

Carmen Leñero

Mito y novela.
Acercas de un estudio crítico
de la última novela de Arguedas.

Introducción

Este artículo intenta describir el método de interpretación y de exposición elaborado por Lienhard¹ para develar el sentido de la controvertida y última novela de Arguedas.² En ella, la visión del mundo quechua, así como la dinámica interna de sus rituales, danzas y prácticas mágico-religiosas se expresan mediante un complejo universo mítico, el cual, lejos de ser un mero referente novelesco, irrumpe como la instancia misma que rige los movimientos del discurso narrativo, imponiéndole una articulación no lineal ni racionalmente ordenada, sino más bien concéntrica y dialógica.

El título de la novela analizada³ alude en primer término a la presencia de dos niveles de enunciación —de hecho, géneros y formas literarias de aprehensión distintas— que convergen y se sustentan una a la otra: los Diarios y el Relato. Los

¹ *Cultura popular andina y forma novelesca*, de Martin Lienhard. Esta obra, poco conocida, fue editada en 1981 por Tarea Latinoamericana Editores, de Lima. Lleva como subtítulo "zorros y danzantes en la última novela de Arguedas". Su autor, de nacionalidad suiza, ha dedicado muchos años al estudio de la literatura latinoamericana, en especial a la obra de Arguedas y Roa Bastos.

² José María Arguedas, *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*; publicada en 1971 por Losada, se consideró como obra inacabada y recibió muchas críticas por quienes desconocieron su carácter experimental.

³ La división arriba/abajo —dice Lienhard— cuyo origen es la división del *ayllu* precolombino en dos mitades exógamas, se aplica ya en el siglo XVI a realidades geográficas, económicas, políticas y culturales en Perú.

primeros corresponden al Zorro de arriba, la voz un tanto lírica del autor, que a manera de autobiografía narra sus dificultades en el proceso de escritura de la novela. Paralelo a los Diarios corre el Relato, cuya voz narrativa, el Zorro de abajo, se va diversificando hasta convertirse en conciencia y personaje auténticamente colectivos.

A partir de esta primera confrontación dialógica y en los subsecuentes niveles que instaura, la obra de Arguedas actualiza en el ámbito novelesco un ritual y una leyenda mítica andina: la práctica —aún vigente— de los danzantes de tijeras de Lucanas, los *danzaq*,⁴ y el coloquio de los zorros⁵ que aparece en una de las historias que recoge el texto *Dioses y hombres de Huarochiri*.⁶

⁴ Los “danzaq” son “elemento central de la fiesta de san Isidro Labrador, fecha que señala el final de los trabajos colectivos agrícolas. Los danzantes representan a los *usamanis* —los cerros en tanto que ‘divinidades’ y poderes que dispensan el agua para las chacras. Como otros personajes rituales, el danzante pudo haber sido (alguna vez) una representación paródica del arrogante español. El encuentro de dos o más danzantes que se enfrentan igualmente en el nivel de sus capacidades mágicas y acrobáticas, desemboca en una competición múltiple. Se suceden pasos y músicas viriles, casi guerreros, ligeros, grotescos, eróticos, etc. La competición toma forma de un diálogo bailado y musical, en el cual la respuesta debe ser más ‘fuerte’ que la pregunta. El ‘danzaq’, por otra parte, protagoniza escenas que se podrían calificar de ‘circo’ paródico. La yuxtaposición de lo solemne y lo grotesco, de lo serio y lo cómico caracteriza el ritual de los danzantes”.

⁵ Se trata de un diálogo en el que “cada uno de los zorros representa una de las dos zonas geográficas en que se divide el territorio considerado: la de arriba y la de abajo”. Conciencias de sus zonas respectivas, “los zorros conocen el conjunto y el pormenor, lo visible y lo oculto, el presente y el pasado de todas las cosas que ocurren. Esta sabiduría divina equivale a poder [...] El núcleo del conflicto narrado es la sensualidad transgresora de una mujer”. Según Lienhard, el segundo encuentro entre ambos personajes se produce en la novela de Arguedas, dos mil quinientos años más tarde, donde los zorros son mensajeros de aquel primer texto. Además, el que escribe *El zorro de arriba y el zorro de abajo* lo hace “al dictado de los zorros mitológicos que narran los acontecimientos, los comentan y los danzan”, los cuales “acumulan las funciones de autor colectivo, críticos y coautores del texto”.

⁶ Según el propio Arguedas, traductor de la obra del quechua, *Dioses y hombres* es el único texto quechua popular conocido en los siglos XVI y XVII, y el único que ofrece un cuadro completo, coherente, de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo”. Añade: “el torrente de lenguaje del manuscrito es oral”. Lienhard afirma que “se trata de un texto fundamentalmente mitológico producido por una formación social que piensa su vida social en términos del mito [y cuya concepción] del lenguaje

Además de la presencia de estos dos elementos míticos en el tema y composición de la novela, Lienhard habla de lo que denomina "ser-objeto-mágico".⁷ Se trata de una serie de figuras provenientes de la cultura andina quechua, cuya vida se ubica en el ámbito de la religiosidad popular animista, dando un sentido específico a las relaciones hombre-naturaleza. Tras puestos al terreno literario, estos "entes simbólicos" no actúan, en el caso de la obra arguediana, como meras imágenes poéticas o metáforas, sino como verdaderos núcleos de significación en torno a los cuales se construye el entretejido novelesco.⁸

Finalmente, cabría mencionar la recuperación que hace Arguedas de la lógica elemental de las dualidades míticas —de donde la polarización masculino/femenino, día/noche, vida/muerte, etc.— en forma de oposiciones que, al transferirse al plano socio-ideológico de la novela, adquieren incluso carácter de contradicción.

El puerto de Chimbote, contexto geográfico político y social en que dichas contradicciones se verifican, se convierte dentro del Relato no sólo en un ámbito cultural de discursos contrapuestos sino sobre todo en un espacio ritual de escenificación múltiple con rasgos de simbología épica.⁹

merece [también] el calificativo de 'mitológica' en la medida en que supone la convicción de una relación no problemática, unívoca, entre la palabra y la cosa significada, típica de la enunciación de la palabra mítica".

⁷ Al referirse a éstos que considera auténticos signos del universo quechua, Lienhard dice que, "para los campesinos preincas, incas y (en una medida menor) actuales, existe dentro de la naturaleza una serie de lugares, objetos —generalmente pertenecientes al orden botánico— y seres sagrados, cuyo nombre común es *waca* [con] algún rasgo excepcional, tal como su tamaño, deformación o particular hermosura [...] *Waca* representaba al antepasado de un grupo endogámico determinado [...] Con la llegada de los españoles y el consecuente desmoronamiento del sistema sociocultural tradicional [...] los *wacas* se convirtieron en manifestaciones genéricas de lo sagrado.

⁸ El crítico aclara que "los seres-objeto de Arguedas no son necesariamente idénticos a los *wacas* tradicionales, pero son producto de un procedimiento intelectual similar, o actitud mágico-religiosa, tal como la define Mukarovsky: "En la postura mágico-religiosa los hechos reales no se convierten en signos, sino que son signos de manera sustancial; por eso mismo son capaces de actuar como aquello que representan (un amuleto, etc.). Son signos-símbolos" (*Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: G. Gili, 1977, p. 145).

⁹ Lienhard reconstruye la división simbólica del espacio chimbotano en la

Hasta aquí una semblanza de los principales aspectos estudiados por Martin Lienhard en cuanto a la irrupción del mito en la novela de Arguedas. Lo que se intentaría mostrar en el presente artículo es precisamente la forma en que el crítico se aproxima a la complejidad narrativa resultante de dicha irrupción, combinando un estudio extrínseco a la obra (histórico-antropológico y cultural) con el análisis minucioso de su articulación interna (lingüístico-estilístico-estructural y exe-gético).

Cuando se lee el que con modestia llama Lienhard su "Comentario", sorprende en particular tal transcurrir dialéctico del texto al contexto, del universo novelesco a la realidad, lo que en su caso excluye toda simplificación fácil, toda posición teórica acomodaticia. No procede por deducción ni por inducción respecto de un modelo de análisis previo; tampoco se sumerge en la supuesta "autonomía estructural" de una obra que, por otra parte, desalienta una lectura de tal índole. Una y otra vez, y en cada nivel de análisis, Lienhard va de lo concreto de la obra a lo abstracto de las categorías teóricas y viceversa. La reconstrucción de la novela de Arguedas en cuanto fenómeno mismo de una realidad social, cultural y literaria busca la lógica específica de su objeto específico, y le es fiel incluso en la configuración del discurso expositivo que la revela: paralelo a la trayectoria dialógica del constructo novelesco, el Comentario intenta reproducir el efecto de "expansión irradiada" que inaugura el texto de Arguedas, y comparte —en extraña complicidad, en natural simpatía con él— su sentido subversivo (en su caso frente al mundo de una crítica literaria convencional, que se halla atada con lazos a veces invisibles al discurso dominante y a las concepciones más generalizadas sobre lo que son las expresiones artísticas y culturales americanas, en lo particular).

Sin desligarse en términos afectivos del objeto que le ocupa

novela, y a Chimbote como representante mítico del mundo, en tanto que su configuración —imaginada— guarda hondas conexiones con la cosmovisión mitológica andina.

—es decir sin “desafanarse” del efecto propiamente estético y emotivo que la obra le provoca— Lienhard logra el distanciamiento propio del rigor analítico y compromete su imaginación formal en la ardua tarea de “exhibir la técnica” de *El Zorro*, como él mismo asegura. Así, partiendo de las propuestas mismas de la novela (y de su autor) no sólo encuentra y articula las categorías preexistentes que puedan resultar pertinentes para su análisis, sino que las explicita con claridad, economía y buen tino, al tiempo que las pone a prueba y confronta con el texto de Arguedas a través de estadios sucesivos de simbolización, abstracción y exégesis.

De esta manera, el crítico parece tomar parte, en cuanto sujeto interpretante —y nuevo enunciador— en la dinámica de autocrítica “especular” que instaura la novela (a partir de su subordinación a la mecánica de un mito), no siendo él, en principio —y conforme a la voluntad de Arguedas expuesta por el propio Lienhard— su primer destinatario potencial.

El investigador no sólo descubre lo que Arguedas “hace” al escribir su novela; reconoce también lo que él mismo hace al traducir en un discurso crítico (comprometido y paralelo) los vaivenes —encuentros y desencuentros— de su lectura.

El modo en que Lienhard realiza este trabajo de confrontación permanente entre la teoría, el texto y su realidad de lector crítico es el objeto a describir aquí, en tres apartados: 1) valoración de la obra de Arguedas; 2) método de estudio, y 3) método de exposición.

Cabe señalar que nuestra descripción —lejos de ser exhaustiva ni mucho menos de hacer justos honores al asombroso proceder crítico de Martin Leinhard— apuntaría hacia un planteamiento no del todo descabellado quizá: la posibilidad de que el mito, más allá de su estricta —y culturalmente condicionada— configuración anecdótica y función social, sea capaz de invadir con su vitalidad interna —¿animista?— la lógica misma de los discursos que su existencia, evidencia y recreación suscita, en tanto que forma y dinámica de aprehensión y representación de la realidad.

En primera instancia, sin embargo, la presente exposición intenta sólo “volver sobre los pasos” de Lienhard: un recorrido inverso al camino por el que nos lleva la lectura de su Comentario; ojeada restrospectiva al panorama sígnico que el crítico abrió ante nuestro azorado entendimiento.

I. *Valoración de la obra de Arguedas: concepciones previas de Lienhard y búsqueda de los elementos de ruptura en el Zorro*

En lo que concierne a la actitud teórica de Lienhard, él mismo señala que en el caso de *El Zorro* “no se trata de reconstruir toda una historia para situar dentro de ella a la producción de una obra novelesca única...” Así pues, el crítico no busca ni constatar un sistema de representación o análisis, ni corroborar mediante el texto una perspectiva histórica o social determinada. Tampoco intenta delimitar —o exaltar— la singularidad del texto, aunque indudablemente el trabajo que realiza tiene un carácter reivindicativo de la obra arguediana en su conjunto.

En este sentido, el Comentario se ubica en una historia de la literatura latinoamericana; en particular, dentro de la polémica que Arguedas sostuvo frente a algunos escritores del “boom”, como Cortázar. De hecho, la revaloración de Lienhard pretende incidir sobre concepciones o tendencias ideológico-literarias frente a las cuales el quehacer estético de Arguedas ha sido minimizado o malentendido. El lúcido comentario parece estar orientado por un afán no sólo de defensa ante una crítica quizá poco rigurosa o “impresionista”, sino también por una certidumbre esencial respecto a la trascendencia de una novela como *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Una larga tradición literaria sustenta la concepción que tiene el autor sobre la novela como género en y de la transformación. Su tarea analítica se aboca, pues, en principio, a la búsqueda de aquellos elementos que en el texto de Arguedas

constituyen verdaderas innovaciones o cambios respecto de las convenciones lingüísticas y estéticas de la escritura novelesca.

Tales cambios poseen un carácter contestatario o de ruptura frente a los modelos narrativos que el crítico destaca: la novela europea naturalista, la novela indigenista, la novela latinoamericana del "boom", y la propia narrativa arguediana anterior a *El Zorro*. De suyo, cada uno de los modelos en cuestión inaugura un particular campo de tensiones que en la última novela de Arguedas no sólo queda puesto de manifiesto, sino que "estalla" en virtud de las contradicciones irresueltas en que tales tensiones se convierten.

Además de la problemática que plantean las presiones de un referente difícilmente aprehensible por las formas "realistas" y racionales del discurso literario, la oposición básica generadora de tal conjunto de tensiones sería la que surge del enfrentamiento entre la práctica específicamente novelesca y las prácticas orales populares de representación mítica del mundo en Latinoamérica (considerando además que dichas prácticas provienen y se insertan en un universo cultural originalmente distinto al de una tradición literaria hispánica).

El texto de Arguedas, en cuanto producto de dicho enfrentamiento, "escenifica" tal oposición, convirtiéndola en uno de los ejes temáticos centrales, subsumido éste en una dialéctica de múltiples superposiciones.

A lo largo de su estudio, Lienhard va presentando la caracterización genérica de los modelos literarios antes mencionados para confrontarla luego con el análisis concreto de *El Zorro*. Así, en las sucesivas etapas de su estudio, evidencia los lugares de ruptura —o "lisuras"— en la novela. Luego engloba la orientación común de tales lisuras, y les da una significación como elementos estructurales de la narración: lo que él llama "figuras" del relato.

Las principales rupturas, atestiguadas por fenómenos directamente observables en el análisis lingüístico, estilístico, semiológico, antropológico y sociopolítico del texto mismo serían las cinco siguientes:

1. Irrupción de la oralidad

Dado que el referente novelesco está constituido por un universo de discursos heterogéneo, tanto desde el punto de vista lingüístico como ideológico, la novela intenta y logra insertar la oralidad como forma predominante de la enunciación. La naturaleza múltiple y plural de dichos discursos, entonces, hace estallar la prosa narrativa. Explica Lienhard que la irrupción del discurso propio del habla no consiste en una vuelta a lo oral propiamente dicho, sino en su "traducción", simulada por la escritura, lo cual se pone de manifiesto en la violencia lingüística que la inserción de las diversas hablas populares de Chimbote provoca en la sintaxis. Dicha materialización literaria del fenómeno discursivo oral busca reproducir el carácter vivo y actual de la comunicación hablada. Ello se logra gracias a un proceso de creciente teatralización, la cual permite rescatar para la escritura la vitalidad y presencia de la narración oral con sus elementos exclusivos característicos: gestualidad, mímica, entonación, contexto comunicativo concreto, etcétera.

La recuperación de la oralidad en el ámbito de la escritura novelesca mediante el recurso de la teatralización incide, además, en una subsecuente marginación del discurso narrativo "objetivo", el cual constituye frecuentemente la instancia predominante de enunciación en la novela tradicional.

2. Ruptura de la linealidad narrativa en virtud de un sistema de representación perteneciente al universo mitológico de la cultura quechua y su cosmogonía (antigua y moderna)

Una vez definidas ciertas convenciones lingüísticas y tópicos de la forma novelesca clásica (composición del relato como "viaje" o transcurso; cierto manejo característico de los tiempos verbales y de las funciones expresivas de la lengua), Lienhard muestra la ausencia o metamorfosis de estos elementos

en la obra de Arguedas, refiriéndose a ella como “novela nueva”, que explora una manera totalmente distinta de narrar.

La inexistencia de un protagonista principal permanente, la presencia de toda una colectividad heterogénea como protagonista y la sucesión no evolutiva de episodios serían, entre otros, los factores que evidenciarían una violenta ruptura frente a los modelos narratológicos de la novela realista y naturalista.

En *El Zorro* encontramos una serie de escenas yuxtapuestas, cuyo encadenamiento corresponde, según Lienhard, a una técnica de montaje cubista. En defensa de la pretendida “incapacidad narrativa” de Arguedas, el crítico arguye la “practicabilidad de una lectura cinematográfica” para analizar la composición de imágenes y episodios a lo largo de toda la novela. Se refiere en particular a una técnica de montaje estilo Eisenstein, cuya finalidad sería la de crear un efecto de simultaneidad más que de continuidad o progresión.

Por otra parte, el crítico añade que en *El Zorro*, el plano horizontal —el de la linealidad narrativa— pierde pertinencia, mientras que se privilegia en cambio el eje vertical: aquel que relaciona el relato con el nivel mitológico,¹⁰ el cual actúa a su vez como sostén de la “teatralización”.

3. El diálogo multiforme como forma de montaje del relato

Según Lienhard, “Arguedas lleva hasta sus últimas consecuencias un tipo de escritura caracterizado por un diálogo multiforme”. Para sustentar este último como fenómeno estructural se aboca en principio a establecer una distinción básica entre: diálogo tradicional, diálogo de idiolectos y diálogo entre modos narrativos opuestos. Asumiendo la teoría de Bajtín, según la cual, “todo pensamiento es fruto del diálogo social

¹⁰ Lienhard ilustra esta afirmación con el examen de las escenas de grupo que aparecen en la novela, y demuestra que éstas efectivamente tienden a adecuarse a la dinámica del ritual andino.

permanente", el crítico analiza las relaciones entre las condiciones de producción del diálogo y la creación del espacio escénico, cuya distribución correspondería a la división sociopolítica de Chimbote (universo referencial cuyas contradicciones sociales se manifiestan en la dimensión lingüística de la novela por la oposición de idiolectos).

Asimismo, a partir de la teoría de Eijembaum que establece una distinción básica entre dos tipos de narración, Lienhard asegura que en *El Zorro*, la confrontación de ambos discursos narrativos: escénico y puro, constituye "un diálogo implícito acerca de la escritura novelesca".

Son en verdad múltiples las instancias que en la obra de Arguedas entran en relación dialógica: El zorro de arriba y el zorro de abajo; Diarios y Relato; los "Hervores" (capítulos de la segunda parte) entre sí; los diversos discursos de los personajes (grupos sociales); autor y lector. Las diferentes "voces" dialogan entre sí en virtud de sus contradicciones lingüísticas (bilingüismo y diversidad de sociolectos), literarias (géneros contrapuestos) e ideológicas (concepciones antagónicas del mundo). Este fenómeno estructural, conocido como "polifonía", evidencia una modernidad que sobrepasa toda técnica tradicional en la conformación de la voz narrativa.¹¹

4. Rechazo a la coherencia ficticia de los sistemas ideológicos representados: especularidad y carnavalización

La forma que toman las preocupaciones sociales y políticas de Arguedas, muy particularmente en relación con su propio quehacer literario, es un elemento importante de reflexión y un punto de partida para Lienhard.

Arguedas sabe que la literatura no puede cambiar la sociedad; sólo puede exhibirla y aprehenderla. Fiel a dicho com-

¹¹ Es quizá posible proponer que Lienhard pone a "dialogar" a los diversos niveles de análisis al confrontar continuamente la teoría literaria, el texto de Arguedas y la realidad a la que dicho texto alude, y en la que se ubica también su compromiso crítico y su experiencia de lector.

promiso, "el autor de *El Zorro* cumple de alguna manera con la tarea de aportar 'conocimientos' no tanto sobre una situación sociopolítica, sino acerca de cómo la novela se sitúa en tanto que producción específica dentro de las relaciones de producción en general".¹² Ello se corrobora sobre todo en el análisis del fenómeno de "espejamiento" que presenta el texto arguediano; fenómeno que atestigua el diálogo continuo entre el Diario y el Relato, y cuya presencia se verifica en el capítulo referido al retablo de Maese Moncada —y su escenificación titiritesca de las relaciones de poder que imperan en Chimbote—. Al respecto, Lienhard propone la siguiente cadena de reproducciones reflejo: realidad→literatura→teatro con actor humano→teatro de títeres. Y añade: "El último nivel tiene continuación sólo en el lector, al que se le impone la equivalencia: teatro de títeres→mundo real".

También en el caso de este fenómeno estético, el autor recurre a una caracterización de índole teórica para probar su aplicación en la interpretación global del texto. Así muestra cómo, en virtud de la espejamiento, el Relato, lejos de ocultar las condiciones que rigen su producción, las desnuda como parte de la realidad que exhibe. La autocrítica "distanciadora" y reflexiva que tal efecto de espejamiento presupone en relación con el lector, conlleva además el rechazo a toda coherencia ideológica artificial creada por medio de la ficción, pues la ficción misma desenmascara su imposibilidad de abarcar o transformar a la realidad en cuanto tal.

Arguedas no superpone por tanto una armonía ficticia a la composición literaria; no resuelve, mediante el artificio de la ilusión y la escritura, las contradicciones que su obra plantea y que en la realidad no han sido aún resueltas. Por el contrario, el "movimiento" discursivo de tales contradicciones las hace saltar siempre a una nueva instancia de conflicto.¹³

¹² A manera de respuesta frente a las inquietudes que Arguedas manifiesta en el Tercer diario, y en defensa de los ataques que provocó el episodio entre Don Diego y el ejecutivo (cap. III del Relato).

¹³ "Toda resolución de Arguedas en el plano narrativo abre una nueva oposición", dice Lienhard.

Ligado al fenómeno de especularidad se encuentra el de "carnavalización", esencial éste para la comprensión del relato arguediano. Después de reconocer dicho elemento en la dinámica de personajes y discursos en el texto, el crítico alude a la teoría de Bajtín sobre los signos de la literatura carnavalizada: trastorno ficticio de las relaciones de poder, mundo al revés, reciprocidad de las relaciones sociales, resquebrajamiento de la distancia entre actores y espectadores, profanación de lo sagrado (rebajándolo a lo corporal), predominio de una sensibilidad popular, mezcla de estilos y géneros.

Son precisamente todas estas características las que descubre Lienhard, mostrando el sentido que lo grotesco adquiere en *El Zorro* como vía de purificación. La carnavalización se apoya sobre todo en la materialización literaria de los rituales andinos,¹⁴ y se evidencia además en otras instancias discursivas: desordenamientos violentos de la sintaxis, rupturas del ritmo enunciativo y rupturas o "saltos" temáticos.

La índole subversiva y crítica de la novela queda pues ampliamente analizada por Lienhard, quien sintetizando el sentido de la especularidad, la carnavalización y las múltiples transgresiones en la composición formal del texto, admite que "el carácter inconcluso (e irregular) de *El Zorro* no permite una lectura puramente lúdica".¹⁵

Al referirse a la significación del suicidio de Arguedas, el investigador, dejando a un lado toda consideración psicoanalítica sobre la pretendida neurosis del autor, insiste en el rechazo que como escritor sostuvo frente a la posibilidad de "cerrar el círculo", que le brindaba la forma novelesca. La muerte de Arguedas representa para él un paso dramático de la ficción a la realidad y, en última instancia, una "ruptura" con el conjunto de la actividad literaria en Latinoamérica:

¹⁴ Aseveración que se sustenta sobre todo en el examen de la función subyacente de los "danzaq".

¹⁵ Según Lienhard, esto colocaría a la obra de Arguedas en contraposición con la novela latinoamericana del llamado "boom", propensa, dice, a resolver en el plano de la ficción la irracionalidad, heterogeneidad y contradicciones del mundo en el que se inscribe en cuanto producto estético.

“Con un balazo como punto final, *El Zorro* abandona el terreno de la literatura practicada como juego, y abre una interrogación sobre la posibilidad de la escritura novelesca en un país como el Perú”. Con ello, muestra cómo el proceso narrativo inaugurado por el texto no ha terminado aún; lo único que en verdad concluye es la vida misma del narrador. El crítico interpreta ese hecho como parte de la propuesta general de Arguedas en cuanto escritor: el relato debe resolverse no en el plano de la ficción sino en el de la realidad.

5. Escenificación del acto de escritura: El zorro, voz colectiva, coproductora de la novela

A lo largo de todo el Relato, Arguedas dramatiza lo ideológico, dando la jerarquía de personajes a lo que sería la conciencia responsable de cada uno de los discursos representados en continua confrontación. La escenificación, entonces, muestra diversas maneras de articular las contradicciones que tales discursos plantean.

Sin embargo, la acción o el “devenir dramático” no se verifica sino hasta la irrupción del zorro —en cuanto personaje: Don Diego— en el Relato, con su discurrir intrínsecamente subversivo frente a un discurso unívoco dominante. El zorro inaugura un carnaval o juego de inversiones que desarticula la lógica discursiva del poder, y permite a la vez una concertación de voces que introduce a toda una colectividad como sujeto de enunciación. Tal sujeto, identificado además con un lector virtual —también colectivo— se convierte así en instancia coproductora de la novela que escribe Arguedas. Resume Lienhard: “La novela de Arguedas es un texto experimental gracias al espectáculo puesto en escena por el zorro”. Ciertamente tal representación obliga al lector a considerarse como espectador *in situ* y, en ese sentido, como sujeto participante en el encuentro dialéctico de los discursos.

Lo extraordinario, sin embargo, radica en el hecho de que,

como asegura Lienhard, “por la boca del zorro hablan los peruanos”. La versatilidad de su orientación discursiva, hecha factible por la irrupción del referente mitológico y del ámbito ritual que la presencia de este personaje reproduce en torno suyo, permite que se convierta en portavoz de una instancia comúnmente relegada en la literatura a ser mero objeto de la enunciación: el mundo indígena.

La aparición del zorro, pues, implica para Lienhard una ruptura no sólo con una tradición novelística latinoamericana sino en especial con la novela indigenista, cuyas tensiones son sobrepasadas por Arguedas.

La cultura quechua ya no es un simple referente literario; en *El Zorro* actúa como “un instrumento subversivo de una instancia productora dialéctica”. Dicha función supera a aquella que jugaba la visión andina en el ámbito simbólico-poético de la narrativa arguediana anterior. En *El Zorro*, asegura el crítico, “El lector es la verdadera musa, la verdadera inspiración del escritor; es él quien impone la ‘forma’ y el ‘contenido’ de lo enunciado”.

El “lector” virtual de *El Zorro* es, sin embargo, un público en formación: no se trata propiamente del indígena de la sierra, sino de aquél que ha emigrado hacia la costa. En el puerto de Chimbote ha surgido esta capa de población cuya característica es la dualidad entre dos visiones antagónicas del mundo. En ella vislumbra Arguedas la posibilidad de sintetizar lo andino y lo costeño —con todo lo que cada una de estas denominaciones implican o aluden en el caso del Perú— para la configuración de una cultura nacional.

La escritura de Arguedas, asumida como una opción existencial —no sólo ideológica, lúdica o intelectual— dirigida al pueblo, ha logrado exhibir el proceso de una búsqueda estética en la confrontación de dos visiones del mundo. El autor de los Diarios, el “zorro de arriba”, dialoga con el “zorro de abajo”, productor del Relato. De esta manera Arguedas escenifica la lucha, el desgarramiento y el reto que representa el acto mismo de la escritura, y lo hace justamente mediante

elementos de la cultura quechua, reactualizados y vivos en el texto. Es Lienhard quien concluye: "El zorro danzaq, el personaje más extravagante y complejo de la narrativa arguediana, convierte *nuestra* novela en uno de los experimentos más destacados en la novelística contemporánea de Latinoamérica".

II. *Método de estudio: objeto de análisis y procedimiento*

Una vez que Lienhard ha sistematizado los ejes de tensión que recorren los diferentes géneros novelescos que configuran el panorama literario latinoamericano en el que se inscribe la escritura arguediana, el crítico se propone, a modo de planteamiento básico, ubicar el proyecto estético de Arguedas y sus consecuencias a nivel de su producción concreta. Dicho proyecto consiste básicamente en: imponer a la novela la presencia de otra cultura (la cultura quechua, específicamente); subvertir la dominación por la cultura dominada, en el ámbito estético, y situar la cosmovisión mítica indígena como instancia de enunciación y explicación del mundo.

El análisis de Lienhard tiene como objetivo específico, según el mismo lo enuncia, la reconstrucción del pensamiento andino en *El Zorro* y sus implicaciones en el entretejido narrativo y exegético. En el capítulo V de su estudio, Lienhard menciona explícitamente su pretensión: reanudar los hilos de la novela, "exhibir la técnica del trabajo textil" que representa el texto.

Dadas las características del proyecto arguediano y su connotación histórico-ideológica, así como la conformación particular del texto a estudiar, el procedimiento analítico de Lienhard se aboca a la consecución de las siguientes tareas: a) ubicar en la novela todo elemento de ruptura con la tradición literaria, artística y cultural en la que se inserta; b) establecer los ejes de oposiciones alrededor de los cuales se estructuran (o adquieren sentido) los múltiples y diversos elementos de la

obra; c) probar dichas oposiciones para ver en qué nivel actúan como contradicciones, y d) describir los desplazamientos de este sistema de oposiciones.

1. Recursos teórico-metodológicos

Todo ello implica analizar el "movimiento" del texto por diferentes niveles de abstracción, lo cual va a llevar a cabo Lienhard valiéndose de instrumentos diversos. Conjuga, pues, una teoría literaria con un examen lingüístico certero y pormenorizado; una metodología de exégesis narratológica, con una perspectiva antropológica y cultural.

Las principales referencias teóricas que maneja —explicando así los supuestos de los que parte su propia interpretación— son entre otras: 1. los planteamientos de Cornejo respecto de las tensiones que recorren a la novela indigenista; 2. las consideraciones y modelo semiológico de Bajtín referentes al género novelesco, y en particular, a la literatura carnavalizada y el concepto de polifonía (para la ubicación de las "voces" narrativas); 3. las definiciones genéricas de diario y narración (tomando en cuenta los aspectos lingüísticos y tópicos que caracterizan a cada uno); 4. la definición del concepto de "especularidad", y de la consecuente exhibición autocrítica del proceso de producción artística; 5. la caracterización de lo que en teoría configuraría la llamada "linealidad narrativa"; 6. consideraciones teóricas sobre el género de diálogo (tipos), y 7. distinción que en la teoría de Eijembaum se hace entre "narración pura" y "narración escénica".

Por otra parte se encontrarían las referencias a una metodología de análisis lingüístico del discurso. Los elementos que a Lienhard le interesa destacar a este nivel son todos aquellos que demuestran el dislocamiento que sufre la sintaxis escrita cuando se intenta recuperar el carácter "vivo" de la oralidad: 1. presencia de elementos de función fática frecuentes en el habla; 2. rupturas en el ritmo enunciativo: interrupción de

enunciados, anticipaciones, titubeos, muletillas, etc.; 3. yuxtaposiciones léxicas (de términos pertenecientes a diversos ámbitos discursivos; mezcla de elementos correspondientes a distintos sociolectos); 4. manejo de los tiempos verbales, propio del habla; 5. proliferación de términos escatológicos y sexuales como signos de carnavalización en el discurso; 6. configuración lingüística de imágenes visuales y sonoras en función de la ambientación "escenográfica", etcétera.

Otro recurso de interpretación utilizado es el de los datos y la experiencia de una indagación previa de material antropológico: textos y tradiciones de la cultura quechua que el investigador conoce de primera mano. Así pues, analiza: 1. el mito de Huarochirí, en el que aparecen los personajes de los zorros; 2. el ritual vigente de los "danzaq", y su explicación sociopolítica y religiosa; 3. los símbolos que se constituyen en la obra de Arguedas en torno a la existencia del "ser-objeto-mágico"; 4. leyendas y lírica popular tradicional del mundo estético andino.

Lienhard echa mano, además, de un análisis literario previo al estudio sobre *El Zorro*: el de las referencias y connotaciones que todos estos elementos presentan en la obra arguediana anterior, ubicándolos en la perspectiva del proyecto estético global del autor.¹⁶

2. Los símbolos poéticos: el "ser-objeto-mágico"

El análisis detallado de los símbolos en la obra de Arguedas parece ofrecer las pautas iniciales al estudio de Lienhard. El riguroso examen de las "figuras" que recorren la novela se lleva a cabo sobre el contexto particular de los Diarios. De

¹⁶ El modo en que vincula sus datos a la interpretación podría ilustrarse con el siguiente pasaje: "El examen de los danzantes en las tres obras [...] nos esclarece el papel variable de la cultura quechua en la narrativa arguediana: tema o referente en el primer caso (en *Los ríos profundos*), referente e instancia productora ambigua (en *Rasu Nit*), y finalmente en *El zorro*, instrumento subversivo".

este modo, el investigador recurre a ellas como a "claves" de la obra para descifrarla y develar el proceso de su composición.

Los símbolos que Arguedas utiliza tienen una historia previa a la novela; en ella se introducen y transforman sin perder su poder y animismo esencial —vitalidad natural que dentro del ámbito literario se convierte en fuerza creativa del proceso narrativo— traspasándolo en todos sus niveles. Puede decirse que incluso alcanzan a la lectura y exposición críticas de Lienhard. Así lo sugiere él mismo cuando, refiriéndose al transcurso de su trabajo, se excusa por la supuesta falta de sujeción que su discurso presenta frente a la dinámica de la novela: "La progresión de este trabajo podría parecerse un poco al movimiento de la sombra del mensajero misterioso que acompañó, moviéndose en caminata, a cada una de las figuras de la palmera (en dos pasajes de la novela). Intentábamos, en efecto, seguir hasta cierto punto las 'varias figuras' que presenta el texto a lo largo de *El Zorro*, respetando el orden progresivo que aparenta el movimiento de la escritura arguediana: del Diario al Relato, y de la narración carnavalizada al discurso polifónico. La adecuación entre texto y comentario no podía ser sino aproximativa".

Así, por ejemplo, alude como símbolo general a la *cascada*, presentando primero su caracterización mítica como ser-objeto-mágico en el universo de representación quechua, y luego las subsecuentes connotaciones que este elemento adquiere dentro de la obra de Arguedas, hasta llegar a una interpretación más integral: La cascada como "imagen y materia del desarrollo narrativo" de *El Zorro*; es decir, la progresión "a saltos" del texto, y la presencia de lo oral (palabra que aún no ha sido desprovista de una sonoridad o musicalidad natural y líquida).

Lienhard descompone ante su lector el tránsito que sufre el ser-objeto-mágico al entrar en el universo novelesco de Arguedas: nacido en el seno de una cosmogonía colectiva, dicho elemento es introyectado por el autor en referencia a una vivencia personal, y aprehendido de manera particular en el ámbito de su quehacer literario. Ahí se convierte no sólo en

“figura-guía” del proceso de escritura, sino en verdadero centro de resemantización colectiva.¹⁷

En el análisis de los símbolos, además, el criterio va encontrando rasgos de oposición —los cuales se sustentan en la cosmovisión dualista de la que originalmente parten estos símbolos— y estableciendo para cada uno la secuencia semiológica correspondiente al paso por los distintos estadios o planos de referencialidad en la novela: *Relato/Diarios*; posibilidad de la escritura/imposibilidad; vida/muerte.

Así, procediendo en una especie de espiral expansiva o centrífuga —mediante la aglomeración de imágenes en órbita respecto de un símbolo nuclear— Martin Lienhard puede reconstruir la lógica —no racional sino estética— que subyace a la conformación de las figuras arguedianas y la asombrosa red de asociaciones entre signos y referentes, a cada nuevo nivel enriquecidas. En última instancia, todas las significaciones que de su lectura analítica emanan convergen en el problema mismo de la escritura —no como asunto meramente técnico, sino existencial— y en el de la relación entre dicho quehacer y la realidad histórica concreta de una cultura. Finalmente, una vez cumplida la armazón de la red simbólica, puede corroborar su tesis respecto de la “relativa continuidad del proyecto novelesco de Arguedas”, que avanza, según dice, en “progresivos grados de simbolización”.

3. Las oposiciones

Las dualidades mitológicas esenciales de la cosmogonía quechua se encuentran, en cuanto oposiciones, intensamente articuladas entre sí dentro de la obra de Arguedas. Habiendo considerado ya su dinámica —“dualidad multisémica”— en el plano de los símbolos, Lienhard descubre su vigencia también en el análisis de personajes, situaciones, escenas, instancias de enunciación y discursos.

¹⁷ Recordar lo concerniente al problema del lector virtual y a la simultaneidad de voces que presenta el texto.

Las oposiciones, por otra parte, no presentan una connotación valorativa (axiológica o ideológica) fija o unívoca; por el contrario, sus polos ofrecen una intercambiabilidad de sentido alucinante. Lienhard hace hincapié en dicha ambivalencia. Las valoraciones negativo/positivo saltan de uno a otro término de la contradicción, según sea el nivel en que en determinado momento se actualizan.

Así, por ejemplo, Chimbote es considerado como un espacio antropomorfizado —representación que se observa comúnmente en la visión quechua del mundo. Más allá de ser una simple metáfora, la configuración del espacio chimbotano constituye para Lienhard un modelo mitificado del espacio humano concreto, bajo la equivalencia: Bahía de Chimbote = sexo femenino. La bahía adquiere, además de su carácter erótico positivo, el significado de prostitución. Sin embargo, la prostitución, la miseria y la podredumbre alcanzan después una connotación positiva en cuanto elementos que suscitan el nacimiento de algo nuevo: en virtud de lo carnalesco todo un mundo grotesco de excrementos, de discurso escatológico y sexual sirve para aludir a un proceso de purificación vislumbrado y anhelado por Arguedas.

Esta dinámica de inversión y transformación de sentidos se posibilita en virtud del entramado que en torno a múltiples oposiciones construye el autor, formando ejes que traspasan los sucesivos planos de la novela.¹⁸

De acuerdo con lo anterior, el crítico no sólo establece cuáles serían estos ejes, sino que intenta reconstruir todo el sistema que a su vez dichos ejes conforman, a partir de la contradicción fundamental ARRIBA/ABAJO. Atendiendo siempre a las correspondencias que el investigador encuentra entre la conformación conflictiva de la novela y el sistema dual de la mitología quechua, el sistema que abstrae Lienhard podría quizás ser ilustrado como se muestra en el Esquema I.

¹⁸ En *El Zorro* —dice el autor— “una oposición puede recubrir o representar toda una serie de oposiciones”. Y añade: “El eje que se abstrae de la sobreposición de conceptos [...] se encuentra por consiguiente múltiplemente determinado y capaz de asumir varias funciones”.

Este sistema de ejes de oposición permite a Lienhard obtener una interpretación global del texto, en la que todo elemento de investigación extrínseca o de exploración intrínseca encuentra su pertinencia y función exegética particular, así como el nivel en que dicho "dato" se ubica respecto del análisis en su conjunto.

4. Articulación de categorías y manejo de los diversos planos de abstracción

Si el método y objetivo específico de Lienhard es el de analizar el "movimiento" del texto, no se trata entonces de establecer y ubicar la presencia estática de tal o cual elemento, sino de mostrar la dinámica de su transformación a través de todo el constructo novelesco. Tal dinámica es quizá justamente la que interesa dilucidar en el caso muy particular de *El Zorro*, pues sólo así se descubre su carácter novedoso y experimental.

La tarea del crítico ha sido la de plantearse, en cada nivel, hipótesis que se pondrán a prueba mediante el examen concreto de fragmentos, pasajes o capítulos, y gracias a su confrontación y reubicación continua respecto de un esquema mayor, más integral. Lienhard no se define de una vez por todas desde al principio, sino que va haciéndolo concienzudamente, poco a poco, en cada una de las instancias que analiza.¹⁹

A menudo, Lienhard necesita crear o 'habilitar' categorías (conceptos nuevos, que frecuentemente aparecen entrecomillados) para aludir a uno u otro fenómeno particular en el texto: "teatralización", "lisuras", "ser-objeto-mágico", etc. Otras veces, lo que hace es reformular dichos conceptos en virtud de "nuevos" elementos recién considerados. Todo ello, como si

¹⁹ Por ejemplo, a partir del examen de los dos primeros párrafos del Relato descubre —o más bien elige— los elementos que hipotéticamente podrían resultar estructurales, y cuya continuidad, dice, "tendremos que poner a prueba en el conjunto de los dos primeros capítulos."

el flujo de su exposición fuese el curso mismo de su indagación.

Salta a la vista en su proceder la constante alternativa (¿especular?) entre los recursos teóricos que maneja y la aplicación ("económica") de las metodologías específicas o estrategias de análisis concreto que pone en juego. A cada momento constatamos este "diálogo" entre ambas aproximaciones: ¿será así que la propia dialéctica del texto de Arguedas se manifiesta también en el procedimiento crítico pertinente para su lectura?

Al final del estudio de cada figura o tema, o en los puntos de transición hacia un nivel ulterior de análisis, Lienhard resume todos los aspectos o fenómenos que acaba de considerar siempre en confrontación directa y explícita con citas textuales de la novela. Tales fragmentos pudieron haber sido analizados desde el punto de vista lingüístico (sintáctico, fonético, léxico), o bien literario: el crítico toma un pasaje y lo vuelve a narrar junto con su explicación. Lo que nos cuenta entonces es su propia lectura del pasaje, explicando a la vez los recursos de que se vale su interpretación.

En cuanto al proverbial enfrentamiento literatura/realidad, texto/contexto, Lienhard ha encontrado una manera de especificar tal relación para el caso particular de *El Zorro*: para explicar, por ejemplo la distancia o correspondencia entre Arguedas y el autor de los Diarios, evita caer en el típico psicologismo biográfico, sin perder de vista, empero, la dimensión vivencial del escritor. La relación Arguedas/autor es tratada a la luz de un proyecto estético paralelo a una opción existencial de búsqueda. Por su parte, la relación Relato/Espacio de Chimbote, es definida por Lienhard a partir de una distinción básica entre los aspectos novelescos que evocan —o denotan— el plano sociopolítico y aquellos otros que connotan tal o cual característica de dicho referente. Evita así las simplificaciones sociologistas que supone una concepción del texto literario como "reflejo directo" de la realidad, sin considerar las mediaciones que tal efecto de reflejo implicaría.

El crítico deja muy claro que el referente no es el puerto

de Chimbote, sus habitantes o su organización social, sino más bien los diversos discursos (y respectivos sociolectos) que en dicho espacio existen o pudiesen existir. La respuesta al problema de la relación texto-contexto es, por tanto, tema mismo de la novela. Lienhard da cuenta de ello; sin embargo, no es estrictamente dicha relación lo que le preocupa.²⁰

Hemos dicho que Lienhard siempre resume al final de sus capítulos los diversos elementos analizados, y que pasa luego a la reflexión teórica sobre dichos fenómenos para que ésta aporte luz sobre su ulterior articulación con el resto de los "datos" obtenidos en alguna otra parte del estudio. Resulta interesante el modo en que se enuncia tal síntesis provisional: "... Resumamos ahora los signos particulares de nuestro capítulo: ambiente fantástico e interlocutores inverosímiles; interferencia de las voces y modalidades del discurso más diversas; teatralización cómica de un diálogo sobre temas graves; desenfreno verbal; signos de un delirio teatral, narrativo y sintáctico; autosubversión del texto".

Esta enumeración de fenómenos *in crescendo*, avanza, como puede observarse, por grados sucesivos de abstracción, cada uno de ellos más general que el anterior. El párrafo citado precede, por cierto, a la caracterización bajtiniana de la literatura carnavalizada, la cual se expresa también en términos de una serie de fenómenos coincidentes. Después de tal consideración teórica —justificada de manera explícita por Lienhard a partir de los requerimientos mismos de un análisis textual— el crítico vuelve nuevamente a su aplicación pormenorizada en el texto. Así es, pues, como confronta teoría, novela y realidad en alternancia continua.²¹

²⁰ Lo mismo podría decirse en el caso del propio Arguedas como escritor, para quien, fuertemente comprometido con la realidad social, la inquietud es, sobre todo, la de la posibilidad o imposibilidad de una escritura novelesca.

²¹ Difícil resulta reconstruir la indudablemente caótica, aleatoria e irrepetible lógica de indagación y reflexión que pudo utilizar Lienhard a partir sólo del texto resultante (del Comentario); vale la pena, sin embargo, intentarlo, si hemos de asumir el estudio de su procedimiento crítico no solamente en su función revalorizadora de *El zorro*, sino en especial como modelo de investigación literaria.

III. Método de exposición

Intentaré ahora una breve descripción del Comentario de Lienhard en cuanto texto mismo, comenzando por presentar la secuencia superficial de su exposición, para después tratar de reconstruir la dinámica interna de su discurso.

Son cinco capítulos los que conforman el Comentario, precedidos por una amplia e importante Introducción.

El primero de ellos está dedicado a exponer el análisis de los Diarios y los problemas que plantea la dualidad Diario/Relato en lo que respecta a los géneros literarios; el segundo, a la configuración del referente narrativo. Ambos transcurren paralelos al ordenamiento secuencial de la novela, y giran en torno al problema de la oralidad. En los capítulos III y IV, el análisis abandona la secuencia lineal de la lectura para plantear y poner a prueba las dos hipótesis exegéticas fundamentales que se establecen en el examen de los "Hervores" (esto es, a partir de la entrada del zorro en la escena novelesca): la teatralización carnavalizada y la polifonía. En el último capítulo se retoma todo el análisis anterior para insertarlo dentro de una perspectiva más general de la obra en su conjunto y de la significación que la escritura adquiere en el caso de Arguedas.

De manera general, los contenidos específicos más importantes de cada capítulo serían los siguientes:

A) *Prólogo e Introducción.*—Lienhard justifica su objeto de estudio y el sentido global que persigue su Comentario: transformar las concepciones existentes sobre la escritura de Arguedas. Explica a grandes rasgos los principios metodológicos que sigue y caracteriza lo que sería el proyecto estético de Arguedas.

B) *Cap. I: Los Diarios.*—Para explicar el proceso de escritura de Arguedas, Lienhard estudia la función de los diarios y su caracterización genérica. Analiza detalladamente los "ser-objeto-mágico". La problemática que aborda el capítulo es la de la oralidad transportada al discurso escrito literario.

C) *Cap. II: La cosmogonía chimbotana.*—En este capítulo Lienhard explora básicamente la relación entre el referente novelesco (multiplicidad de discursos en Chimbote) y su expresión narrativa, así como la inserción en la obra de una representación correspondiente a una cosmogonía andina. El diálogo, en cuanto fenómeno estructural, queda establecido como forma básica de montaje del relato.

D) *Cap. III: Puesta en escena de la producción novelesca y carnavalización del relato.* Mediante el examen de pasajes o escenas en especial significativas, el crítico muestra cómo la función del zorro es justamente la de subvertir el discurso dominante en virtud de su voz colectiva y del ritual (danza verbalizada) que pone en marcha.

E) *Cap. IV: La proliferación del diálogo.*—En este capítulo se estudia particularmente el fenómeno de la polifonía; las diversas instancias del diálogo, conjugadas para la conformación de un narrador colectivo coproductor de la novela.

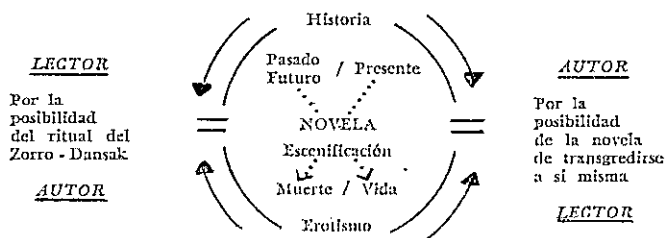
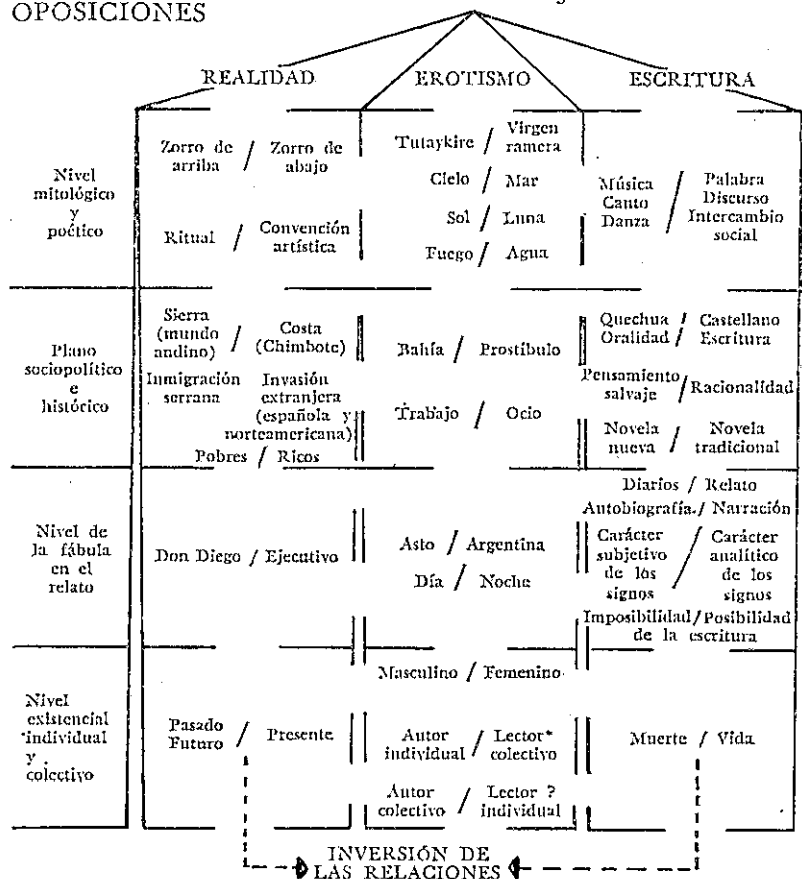
F) *Cap. V: El Zorro y La Historia.*—Recapitulación del análisis y revaloración de la obra en el contexto de la literatura latinoamericana, en virtud de la concepción estética y el quehacer literario comprometido del autor de *El Zorro de Arriba* y *El Zorro de Abajo*.

A continuación presento un esquema que intentaría mostrar el "movimiento" del texto de Lienhard, tomando en cuenta: 1. el procedimiento dialógico que emplea entre teoría, análisis e interpretación; 2. El desplazamiento de su reflexión a través de tres planos fundamentales: a) realidad y contexto cultural de Arguedas: problemática; b) teoría sobre los procesos en la escritura; expresión de la problemática, y c) resultado textual: consecuencias de tal expresión; y 3. la sistematización progresiva de los diversos temas que aborda en estadios sucesivos de abstracción.

ESQUEMA I

SISTEMA DE OPOSICIONES

ARRIBA / ABAJO



* Podría decirse que los ejes de significación se proyectan hacia las posibles interpretaciones del lector. En este sentido, también, la obra está inconclusa; en efecto, abierta a la creación ulterior, incluso en el ámbito meramente literario (piénsese el caso del propio Lénhard).

El Comentario de Lienhard da cuenta, sin duda, de cómo el carácter esencial de la novela —la de ser un género en transformación— queda puesto de manifiesto al propio interior de *El Zorro*, gracias a la irrupción plena de lo mítico. Asimismo, su exposición nos muestra un modo de proceder en la elaboración de un discurso crítico fiel al texto que interpreta.

El juego de la “espejularidad” que Lienhard menciona en referencia a la obra es quizá aquél en el que él mismo quiere ubicarse respecto de ella. Podría hablarse del sentido lúdico que su lectura comparte con la complejidad extrema del texto arguediano. Pero ¿qué es lo que permanece al margen de dicha complejidad? Llega un momento en que la proliferación de sentidos, de discursos, de niveles alcanza el umbral del sinsentido. En efecto, Arguedas logra exhibir la realidad a la que alude: un universo caótico de signos encontrados que, antes que anularse entre sí, exigen una desarticulación íntima entre su forma y su sustancia: un análisis, para luego recrearse en un discurso que lo permita todo: la novela.

La historia del arte no se alimenta sólo de grandes “éxitos”, sino también, y sobre todo, de grandes “fracasos”. *El Zorro* es quizá uno de ellos. Contra el virtual desencanto del lector y el claramente atestiguado del autor, Lienhard esgrime el filo de su lucidez. Y el placer que le habrá proporcionado el descubrimiento de la riqueza estructural y experimental de la obra, así como la posibilidad de su reconstrucción crítica, racional y coherente, no pudo haber sido poco.

Seduca el desenlace de *El Zorro* traspuesto al terreno de la “realidad”: es decir, el suicidio de Arguedas. Seduca en la medida que se trata de un signo asistémico, valga la paradoja. Sin embargo, Lienhard incluye este elemento en su interpretación; le da un magnífico sitio en su sistema, y con ello, me parece, no deja de manifestar una honda comprensión del fenómeno estético.

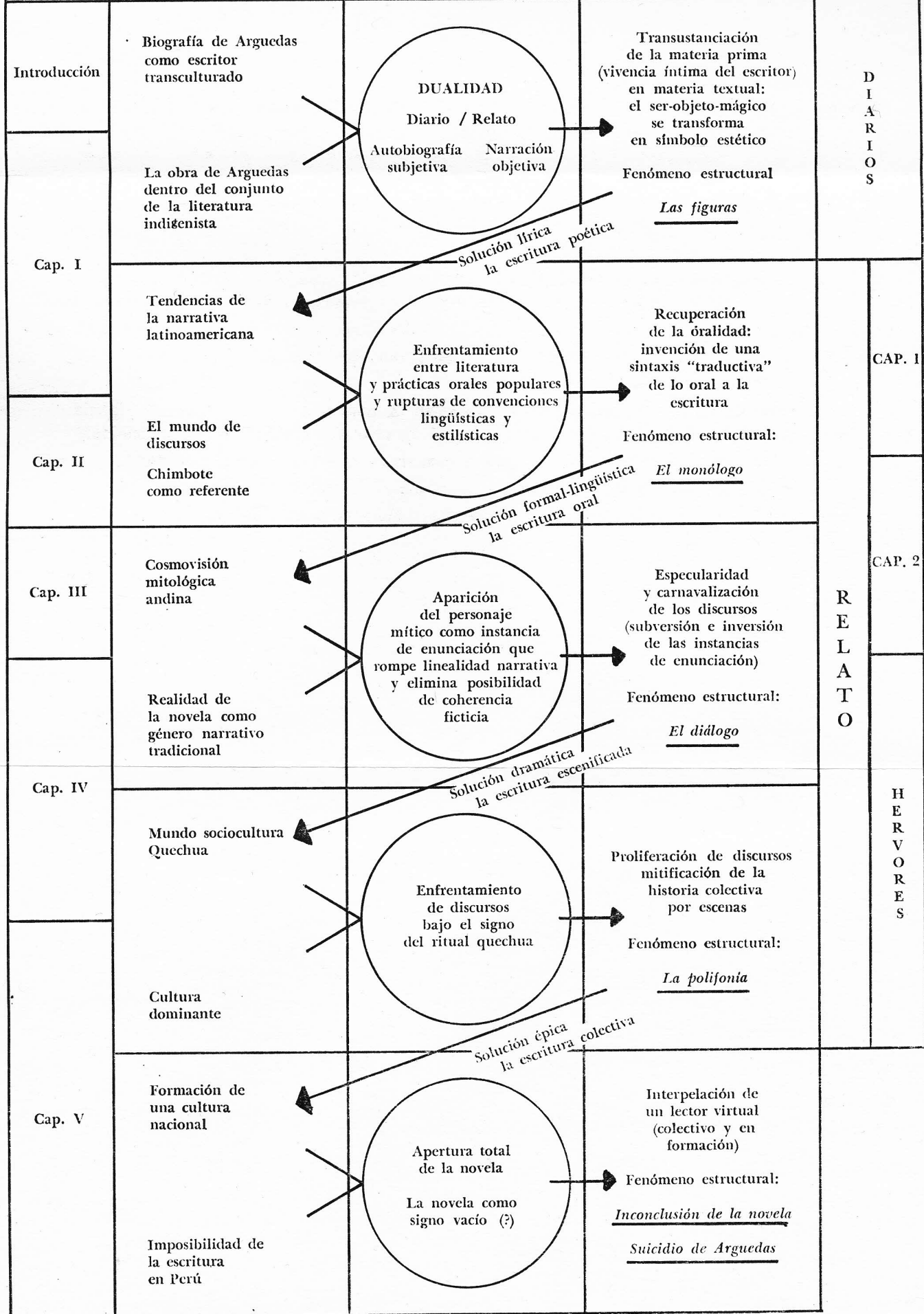
Lienhard, a diferencia de Arguedas, no renuncia a la cohe-

rencia ficticia (por muy racional que ésta sea) del mundo novelesco; renuncia que en el caso del escritor de *El Zorro* se extiende al significado mismo de su propia existencia. No es ésta la interpretación de Lienhard: según él, la apertura de la novela se sustenta justamente en la trasposición del desenlace al plano de la realidad; es decir a la muerte de Arguedas... pero también a la historia viva de una colectividad y de su cosmogonía.

ESQUEMA 2

TRANSCURSO EXPOSITIVO [TEMAS Y SUBTEMAS]

	REALIDAD	TEORÍA	TEXTO	
Secuencia de exposición	<p>Análisis extrínseco</p> <p>Ubicación de rupturas</p>	<p>Proceso de escritura</p> <p>Análisis de géneros y subgéneros literarios</p> <p>Ubicación de voz narrativa</p>	<p>Proceso de lectura</p> <p>Análisis intrínseco</p> <p>Ubicación del sistema de oposiciones</p>	SECUENCIA NOVELESCA



Solución lírica
la escritura poética

Solución formal-lingüística
la escritura oral

Solución dramática
la escritura escenificada

Solución épica
la escritura colectiva