

Verdade e ficção nos *Diarios* de José María Arguedas*

Rômulo Monte Alto**

RESUMO: Após escrever *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, José María Arguedas, escritor e antropólogo peruano, tentou se suicidar em sua sala na Universidad Agraria de la Molina, em Lima, 1969, como havia anunciado nas páginas que acabava de escrever; acabou falecendo três dias depois num hospital. Através da análise dos *Diarios*, contidos em seu último romance, queremos discutir o papel do diário na (re)construção da trajetória pessoal do autor e na sua escolha como instrumento de anuncio de sua morte.

O texto e sua performance

Os *Diarios* presentes em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* constituem um material privilegiado para um estudo das possibilidades performativas de um texto autobiográfico. Por performance queremos nos referir à execução, ao desempenho que ditos textos assumem em relação a seu caráter cognitivo. Toda performance supõe uma linguagem, uma intenção e um método, constituindo-se como um conjunto de atos de fala e de atos de silêncio. Mesmo quando executa sua “ficcionalidade radical”, o que faz um texto é se prote-

*Recebido para publicação em maio de 2000.

**Professor de Língua Espanhola, Departamento de Letras do Unicentro Newton Paiva.

ger da acusação de suposta inocência que o levou a selecionar certas passagens e omitir outras. Há um poder de sugestão operando, escondido, por trás da constituição e execução do texto, que o leva a constituir-se como uma “máquina textual”, cuja capacidade de convencimento estará diretamente relacionada à perda da ilusão de sua referencialidade (DE MAN, 1990). Assim, recortar, adicionar, suprimir, omitir, mutilar ou preencher espaços serão operações que se incorporam à economia textual com fins de promover um efeito desejado, que é o de acobertar a transposição de fatos reais em fatos lingüísticos e vice-versa, já que “a experiência sempre existe simultaneamente como discurso ficcional e como fato empírico, e nunca se pode dizer qual das duas possibilidades é a mais correta.” (DE MAN, 1990:332)

Os textos autobiográficos, como narração orientada, nascem com a modernidade, com a ascensão do subjetivismo individualista burguês associado ao aparecimento da idéia de história como discurso, fruto da necessidade do indivíduo de entender e descrever sua própria aventura pessoal (MIRANDA, 1992; CALLIGARIS, 1998). Uma necessidade que nasce do desejo de “repovoar um mundo abandonado pela voz da tradição” e leva o sujeito a aventurar-se à procura de outras vozes. Mas, que aventura é essa? “É a aventura pela qual o sujeito moderno, uma vez fundada a verdade em si e não mais no mundo, aprende a se dizer e, portanto, cria as condições de sua existência.” (CALLIGARIS, 1998:51). A idéia da vida como uma história que ao ser contada passa a ser dotada de um sentido — que o homem moderno havia renegado, uma vez que renunciou ao destino que a tradição lhe oferecia — transforma os textos autobiográficos em textos performativos. Como “o sujeito que fala ou escreve sobre si, portanto, não é o objeto (re)presentado por seu discurso reflexivo, mas tampouco é o efeito, por assim dizer, gramatical de seu discurso”, estes textos se tornam, ao mesmo tempo, constitutivos do sujeito que os escrevem e também de seu próprio conteúdo.¹ Segundo

¹Idem, p. 49. Calligaris se apropria da formulação de Elizabeth Bruss ao discutir o estatuto da autobiografia, entre representação e discursividade.

Contardo Calligaris, o “debruçar-se sobre sua intimidade não é diferente de inventar-se uma intimidade”, gesto que transforma o ato autobiográfico em elemento potencialmente capaz de modificar uma vida. Essa concepção terapêutica, que animou e ainda anima a clínica médica, acreditando na escrita como o primeiro passo para a re-significação de fatos passados e a reconstrução de identidades, permanece na raiz da incessante produção autobiográfica atual.² Na montagem desses quebra-cabeças textuais, mais que a veracidade dos fatos descritos, importa, além do sentido de história que o autor está buscando impingir a um conteúdo que anteriormente não fazia sentido, a maneira como conseguiu preencher os espaços vazios do processo de sua transformação: “será contado não apenas o que lhe aconteceu noutro tempo, mas como um outro que ele era tornou-se, de certa forma, ele mesmo.” (MIRANDA, 1992: 31)

Em *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas radicaliza seu projeto narrativo ficcional: no anúncio da própria morte, organiza o material de sua vida, imprimindo-lhe um sentido sagrado, profético e histórico. Como um autêntico *huacsa*, o organizador das cerimônias sagradas na tradição de Huarochiri, anuncia sua retirada, preparando-se para dançar seu último baile — uma metáfora da morte do *dansak* (dançarino de tesouras) de seu conto *La agonía de Rasu-Ñiti* — que terá como palco as páginas dos *Diários*. Essa escrita funda uma poética, a poética do desterro, razão da migração, e encabeça, como um signo profético, o movimento de reconquista de um povo, de sua identidade perdida e seu território usurpado. Finalmente, através de seu ritual de passagem, a história recobra seu sentido,

²*El zorro de arriba y el zorro de abajo* foi escrito num período em que José María Arguedas padecia de uma crise crônica de depressão e insônia. Essa crise teve início em maio de 1944, quando o autor tinha, então, 33 anos e o acompanhou ao longo de toda sua vida, levando-o a uma tentativa de suicídio em 1966 e culminando com sua morte, aos 58 anos, em 1969. No período de escrita do livro, o autor foi estimulado por seu terapeuta a escrever um diário, onde registrasse diariamente seus sentimentos; esperava-se que assim, de alguma maneira, pudesse entender as raízes de sua doença e, com isso, encontrar a cura. O próprio Arguedas o admite, de acordo com suas palavras: “Quizá por eso lo recuerdo, ahora que estoy escribiendo nuevamente un diario, con la esperanza de salir del inesperado pozo en que he caído, de repente, sin motivo preciso...” (p. 19).

após descrever um círculo de opressão, com o anúncio da chegada de uma nova era:

...Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres “alzamientos”, del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin. (p. 246)³

Os Diários como encenação pública

Os *Diários* se abrem com uma revelação contundente, onde Arguedas relata sua frustrada tentativa de suicídio: “*En abril de 1966, hace ya algo más de dos años, intenté suicidarme*”(p.7), e continuam com o relato de sua obsessão por encontrar uma maneira eficaz que lhe permitisse morrer: “*Hoy tengo miedo, no a la muerte misma sino a la manera de encontrarla. El revólver es seguro y rápido, pero no es fácil conseguirlo. Me resulta inaceptable el doloroso veneno que usan los pobres en Lima para suicidarse.*”(p.7) Se é verdade que todo texto propõe suas próprias pautas de leitura, aqui o autor se vale da confissão de um dos mais inconfessáveis desejos que acompanham o homem, o desejo de morte, para definir os contornos do pacto que espera estabelecer com o leitor, propondo um elo de intimidade que definirá os rumos da leitura.⁴ O texto ensaia sua performance

³Daqui em diante, as citações do livro serão seguidas apenas do número da página em parêntesis, ao final da citação.

⁴Ainda que essa morte se apresente indesejável em alguns momentos no texto, como podemos perceber nesta frase, “*Felizmente las pastillas - que me dijeron que eran seguras - no me mataron...*”(p. 9); ou, retoricamente inconsistente em outros, como entendemos da seguinte afirmação: “*Hoy no me siento a la muerte, como decía el lunes 11. Decirlo sería, en cierta forma, afirmar o dar muestras de lo contrario*” (p. 17). Se as palavras comunicam seu sentido oposto, é certo pensar que quem efetivamente se sente à beira da morte, se cala? Ou, como outra possibilidade teórica, entender sua descrição dos pormenores como uma estratégia para retardar uma ação, como sugere Umberto Eco, prolongando um final a que não se quer chegar e, portanto, ganhando mais tempo de vida? A título de esclarecimento: usamos a expressão “desejo de morte” em lugar de “pulsão de morte”, tomando seu significado, deliberadamente.

e anuncia as exigências que a referida leitura propõe: buscará descrever o “indescritível”, a luta sensual que o desejo de viver e morrer travam no corpo do autor (cf. suas próprias palavras). A intimidade proposta pela autoria funciona como um elemento de coerção ao abrir sobre o texto o mapa daquilo que Calligaris definiu como “acentos da sinceridade”, ou seja, elementos que no texto ressaltam a autoridade de quem fala sobre os fatos a que se referem. Seguindo com Calligaris em sua afirmação de que “só para a nossa modernidade as condições de enunciação de uma mensagem se tornam tão importantes quanto, ou mais importantes que, a mensagem mesma” (CALLIGARIS, 1998: 45), podemos entender a formulação de Vargas Llosa (ainda que não estejamos de acordo com ela) de que o texto possui algumas “armadilhas textuais”, e que alguns gestos autorais, como o suicídio, exercem certa chantagem sobre o leitor. Veremos mais adiante que o texto, ao executar sua performance, joga continuamente com suas próprias afirmações e negações, refutando a tese de uma leitura distante que Vargas Llosa espera que o leitor realize, além de entender o suicídio de Arguedas dentro de outro plano de significações, menos sórdido que o proposto pelo escritor peruano.

Os textos autobiográficos ou confessionais partem de uma premissa básica:

Confessar é superar a culpa e a vergonha em nome da verdade: é um uso epistemológico da linguagem em que os valores éticos de bem e mal são superados pelos valores de verdade e falsidade, sendo uma das implicações de vícios tais como a concupiscência, a inveja, a vaidade e outros semelhantes que impulsionam, sobretudo, a mentir. (DE MAN, 1999: 318)

O narrador dos *Diários* se esmera em confessar sua incapacidade, especialmente no *Primer Diario*, ao retratar-se como um “impaciente”, “condenado”, “ignorante”, “enfermo”, expressões que o colocam num plano sempre inferior em relação aos outros. Como em toda confissão — que ao encenar sua culpa engendra também sua própria desculpa, como propõe De Man citando Rousseau (*Qui s'accuse*

s'excuse)⁵ — produz-se imediatamente certo nível de empatia entre leitura e autoria. Ao ter o privilégio de escutar suas confissões, tornamo-nos também responsáveis pelo ordenamento destas confissões dentro do texto, ou seja, efetivamos aquilo que Philippe Lejeune definiu como o “pacto autobiográfico”, em que cabe ao leitor decidir, através dos signos textuais que descobre, como será lida tal obra (MIRANDA, 1992) O narrador relata, com certa ironia mórbida, sua preocupação de como preparar o suicídio, sem deixar de registrar sua inquietação com o fato de saber o destino de suas palavras, se a publicação ou o esquecimento.⁶ Como primeiro editor (“aquele que rearranja ou melhora o que já é um texto”, segundo Calligaris) de seus diários — “*voy a releer lo que he escrito*”(p.12) —, torna-se também seu primeiro comentarista e crítico, ao adjetivar seu texto em várias ocasiões: “*balbuciente diario*”(p.79), “*aburrir a los posibles lectores (...) con un diario*”(p.173), “*este entrecortado y quejoso relato*” (p. 243). O último registro dessa primeira parte submerge na ficção para narrar, em forma de conto, sua primeira relação sexual com uma mestiça. Se o próprio estatuto do diário garante certa margem de ficcionalidade ao escrito, uma narração em forma de conto coloca em entredito, com mais ênfase, o seu conteúdo de veracidade.⁷

Já o *Segundo Diario* se caracteriza por configurar-se como uma remissão da confissão anteriormente começada, uma contra-confissão por seu aspecto desconstrutivo, tanto das imagens erigidas no *Diario* anterior, como da estratégia mesma da eleição do diário como instrumento de suas intenções. As confissões do narrador sobre seu parco conhecimento das cidades, não se sustentam após o relato de suas experiências em Paris e Nova York; a reverência com que se

⁵“Quem se acusa se desculpa”.

⁶Em carta a John Murra, em março de 68, Arguedas confessa uma certa apetência por publicações. (MURRA e LÓPEZ-BARALT, 1996:169.)

⁷Em carta a Emilio Adolfo Westphalen, em setembro de 68, Arguedas reitera o sentido de suas confissões, mas sem deixar de referir-se ao caráter inventivo que podem assumir os diários: “Você sabe que aquele diário escrito no Chile é mais confissão que criação.” (MURRA e LÓPEZ-BARALT, 1996:178.)

refere à língua quechua, como um código dotado de valor intranscendente, choca-se com a revelação de como a usou para conquistar uma prostituta em Nova York; a imagem de seu país natal desfaz-se na narração de sua passagem pela prisão, a qual descreve como num roteiro para um filme, e assim por diante. Ao inventar certas margens imaginárias, onde escreverá algumas linhas, que depois reconhecerá não ter valor como diário (“*las ingenuas líneas que escribí en Chimbote — no es un diario*” [p.82]), anuncia a insuficiência do próprio “recinto”, o diário, como o ambiente que elegeu para se expor. Essas margens, tão anunciadas e nunca encontradas, redentoras de uma espacialidade infinita, tornam-se a “terceira margem” para onde migram as palavras indesejadas, na espera do momento certo para regressar e revelar o narrador em toda sua plenitude: “*Copio al margen, palabra por palabra, la ingenuidad no tan falaz que describí entonces. Claro que yo no debo ser tan límpido como me describo en estas líneas.*”(p.80)⁸. Escondidas nas margens inexistentes, essas palavras açoitam a imagem construída de pureza e ingenuidade, tornando-se assim, um permanente elemento de subversão de um discurso que insiste em boicotá-las, relegando-as às margens da margem oficial.

No *Tercer Diario* começam a aparecer as reticências, que se intensificam no *¿Último Diario?*, o que pode ser entendido a partir de dois ângulos: revelam num primeiro momento certa impaciência do narrador para continuar o que estava narrando, como um enfermo que ao contar algo, não consegue dar continuidade à história, seja por algum problema de memória ou fraqueza física, e acaba deixando o caso pela metade. Efetivamente, o livro já cruzou mais de dois terços de seu corpo escrito e o narrador, já de frente para a última parte, a qual batizou de *Hervores* [Fervura], revela uma grande ansiedade por começar o capítulo V e chegar ao final do romance. Daí a

⁸É pertinente perceber a relação que Arguedas sente existir entre o voo do *huayronqo* [um inseto], a dor que sente na nuca e o conto de Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*, conforme lemos na página 20.

referência ao *Tercer Diario* como algo que impede ou atrasa o *Relato*. Por outro lado, as reticências assinalam um fim prematuro e remetem a uma permanente fragmentação textual, pois na sua seqüência, o narrador volta a partir de outro ponto (ou assunto) para recomençar seu traçado discursivo, o que deixa a descoberto seu caráter descontínuo. Este ir e vir sobre o entramado textual é motivo de uma interessante proposta de leitura de Martin Lienhard para os *Diarios*, os quais, segundo ele, afirmam-se como um “trampolim” que o narrador usa para tomar forças e lançar-se ao *Relato*.

Os Diarios como um trampolim textual

Em seu livro *Cultura andina e forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (1981), Lienhard examina os *Diarios* não a partir da perspectiva tradicional com que se analisam os textos autobiográficos, que ao buscar num afora as correspondências que confirmam ou negam suas palavras, resume-se a discutir os limites entre realidade vivida e ficção textual. Antes de procurar fora do texto os referentes com que dialogar, com que comprovar suas assertivas, o crítico sugere buscar dentro da própria obra, no *Relato*, a contrapartida referencial que nos esclarecerá as formulações propostas nos *Diarios*. Sua leitura privilegia o aspecto sincrônico sobre o diacrônico, em vista do fato de dispor de uma certa unidade textual e uma vez que qualquer análise diacrônica só faz sentido quando se leva em consideração também o *Relato*.

Enquanto gênero literário, os *Diarios* se afastam do que tradicionalmente se conhece como um estilo que ao voltar-se para a expressão de uma individualidade, não está, em princípio, dirigido à publicação; além disso, afirma Lienhard, sua estreita ligação com o *Relato*, leva-nos a pensá-los como um local privilegiado que a autoria utiliza para “acumular forças e ‘audácia’, como disse o narrador, para o *Relato*”. Ou em outras palavras: “Não se pode considerar os *Diarios*, no entanto, como uma solução fácil; trata-se, muito mais, de um

instrumento equivalente a um ‘impulso’, indispensável para realizar o ‘salto’ ao nível da narração principal.” (LIENHARD, 1981:36) Ao contrário do que parece sugerir a organização textual da obra, pois nela os *Diários* sempre aparecem antecedendo, anunciando ou até mesmo retardando o *Relato*, para Lienhard é o *Relato* que esclarece os *Diários* e não o contrário.

A ligação “orgânica” entre *Diários* e *Relato* não permite uma leitura dissociada de ambos, já que vários elementos (entre eles as figuras dos *zorros*, especialmente o *zorro de abajo*, personagem que assumirá o papel de narrador do *Relato*) estabelecem o vínculo necessário entre ambas partes. Para Lienhard, os *zorros* “são um disfarce de um autor desdobrado” no texto, confirmando seu papel como agentes de enlace entre as duas modalidades literárias: “o autor-narrador dos *Diários* se desdobra em dois animais mitológicos que, num primeiro tempo, vão ser os narradores do *Relato*, para depois encarnar e participar diretamente nos acontecimentos.” (Idem:38)

Ao longo dos *Diários* conhecemos a voz do narrador, através das informações sobre seu passado, suas origens, sua língua e sua infância. De acordo com Lienhard, essa voz, ao optar por escrever alguns trechos do livro em outro idioma (quechua), acredita expressar melhor as idéias nesta língua do que em castelhano.⁹ Em princípio, isso seria um fato normal por tratar-se de uma tradução linguística, mas que assume, nas circunstâncias peruanas, o agravante de referir-se a dois sistemas culturais opostos e excludentes: o sistema ocidental dominado pela escrita por um lado, e por outro, o mágico-religioso com sua correspondente oralidade. Neste espaço conflitivo, afirma o crítico, instala-se o narrador, pois ainda que fale outro idioma, necessita assumir o código da racionalidade ocidental — a escrita em castelhano — para expressar o que pretende (e convém não

⁹ Acreditamos também que Arguedas, ao escrever em quechua, deixa claro, pelo estranhamento que tal medida provoca, a assimetria a que estão submetidas as línguas nativas em situações de diglossia.

esquecer que, ao escrever em quechua, o autor descreve um círculo, do qual estarão fora a maioria de seus leitores não familiarizados com esta língua).

Essa voz revela também sua origem, pois vem da serra e pretende descrever a cidade com o olhar serrano. Através do elemento lingüístico, introduz a tensão existente no cerne da oposição serracosta, ao idealizar o projeto de um romance serrano para um referente costeiro, o que estaria refletido na sua própria relação com esse mesmo referente. Relação esta que, como o próprio narrador afirma, não é das mais claras: “*Creo no conocer bien a las ciudades y estoy escribiendo sobre una. Pero ¿qué ciudad? “¡Chimbote, Chimbote, Chimbote!”*” (p.81)

Para Lienhard, uma das conseqüências do narrador ocupar este lugar conflitivo, se traduz na confluência de elementos do pensamento “mítico”¹⁰ no interior dos *Diarios*. O tema aparece na polêmica que o narrador sustenta com Cortázar, e por extensão com os escritores “cosmopolitas”, no *Tercer Diario* e está plasmado nesta afirmação: “*he aprendido menos de los libros que en las diferencias que hay, que he sentido y visto (...) Y este saber, claro, tiene, tanto como el predominantemente erudito, sus círculos y profundidades.*” (p.174) Arguedas reclama para o pensamento “selvagem” o mesmo status que desfruta o pensamento científico ocidental, assumindo a partir de sua própria trajetória de vida — que transcorreu de uma infância

¹⁰Para melhor definir este pensamento “mítico”, recorremos outra vez a Lienhard: “Cada um dos termos com os quais se costuma designar o pensamento específico das sociedades chamadas ‘primitivas’ ou ‘etnológicas’, contem uma alta dose de arbitrariedade e, sobretudo, de etnocentrismo. Os conceitos de ‘pensamento mítico’, ‘mágico’, ‘mitológico’, ‘mágico-religioso’, ‘primitivo’, ‘selvagem’, supõem sempre a referência à hipotética racionalidade ocidental, a partir da qual se enfoca tudo mais. Cada um desses adjetivos, além disso, qualifica somente um dos aspectos deste (ou destes) pensamento(s). O termo que leva aparentemente a maior carga etnocêntrica, ‘o pensamento selvagem’ (título como se sabe de uma obra muito conhecida de Claude Lévi-Strauss), seria talvez, paradoxalmente, o que coloca menores problemas: seu agressivo etnocentrismo é transparente, e por outra parte, a oposição civilização/barbárie (implicada pelos usos lingüísticos citados) começa, na América, a inverter seu significado. Roberto Fernández Retamar pôde reivindicar orgulhosamente, para seu continente, ao ‘selvagem’ Calibán (‘Calibán’, *Casa de las Américas*, no. 68, *septiembre-octubre* 1971, pp.124-151.)” LIENHARD, 1981: 40, 41.

“selvagem” à universidade, onde conheceu o pensamento ocidental em toda sua profundidade — o papel de crítico radical desta mesma racionalidade. Ao introduzir elementos desse universo mágico-religioso no cerne da tradição novelesca ocidental, o que faz é reivindicar o “terreno cultural indígena perdido a favor da cultura do invasor e da escrita” (LIENHARD, 1981:41) Para Lienhard, nem o Inca Garcilaso conseguiu realizar tal façanha, pois teve que disfarçar este pensamento debaixo das formas monoteístas católicas, nem Guaman Poma tampouco reivindicou este lugar para o pensamento indígena, pois ainda que tenha explicitado suas formas, fez acompanhá-lo da reiteração de sua fé cristã.

Finalmente, o *¿Último Diario?*, menos que um registro de ações passadas, começa com uma relação de fatos ainda não ocorridos e que não serão narrados no *Relato*. Mais que um diário, é na verdade um manifesto de despedida, onde o narrador transfere para a figura dos *zorros*, tudo aquilo que ele próprio deixará de narrar (ou que eles deixarão de dançar), ao perceber que se aproxima a hora de sua morte. A identificação entre narrador intra-texto (os *zorros* como personagens) e narrador extra-texto (o narrador onisciente), estampase mais claramente neste último diário: “*Y los zorros no danzarían a saltos y luces estas últimas palabras. No podré relatar, minuciosamente, la suerte final de Tinoco...*” (p. 243) O aumento das reticências fragmenta cada vez mais o texto, emprestando-lhe uma imagem clássica das despedidas: a das frases incompletas que ficam no ar, esperando para ser terminadas pelos que não partiram. Arguedas se despede, retomando uma preocupação já presente no *Primer Diario*, de que se tudo o que escreve seria ou não a manifestação de sua vaidade. Se ao começo das suas confissões, operavam certas forças que o empurravam na direção de sua exposição pública (e aqui caberia perguntar sobre os fatos que ficaram de fora desta exposição), não temos dúvida de que essa sua preocupação era retórica, pois o desejo de se mostrar suplanta uma inadvertida vergonha por parte do narrador — ainda que, como sabemos, todo ocultamento busca na vergonha os motivos para sua exposição, já que “a vergonha é principalmente

exibicionista”, como afirma De Man. Mas o tempo parece contado, os dados já foram jogados e Arguedas retoma suas palavras finais, imprimindo a elas seu projeto secreto de transformar-se no símbolo de uma nova era: “*Despidan en mí un tiempo del Perú.*” (p.246)

Como tentativa de fixar uma imagem com que passar à posteridade, os *Diarios*, apesar do elemento trágico que anunciam, estariam melhor definidos como um auto-retrato, outra forma de registro autobiográfico que, de acordo com Wander Melo Miranda, define-se pelo “descontínuo, a justaposição anacrônica e a montagem.” (MIRANDA, 1998:36)¹¹. Ao privilegiar o discurso livre ao invés de trilhar um caminho assentado num currículo, o auto-retrato permite deslocamentos e desvios, autorizados pela linguagem, que não leva à fixação de um “eu” estático, mas à montagem pública de sua imagem como autor. De fato, as imagens registradas nos *Diarios* produzem um mosaico, um quebra-cabeça daquilo que foi a vida de um homem que elegeu a Literatura como local para dar-se a conhecer e lutar para não morrer, no espaço público de uns diários não tão privados assim.

RESUMEN: Tras escribir *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, José María Arguedas, escritor y antropólogo peruano, intentó suicidarse en su despacho en la Universidad Agraria de la Molina, en Lima, 1969, como había anunciado desde las páginas que acababa de escribir; tres días después falleció en un hospital. A través del análisis de los *Diarios* presentes en su postrera novela buscamos discutir el papel del diario en la (re)construcción de la trayectoria personal del autor y en su elección como instrumento de anuncio de su muerte.

¹¹Quando falamos de uma “imagem com que passar à posteridade”, não nos esquecemos do caráter autobiográfico de toda a obra arguediana, já amplamente reconhecida pela maioria de seus críticos e admitida pelo próprio autor, especialmente em “*Conversando con Arguedas*”, publicado em *Recopilación de Textos sobre José María Arguedas*, editado pela Casa de las Américas, em 1976.

Bibliografía

- ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell, Colección Archivos. Madrid: Fondo de Cultura Económica/Alca XX, 1996.
- _____ *Obras completas*. Lima: Editorial Horizonte, 1983.
- ARGUEDAS, Sybila Arredondo de. El zorro de arriba y el zorro de abajo en la correspondencia de Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell, Colección Archivos. Madrid: Fondo de Cultura Económica/Alca XX, 1996.
- CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografías e diários íntimos. *Revista Estudos Históricos. Arquivos Pessoais*, n. 21, Rio de Janeiro Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 43-58.
- DE MAN, Paul. *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Editorial Lumen, 1990.
- ESCOBAR, Alberto; MAR, José Matos; ALBERTI, Giorgio. *Perú ¿país bilingüe?* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1975.
- FORGUES, Roland. *José María Arguedas. La letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima: Ediciones de los ríos profundos, 1993.
- LARCO, Juan. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Serie Valoración Múltiple. La Habana, Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1976.
- LIENHARD, Martin. *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte/Tarea, 1990.
- _____ et alli. *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte, 1984.
- KUSCH, Rodolfo. *El pensamiento indígena y popular en América*. Buenos Aires: Hachette, 1977.
- MURRA, John V., LÓPEZ-BARALT, Mercedes. *Las cartas de Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- RAVETTI, Graciela. Autoficção e testemunho: a interseção literatura/estudos culturais. *Mosaico Crítico*/ OTTE, Georg; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de (organizadores). Belo Horizonte: Autêntina/NELAM, 1999.
- RESCANIERE, Alejandro Ortiz. *José María Arguedas. Recuerdos de una amistad*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____ *El hablador*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1994.

_____ *La historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

_____ José María Arguedas descubre al indio auténtico. *Visión del Perú*. Revista Trimestral, n.1, Lima, agosto de 1964, p. 3-7.

VIANNA, Maria José. Diários: fragmentar para recompor. *Do sótão à vitrine. Memórias de mulheres*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.