma comunal» del pueblo; y es en este contexto en el que la persona llega a conocer la relación, responsabilidad y participación en la vida de la gente<sup>34</sup>. En cambio, en el mundo occidental predomina una jerarquía de poder, de modo que hay gente que se considera de rango superior y se cree con derecho a subordinar a otros de grado inferior.

En «Primer diario» el narrador evoca repetidas veces a personas con quienes podía tratar de igual a igual, por ejemplo don Felipe Maywa de su pueblo nativo, y esto le hace sentir muy bien: «Y mientras los otros poblanos me doctoreaban estropeándome hasta la luz del pueblo, él, don Felipe, me permitió que lo tomara del brazo. Y sentí su olor de indio, ese hálito amado de la bayeta sucia de sudor. Y abracé a don Felipe de igual a igual» (ZZ: 11). Aunque don Felipe era sirviente de su madrastra, «tenía la presencia de un indio que sabe, por largo aprendizaje y herencia, la naturaleza de las montañas intensísimas, su lenguaje y el de los insectos, cascadas y ríos, chicos y grandes»; es un hombre que puede dispensar protección y fortalecerle para luchar: «Cuando este hombre me acariciaba la cabeza, en la cocina o en el corral de los becerros, no sólo se calmaban todas mis intranquilidades sino que me sentía con ánimo para vencer a cualquier clase de enemigos, ya fueran demonios o condenados» (ZZ: 16).

La buena experiencia del narrador con don Felipe también la tiene con Juan Rulfo: «Tú fumabas y hablabas, yo te oía. Y me sentí pleno, contentísimo, de que habláramos los dos como iguales» (ZZ: 11). Así como también con su amigo Guimaraes Rosa:

*Guimaraes me hizo una confidencia en México, ... ese Embajador tan majestuoso, me hablaba porque había, como yo, «descendido» hasta el cuajo de su pueblo; pero él era más, a mi modo de ver;*

---

34 Ver: Cajete, 86.

*porque había «descendido» y no lo había hecho «descender». Luego de contarme su historia, sonrió como un muchacho chico. Ningún amigo ciudadano me ha tratado tan de igual a igual, tan íntimamente como en aquellos momentos este Guimaraes; me refiero a escritores y artistas. (ZZ: 15)*

No obstante, estos sentimientos respetuosos de igualdad, dice el narrador, no los tiene con Alejo Carpentier, al que veía como muy «superior», ni con Cortázar. Por eso «quedé, pues, merecidamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio» (ZZ: 12).

En «Segundo diario» frente a la imagen del *yawar mayu*, al releer su obra anterior —*Todas las sangres*—, definida como «el primer repunte de los ríos que cargan los jugos formados en las cumbres y abismos por los insectos, el sol, la luna y la música», el narrador se anima recordando un inmenso pato de lagunas de altura: la *pariona* o *pariwana*:

*Es un inmenso pato de lagunas de altura —cuatro y cinco mil metros—; vive en parejas o por tropas y, de repente, se alzan en cadena, vuelan a más altura que todas las montañas y pasan sobre el aire de los valles profundos como una ilusión inalcanzable color de sangre. (Sus alas son rojo y blanco y dicen que allí se copió la bandera peruana). (ZZ: 80)*

Huamán revela que en la bandera peruana «se condensa la idea de la muerte gloriosa de quienes entregaron sus vidas en defensa de la patria (rojo) y la paz de los vivos (blanco)»<sup>35</sup>, de modo que el narrador evoca recuerdos de este pato para acumular fuerzas para luchar.

En «Tercer diario», fechado el 18 de mayo de 1969, el narrador recuerda un gigantesco pino de ciento veinte metros en Arequipa, con el que mantiene una relación recíproca y amistosa, ya que aparece «como un ser que palpa el aire del mundo»:

---

35 Huamán, 244.



*El pino [...] llegó a ser mi mejor amigo. [...] Desde cerca, no se puede verle mucho de altura, sino sólo su majestad [...] Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de éstos, como el eucalipto de Waygoalpa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, [...] lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. (ZZ: 175)*

El narrador también percibe en el pino benevolencia, ternura y amor, por ello, «cuando llegué a él, yo estaba lleno de energía» (ZZ: 175). La amistad recíproca con el pino le animó y le ayudó a salir del pozo y pudo escribir quince páginas, las finales del capítulo III.

Otra vez cuenta su experiencia en Valparaíso, invitado a casa de Nelson, un amigo comunista, con su mujer «la más informal y libre» que ha conocido, sus tres hijas y un perro «muy intuitivo, muy entendido en los males que aquejan a los hombres». Allí su cuerpo «se movía con una libertad nunca antes conocida en las ciudades», «todo está a mi disposición, especialmente el aire que respiramos», allí recobró su aliento y concluyó el capítulo IV (ZZ: 177).

### ***Deconstrucción de su viejo yo para construir su nuevo yo realista e íntimo***

Como las obras de Arguedas están destinadas a lectores blancos, que desconocen a los indígenas, en sus primeras novelas, *Yawar fiesta* y *Los ríos profundos*, para ganar el interés de sus lectores hispánicos, romantiza mucho el mundo de los indígenas, incluso su sufrimiento. En *Yawar fiesta* representa el pueblo andino profundamente quechua con toda su nobleza y coraje, exaltando sus valores esenciales, como son la cooperación, el comunitarismo, la creatividad, la sensibilidad, etc., a pesar de haber sido desposeído de su propiedad comunitaria.

En *Los ríos profundos*, Escajadillo observa que Arguedas ya comienza otra etapa, un nuevo indigenismo: «la presencia de elementos simbólicos, la existencia de una prosa poética y el empleo de lo que desde Alejo Carpentier se ha llamado en América Hispana “realismo mágico” o “lo real maravilloso”, tienen en Arguedas, un empleo que va de menos a más»<sup>36</sup>. En esta novela, Arguedas representa a las chicheras, que con su alta autoestima se atreven a enfrentarse a las autoridades para reclamar justicia.

En *Todas las sangres*, Arguedas empezó a plantear la problemática de la justicia medioambiental, representada por la usurpación de la tierra y la explotación de la mina de la Sierra con la introducción del capitalismo extranjero. No obstante, resalta los valores del pueblo andino. Mientras que los vecinos, criollos empobrecidos, son personas destructivas, que viven una gran contradicción, los indios comuneros son constructivos y firmes en los asuntos comunes y cooperativos en el trabajo. Escobar destaca en *Todas las sangres* algunos cambios en la técnica narrativa, como por ejemplo la ausencia del lirismo o de magia y la desaparición del narrador-autor de obras anteriores en favor de una multitud de personajes, aunque sigue presente la exaltación de los valores indígenas<sup>37</sup>.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas deja de representar a los indígenas como personas puras e incontaminadas. El novelista está deconstruyendo su viejo yo, y va construyendo su nuevo yo realista e íntimo. A lo largo de sus años de escritor, Arguedas había acatado las reglas literarias del género, pero en esta obra última mezcla relatos y diario, lo que sirve para crear una narrativa ingobernable protagonizada por dos zorros míticos. Lienhard también señala 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

36 Tomás G. Escajadillo, *Narradores peruanos del siglo XX* (Lima: Lumen, 1994) 162.

37 Ver: Carmen María Pinilla, *Arguedas: conocimiento y vida* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994) 133.

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<sup>38</sup>.

El narrador cierra «Primer diario» con un incidente erótico de su niñez con una mujer mestiza embarazada, confesando el trauma de esta experiencia sexual: «Fidela se echó a mi lado. Se había levantado el traje; le toqué el cuerpo con mis manos. A través de la piel de mis manos sentí la sofocación de su garganta, mientras mi cuerpo pesaba y mi ánimo se encomendaba a los santos, en oraciones quechuas. Ella me levantó sobre su cuerpo» (ZZ: 22).

Lienhard considera que esta iniciación sexual no significa la entrada del narrador en la colectividad adulta de su grupo, sino, por el contrario, «su separación y su alejamiento». El inicio de una vida sexual «va asociada a una ruptura irremediable con lo andino, la pureza; paralelamente, la costa, opuesta a la sierra, llega a ser un equivalente de la sexualidad y de la corrupción»<sup>39</sup>, indicando que el episodio de Fidela que precede al desplazamiento biográfico del narrador a la costa y prepara el desplazamiento narrativo de la sierra a la costa «significa esta compleja transición geográfica, moral, narrativa y cultural»<sup>40</sup>. González manifiesta que «el sexo es una perdición y a través de él se anuncia la muerte»<sup>41</sup>; desde el momento en que los zorros, mediante su diálogo, abren el escenario chimbotano, «una pasión engañosa rige los ánimos de los hombres que viven en el puerto. Chimbote se convierte en proveedor del placer pagado»<sup>42</sup>, como dice el zorro de abajo: «Un sexo desconocido confunde a éstos» (ZZ: 23). Así entra en el relato el narrador del diario:

38 Ver: Lienhard (1990), 21-22.

39 Lienhard (1990), 40.

40 Lienhard (1990), 40.

41 Galo Francisco González, *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas* (Madrid: Pliegos, 1990) 70.

42 González, 69.

*Voy a tratar, pues, de mezclar, si puedo, este tema [el suicidio] que es el único cuya esencia vivo y siento como para poder transmitirlo a un lector; voy a tratar de mezclarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente, decidí bautizarla El zorro de arriba y el zorro de abajo; también lo mezclaré con todo lo que en tantísimos instantes medité sobre la gente y sobre el Perú ... (ZZ: 8)*

En «Segundo diario», fechado el 13 de febrero de 1969, hace una reflexión sobre *Todas las sangres*: «La he vuelto a leer en estos días, no para buscar nada especial sino por obligación». «Allí esa novela, vence el *yawar mayu* andino, y vence bien. Es mi primera victoria» (ZZ: 79). Pero para escribir sobre un mundo tan caótico como Chimbote, es imposible romantizar a los indígenas que han bajado de la Sierra. Habrá que escribir sobre Chimbote de otra manera, representar un mundo ilegible, ingobernable, incomensurable, usando la «*Illiteracy*» de que habla Acosta. Según el crítico:

Utilizo esta palabra «*Illiteracy*» para significar tales formas abyectas de aberraciones narrativas que rompen los límites conceptuales impuestos por la oralidad y la escritura y como el rastro crítico por el cual sus efectos revelan la contingencia pura del orden social que delimita la comunicación y los entendimientos en América Latina y el desenmascaramiento de la oralidad y la escritura como historia de ese orden social<sup>43</sup>.

Consecuentemente, reflexiona el narrador sobre esta novela: «Claro que yo no debo ser tan límpido como me describo en esas líneas. Creo tener, como todos los serranos encarnizados, algo de sapo, de calandrias, de víbora y de *killincho*, el pequeño halcón que tanto amamos en la infancia» (ZZ: 80).

Arguedas quiere contraatacar, quiere presentar una ruptura, y representar un mundo alienado, ilegible e ingobernable:

---

43 Acosta, 82.

¡Qué curioso! Ocupándome, impremeditamente, de don Julio y de otros escritores se animó mucho el comenzar de este libro. Y sospecho, temo, que para seguir con el hilo de los “Zorros” algo más o mucho más he debido aprender de los cortázares, pero eso no sólo significa haber aprendido la “técnica” que domina sino el haber vivido un poco como ellos. (ZZ: 178)

Hay que tener en cuenta que Cortázar se trasladó a París en 1951, donde pasó el resto de su vida en exilio voluntario. De Grandis señala que el escritor argentino define su exilio como «una condición de escritura» aceptando como positivo «el espacio geográfico y epistemológico del Otro desde el cual escribir América» y que Vargas Llosa también «atribuye a su exilio “no una valoración ético-política, sino una discursiva, una condición para escribir mejor”»<sup>44</sup>. Según el crítico, para los cosmopolitas como Cortázar y Vargas Llosa, «el discurso europeo es el del conocimiento que garantiza el desarrollo espiritual de las naciones americanas»<sup>45</sup>. En «Segundo diario», Arguedas replica: «¿Y todo lo que he pasado en las ciudades durante más de treinta años?» (ZZ: 81). Aunque el narrador no vive fuera del país, vive fuera de la Sierra, y cuenta con una perspectiva más amplia para escribir sobre Chimbote. En el diálogo imaginario con el negro Gastiaburú, dice así: «Pero así y todo, “roiundo”, y como ya se me acabó la “lana”, me zambullo en tu corazón que era el más zambo y azambado que he conocido. ¡Y bien que te conocía! Tengo testigos, aunque los mejores, dos, se han muerto, igual que tú, negro, Dr. Julio Gastiaburú» (ZZ: 83).

El control que Arguedas quería manejar para escribir sobre Chimbote se interrumpe varias veces, ante la imposibilidad de escribir; de ahí que surjan las alternancias de los géneros diario-relato: «Primer diario»–Relato–«Segundo diario»–Relato–«Tercer diario»–Relato–«Último diario». Lienhard afirma que «los zorros son un lazo entre

44 De Grandis, 54.

45 De Grandis, 52.

dos modalidades literarias, relato y diario; el autor-narrador de los diarios se desdobra en dos animales mitológicos que, en un primer tiempo, van a ser los narradores del relato, para después encarnarse y participar directamente en los acontecimientos»<sup>46</sup>.

Arguedas utiliza dos zorros míticos para representar un mundo incontrolable: «Estos “Zorros” se han puesto fuera de mi alcance: corren mucho o están muy lejos. Quizá apunté un blanco demasiado largo o, de repente, alcanzo a los “Zorros” y ya no los suelto más» (ZZ: 179).

En «Tercer diario» fechado el 28 de mayo, el diarista ya está bien armado para la lucha:

*De regreso de un segundo viaje a Quilpué, en el tren, creo haber encontrado el método, la «técnica», no para el capítulo V, sino para la Segunda Parte de este todavía incierto libro. He escrito ya los tres primeros Hervores de esa Segunda Parte: Chaucato con «Man-tequilla»; don Hilario con «Doble Jeta» y la Decisión de Maxwell. (ZZ: 180)*

Pero, ¿Está Arguedas realizando un responso funeral por el pueblo andino, como declaró Rama en *La ciudad letrada*? Se ve que en esta novela el autor para representar a los indígenas, en lugar de resaltar sus cualidades, los convierte en una condición incontrolable e ingobernable, la condición del «*Illiteracy*».

Arguedas no intenta utilizar el mito ancestral de los zorros para contar la historia, sino que los transforma para representarlos. 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 son capaces de metamorfosis. Efectuar transformaciones es un método para sobrevivir y mantener la sostenibilidad y la supervivencia. De modo que el pueblo andino ya no muere sino que se vuelve inmortal. El novelista utiliza los zorros

---

46 Lienhard (1990), 38.

como «burladores» para representar un mundo ingobernable. Con razón sostiene Vargas Llosa que este libro es «un ejemplo de obra literaria que sería injusto llamar agradable, pues en verdad incomoda y hasta exaspera a ratos por sus trampas sentimentales»<sup>47</sup>.

### *Eliminación del yo como autor para dar voces a los zorros míticos*

Son los cuatro diarios y en todos el narrador escribe sobre el suicidio. En «Primer diario» fechado el 10 de mayo de 1968, confiesa: «En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme. [...] Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque, nuevamente, me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien. Y no deseo, como en abril del 66, convertirme en un enfermo inepto, en un testigo lamentable de los acontecimientos» (ZZ: 7).

Para el autor de los «diarios», quien escribe tiene derecho a vivir: «Porque si no escribo y publico, me pego un tiro» (ZZ: 14). «Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden» (ZZ: 18). «No es una desgracia luchar contra la muerte, escribiendo» (ZZ: 19).

En «Segundo diario» fechado el 13 de febrero de 1969, expresa otra vez su decisión de suicidarse: «No entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo. [...] Voy a transcribir en seguida —lo haré al margen— las páginas que escribí en Chimbote, cuando igual que hoy, luego de varias noches de completo insomnio, atosigado ya de odios e ilusiones, de impotencia y vacío, decidí, otra vez, suicidarme» (ZZ: 79-80).

¿De qué tipo de suicidio se trata? A mi modo de ver Arguedas se proyecta a sí mismo como escritor en los diarios. Es una metaficción con voces autobiográficas. El narrador mezcla su voz personal con la voz comunera. Se considera parte del pueblo indígena. El suicidio parece así menos personal, es otro tipo de suicidio. Habla de su crisis de autoría. Los diarios son como un espejo en el que se refleja el autor.

47 Vargas Llosa, 356.

El autor se objetiva a sí mismo en otro. El otro es el reflejo del yo. Mientras él tiene su propia voz, su voz está dominada. Su propia voz es la del colonizador o tiene voz colonizadora. Sus diarios son como una confesión. El narrador quiere suicidarse para librarse de sí mismo como autor y adoptar las voces míticas de los zorros. Arguedas borra la voz antropológica de esta novela. Quiere eliminar su punto de vista hispánico, eliminar su yo no quechua, su yo de fuera, y dejar hablar a los zorros. No quiere utilizar la forma de la escritura, sino que usa la forma de diálogos entre figuras muy poderosas. De esta manera el suicidio puede ser simbólico. Y puede que este sea el deseo del autor. En los diarios Arguedas no solo habla de sí mismo, sino también de los indígenas. Cuando se mira a sí mismo, mira también a su sociedad. Como no es indígena puro, quiere eliminar su yo español, su discurso español, para dar voz a los indígenas, dar poder a los zorros y dejarles juzgar todo. El narrador, con el tema del suicidio, presenta una ruptura con su escritura y deja las voces a los zorros. Rochabrún opina que «Arguedas podía estar dispuesto a conceder que muchas cosas venían de España, pero aquí se las habían apropiado como si nunca hubiera sido de otro lugar. [...] Para Arguedas el tronco es el quechua, hay que injertarle el castellano. Y terminarán hablando en castellano, pero un castellano a través del cual el quechua es el que se expresa. Eso no es lo que se dice el discurso oficial»<sup>48</sup>.

## Conclusión

José María Arguedas valora el mundo andino desde el interior. Lleva a cabo una serie de transformaciones semióticas para demostrar diversas maneras de manejar los problemas de la representación por medio del despliegue de sus diferentes voces novelísticas. Sus obras son una especie de experimento en proceso hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

48 Guillermo Rochabrún, ed., ¿He vivido en vano?, La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965 (Lima: Fondo, 2011) 126-127.



En *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, la estructura es consistente desde el comienzo hasta el final; en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas trabaja sobre todo la imaginación. La estética de esta obra está fracturada. El novelista combina dos estructuras literarias, diario y relato, que ya no aparecen en la forma de una novela tradicional; es una ruptura de la forma literaria.

El novelista deconstruye su viejo yo, que miraba a los indígenas a través de conceptos románticos, como los que predominaban en *Yawar fiesta*, en *Los ríos profundos*, y en *Todas las sangres*, y construye su nuevo yo realista e íntimo. En la escritura íntima el novelista también ha podido defenderse y justificarse como testigo comprometido de la cultura andina.

En la búsqueda de un tipo correcto de expresión del pueblo andino, Arguedas se encuentra con el conflicto en el «umbral de la *Illiteracy*», característica inestable de la relación oralidad-escritura en América Latina, en que la significación es ilegible, inconmensurable e ingobernable. Es también el conflicto de Arguedas. Ha cambiado su forma de representación mezclando los relatos narrativos con los diarios para crear una narrativa ingobernable protagonizada por los dos zorros míticos.

En la novela los relatos se constituyen como un campo de batalla, y los diarios como espacio para acumular energía y audacia para atacar. Como se trata de una batalla muy dura, el héroe ha tenido que retirarse varias veces para recobrase con el fin de salir otra vez al ataque.

Es notable una relación paradójica entre el diario, con el que se autojustifica y concede voz, y el aparente autosilenciamiento de la voz autorial en los relatos míticos de esta novela. Es decir, un diario da lugar a una voz más fuerte, pero a través del mencionado proceso dicha voz se hace mucho más elusiva. La deconstrucción le conduce al descubrimiento de una forma de escribir la voz indígena. En los relatos, Arguedas elimina su voz autorial para dejar hablar a los indígenas, sobre todo a los zorros míticos, haciendo que la voz de todos estos sea dominante.

