

escribió. La segunda parte no habría estado constituida por capítulos sino por hervores, de los cuales sólo escribió tres. En el segundo de éstos, el del diálogo entre Hilario Caullama (hombre del altiplano) y «Doble Jeta» Apasa (emisario del poder), el pescador Caullama aparece como un personaje puente entre el pasado prehispánico y el presente dominado por el capital industrial, y no evoca la instancia mítica ni a ninguno de sus integrantes sino que recurre a un personaje histórico y lo mitifica; este personaje es el Inca tomado más como símbolo de un sistema y de una época que como individualidad, aunque se sugiere que el interés de don Hilario se orienta a la figura de Atahualpa, el Inca hecho prisionero y muerto por los conquistadores en Cajamarca. En su alocución, Caullama ubica al Inca en el mismo emplazamiento donde habita la presencia de Tutaykire, el cerro El Dorado, identificándolos implícitamente y creando en el fondo una línea de sucesión que parte del mito y entra en la historia. La función protectora de Tutaykire es desplazada al Inca, en la visión de Caullama, quien además estaría vigilando un cambio en las estructuras de poder con lo cual se introduce una utopía:

A mi lado el Inca está, cuando llegamos a la mar alto. Atahualpa nu'está muerto, dices al Tinocucha, o al Teódulo, a cualquier que comoa sonso, pero como vivo, garrapata del capital, ti'ha mandado. El Inca a mi lado, más cuando en mi frente siento el bulla profundo del anchoveta. ¡Ahistá el Inca, a mi lado, tranquilo, como bulto, altazo, sen color! Hey ido a Cajamarca a ver donde dicen lo habían matado. Baños del Inca que dicen, ahí mey bañado. En todo valle Cajamarca cuerpo-alma del Inca está, en el barranco cerro El Dorado tamién al mar resóndra. El capital se va rendir, con el tiempo, paisanito, pobrecito. (p. 223).

En el tercer hervor nos reencontramos con Maxwell, quien danzara en el primer capítulo; este personaje sufre una transformación anterior a su llegada a Chimbote en el mundo de arriba, para la cual la música andina servirá de vehículo; gracias a esa transformación abandonará su status de norteamericano miembro del Cuerpo de Paz para ser un ingrediente más de la mezcla que arde en Chimbote y un trabajador por el nuevo orden. En el *¿Ultimo Diario?*, Arguedas expresa su especial interés y comunión con este personaje que debía realizar el más auténtico y difícil proceso de reestructuración vital: «Tú Maxwell, el más atingido, con tantos monstruos y alimañas dentro y fuera de ti, que tienes que aniquilar, transformar, llorar y quemar» (p. 228). Y el propio Maxwell, en el relato, luego de ver por primera vez danzar a los «ayarachis», expresa su deseo de cambiar: «Eso seré yo, eso es parte de mí y para íntegramente serlo, tengo que andar miles y miles de kilómetros y astros en tiempo hacia adelante y quizá más, quizá no lo sabía y no lo sé, hacia atrás del tiempo, con ellos, con los *ayarachis*.» (p. 253).

Maxwell aprende a tocar el charango en una comunidad altiplánica donde comparte con los comuneros la vida diaria y el hecho de conocer los códigos musicales andinos le abrirá las puertas del mundo de arriba y las de quienes, viniendo de allí, habitan el mundo de abajo, como Cecilio Ramírez y Antolín Crispín. En el extenso discurso sobre su iniciación, ante Ramírez y el cura Cardozo, Maxwell acondiciona por momentos su habla al estilo propio de los hablantes quechuas, dejando en claro el narrador el carácter especial de esos instantes con lo cual marca su voluntad de creador; por otro lado, algunas de las apreciaciones de Maxwell sobre los pueblos altiplánicos y sus expresiones musicales revelan al antropólogo y folklorista José María Arguedas.

Allí, en Puno, el norteamericano establece contacto con el zorro de arriba y al narrar su encuentro tiene la convicción de que su connacional, el cura Cardozo, no podrá entenderlo, es decir, no podrá comprender un hecho extraordinario, de orden mágico, del mismo modo que no puede llegar más allá de la cáscara de las palabras ni acceder al quechua que toca el corazón de las cosas. Esta delimitación de tipo lingüístico emparente nuevamente a este personaje con el autor, quien muchas veces emitió opiniones similares con respecto al quechua en particular y al lenguaje en general. Este es el encuentro de Maxwell con el zorro de arriba, también en el contexto de una danza:

Cada soltero tenía su pareja y yo me decidí a entrar en la danza. Un joven de rostro alargado, de rarísimos bigotes ralos, me animó. Me habló en su lengua, sonriendo, abriendo la boca tan exageradamente, que ese gesto le daba a su cara una expresión como de totalidad; le escuché, en la sangre y en la claridad de mi entendimiento. Tú no puedes comprender esto. (p. 255).

Como en el tercer capítulo, una reducida oficina en horas de la noche será el escenario de la manifestación de lo extraordinario, de la participación del pensamiento mítico en el mundo contemporáneo. El primer contacto lo propiciará Maxwell quien interrumpe brevemente una de sus exposiciones a causa de una vacilación, ocasión en que una voz sin cuerpo lo auxilia proporcionándole el dato; pensamos que esa voz denuncia la presencia semioculta del zorro no personificado, que es una prueba de que el zorro de abajo vigila y quizá conduce como un director de escena las secuencias del relato. Su aparición efectiva se produce más adelante, cuando concluye la intervención de Cecilio Ramírez y llega trayéndole un charango a Maxwell, mostrando extrañas cualidades como la de saber lo que los otros no saben (conoce el camino para entrar a la oficina de Cardozo y sabe cuál es el apellido del padre que le abre la puerta, el cual es desconocido en Chimbote), la de poder realizar movimientos que aceptarían ser considerados acrobáticos (su sombra acompaña «cada una de las varias figuras de la palmera») y la de detener el tiempo.

En el acto de magia en que todos los presentes en esa oficina se ven envueltos tras la entrada del zorro, se verifican identificaciones y transformaciones. Entre las primeras, Maxwell comprueba que, pese a su impresión inicial, el mensajero no es el joven de Paratía (el zorro de arriba) sino alguien que se le parece «tanto como un *kolli*, único árbol de la estepa, a otro *kolli*, o una alpaca joven a otra alpaca joven», describiendo de ese modo la idéntica apariencia de los dos zorros; y, por otro lado, la identificación fugaz entre el «mensajero» y Cecilio Ramírez la cual es percibida por Cardozo. Entre las segundas, aparte de la transformación del mensajero antes de la danza, Cardozo experimenta un cambio en su idiolecto bajo la influencia de éste, produciendo un «lenguaje aluviónico» que es síntesis del suyo y del de otros personajes. Y nuevamente la música será motivada por el zorro. A su solicitud Max interpreta en el charango la danza de Capachica y ésta integra al mensajero, que según se dice ahora es Diego, y a Cecilio Ramírez, quien baila poseído por los movimientos del primero; el efecto de la música alcanza también al ambiente, el cual se ensancha hasta que Max deja de tocar:

El mensajero empezó a emplumarse de la cabeza, como pavorreal o picaflor de gran sombra. Retrocedieron todos hacia las paredes. Diego comenzó a hacer vibrar sus piernas abiertas y dobladas en desigual ángulo; las hizo vibrar a más velocidad que toda cuerda que el hombre ha ensangrentado y ardido, luego dio una voltereta en el aire e hizo balancearse la lámpara, le dio

sonido de agua, voz de patos de altura, de los penachos de totora que resisten gimiendo la fuerza del viento (p. 278).

También en este tercer hervor de la segunda parte tienen un espacio, aunque en menciones más breves, el tema del forasterismo, el de la sexualidad, el símbolo del «yawar mayu» y el del humo rosado; y también aquí, en una descripción del narrador, se recorre rápidamente el mundo de abajo.

## Reflexión crítica de Arguedas y sentido actual del mito

Los diarios no son únicamente la instancia donde se juega el nivel autobiográfico, centrado en el conflicto entre la vida y la muerte, sino el espacio para reflexionar acerca de la escritura, sobre las marchas y contramarchas de la novela que se tiene entre manos; en él se comenta la función narrativa de los zorros, se alude a otros personajes míticos y a símbolos mágicos que involucran tanto el relato como las experiencias del narrador de los diarios. Estos proporcionan, pues, datos sobre las preferencias e intenciones del narrador, son también, en suma, un discurso metalingüístico.

Desde el primero de ellos Arguedas manifiesta su inclinación por la narración popular de origen oral y, al tiempo que habla de algunos escritores contemporáneos, revela su admiración por Carmen Taripha, la informante que le contaba cuentos de la tradición oral al padre Jorge Lira, del Cuzco, un compilador de este siglo. Arguedas prácticamente iguala en importancia a Taripha con García Márquez, pero pone a favor de la primera inclusión de animales antropomorfizados al lado de los protagonistas humanos que tienen una utilidad muy precisa para el autor: «... en los cuentos de la Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin» (p. 20). Si bien en los relatos de Taripha los zorros no son personajes míticos sino de cuento, ellos se convierten, quizá, en un modelo que Arguedas tuvo también en cuenta para insertar en su novela a los zorros antropomorfizados y señalar, de paso, la relación entre lo animal y lo humano, la cual tiene sentido en la concepción animista del mundo andino.

En el segundo diario, intercalado al final del segundo capítulo cuando los zorros míticos ya han aparecido y el de abajo debe empezar a intervenir directamente en el relato, Arguedas deja escapar una pregunta que se hace a sí mismo y que expresa su preocupación por lo que en adelante será el destino de los zorros en la novela, pues su inclusión anterior obliga a una compleja continuidad: «¿A qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?» (p. 100). La pregunta se presenta en el contexto de una apreciación sobre un cambio en el punto de vista narrativo que tiene relación con el problema de la comprensión del objeto y con el origen del autor: «Yo soy ‘de la lana’, como me decías; de ‘la altura’, que en el Perú quiere decir *indio*, *serrano*, y ahora pretendo escribir sobre los que tú llamabas ‘del pelo’, zambos criollos, costeños civilizados, ciudadanos de la ciudad; (...) Según tú, los de ‘la lana’, los ‘oriundos’, los del mundo de arriba, que dicen los zorros (...), olemos pero no entendemos a ‘los del pelo’: la ciudad». Es decir que Arguedas integraba perfectamente a su pensamiento de hombre de este siglo la estructura dual de la concepción ancestral quechua.