

homo urgens vol. 1

Javier Suárez Trejo

Por una pedagogía de zorros

(o sobre el estilo tardío de José María Arguedas)



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
FONDO EDITORIAL



homo urgens vol. 1

POR UNA PEDAGOGÍA DE ZORROS

(O SOBRE EL ESTILO TARDÍO DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS)

Javier Suárez Trejo

homo urgens vol. 1

POR UNA PEDAGOGÍA DE ZORROS
(O SOBRE EL ESTILO TARDÍO
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS)



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
FONDO EDITORIAL



homo urgens vol. 1

POR UNA PEDAGOGÍA DE ZORROS

(O SOBRE EL ESTILO TARDÍO DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS)

© Javier Suárez Trejo

javier_suarez04@hotmail.com

© Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Fondo Editorial

Ciudad Universitaria, calle Germán Amézaga n.º 375, Lima 1

SERIE COEDICIONES:

En el marco de la política de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de promover y apoyar la realización de acciones propias de la investigación y la formación profesional de la comunidad universitaria. RD-N.º 000985-2021-D-FLCH/UNMSM

© Hipocampo Editores, sello editorial de El Hipocampo

Publicistas S.A.C. / Jr. Agustín de Jáuregui n.º 748, La Victoria, Lima

☎ 994 990 264

Teófilo Gutiérrez / editor

teogu@yahoo.com

Web: www.hipocampoeditores.com.pe

Facebook: [@hipocampo.editores.peru](https://www.facebook.com/hipocampo.editores)

Instagram: [@hipocampo.editores](https://www.instagram.com/hipocampo.editores)

YouTube: Hipocampo Editores

Blog: hipocampoedit.blogspot.com

Diseño de cubierta: Javier Suárez Trejo

Con el apoyo del Laboratorio de Vanguardia Pedagógica Peruana (LAVAPERÚ), el Grupo de Estudios Andinos de Interculturalidad de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (ESANDINO-UNMSM), la Cultural Agents Initiative de la Universidad de Harvard, la Biblioteca Municipal de Chimbote y la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID).

Impreso por El Hipocampo Publicistas S.A.C.

Jr. Agustín de Jáuregui n.º 748, La Victoria, Lima

Primera edición, Lima, julio de 2022, de 100 ejemplares

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N.º: 2022-04955

ISBN: 978-612-5002-21-1

DOI: <https://doi.org/10.30920/feffch.hu1.pupdz.jst>

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra,

sin previa autorización escrita del editor.

Impreso en Perú / Printed in Peru

CONTENIDO

RESUMEN / 9

INTRODUCCIÓN / 15

Cuerpo y recuerdo en José María Arguedas / 15

CONSTELACIÓN PRIMERA: RECUERDO Y

PRODUCTIVIDAD DE LA MUERTE

De la memoria al recuerdo / 35

Zumbayllu: de la memoria del cuerpo al cuerpo del recuerdo / 37

La productividad de la muerte en *Poesía Quechua* y “El sueño del pongo” / 43

CONSTELACIÓN SEGUNDA: LA URGENTE COMUNIDAD

DE LOS MUERTOS

Interludio existencial: el encuentro con la diferencia / 75

Arguedas: *Shunqupa kushikuyninkuna* o alegrías del corazón / 82

Sobre el olvido (del cuerpo) / 85

El ayla: el corazón como experiencia comunitaria / 89

El recuerdo de la alegría / 97

El hervor, la esperanza / 101

CONSTELACIÓN TERCERA: LA URGENCIA DE LA

PEDAGOGÍA

¿Por una pedagogía de la urgencia? / 115

¡Pongo el cuerpo! El darse como *passio* pedagógica / 118

El *usus pauper* como forma estética de la urgencia / 121

La *passio* de un cuerpo urgente (¿la praxis franciscana de Arguedas?) / 128

Arguedas I: Todas las sangres en la universidad / 136

Arguedas II: El mérito rompe argollas / 152

Arguedas III: Por una pedagogía de zorros / 165

CONCLUSIONES

Sobre las posibilidades de esta investigación / 201

APÉNDICE A: ATUQKUNA AYLAMAN AYWARIYKAYAN
(ESBOZOS PARA UNA PRAXIS ANDINA) / 209

APÉNDICE B: POR UNA PRAXIS URGENTE
(O DEGENERADA) / 235

BIBLIOGRAFÍA / 239

RESUMEN

La presente investigación aborda la experiencia de la urgencia como detonante de configuraciones inesperadas en el estilo tardío del peruano José María Arguedas (1911-1969). Las estrategias a través de las cuales el autor andahuaylino dio forma a su propuesta estética durante la segunda mitad de los años sesenta se analizan en tres capítulos centrados en la muerte, la comunidad y la pedagogía respectivamente. La urgencia, noción tomada de la medicina, expresa una condición problemática que debe resolverse, pero en la que *aún hay tiempo* para diseñar e implementar soluciones provisionales y viables que no se encuentran determinadas totalmente por la elección racional. Los capítulos exploran, entonces, cómo la estética de Arguedas dio (su) cuerpo a los urgentes deseos de aquello(s) que había(n) sido oprimido(s) y/o discriminado(s) históricamente. Asimismo, esta investigación se enfoca en la relación entre urgencia y pedagogía proponiendo la noción de *pedagogía de la urgencia*: un proceso educativo cuyo protagonista no es un cuerpo sano o en emergencia, sino un cuerpo urgente que reclama justicia. Asimismo, y por primera vez, se realiza un análisis de la figura pedagógica paradigmática del estilo tardío de Arguedas: los zorros (*atuqkuna*), agentes educativos que no pueden ser identificados o clasificados por el poder hegemónico debido a su estratégica ambigüedad y capacidad de actuar en frentes históricos múltiples y, a veces, contradictorios. Arguedas, docente e investigador, estaba preocupado por el futuro de la educación que consideraba en peligro de convertirse en reflejo servil del capitalismo tardío. El análisis de su obra tardía

(poemas, relatos, novelas, traducciones, artículos periodísticos, cartas, etc.) busca introducir la noción de urgencia en los debates sobre educación en Perú y en América Latina. A fines de los años sesenta, Arguedas consideraba el binario comunismo/capitalismo insostenible porque ambos habían sido presa del dogmatismo ideológico y/o el imperialismo político-económico. La respuesta urgente que el autor ofreció, entonces, no fue binaria, sino multidimensional (o perspectivista), es decir, llegó a la conclusión de que el futuro de los seres humanos dependía, y depende, de su capacidad para enfrentar su urgencia creativamente y empoderarse a sí mismos en diversas esferas para transformar su historia. *Por una pedagogía de zorros (o sobre el estilo tardío de José María Arguedas)* es el primer volumen de una serie de investigaciones que articulan las nociones de urgencia y pedagogía a partir del análisis de la vida-obra de diversos autores.

A los profesores peruanos,
que han sentido la urgencia.

A Julio César Alfaro,
por su saber y alegría.

A Doris Sommer y
Francesca Denegri,
por la energía.

A mis imperdibles,
amigos, *atuqkuna*.

Creo, no obstante, en la aristocracia – si es esa la palabra adecuada, y si un demócrata puede usarla. Mas no en una aristocracia del poder, basada en el rango y la influencia, sino en una aristocracia de los sensibles, los considerados y los valientes. Sus miembros se encuentran en todas las naciones y las clases, en todas las épocas, y hay un secreto entendimiento entre ellos cuando se conocen. Ellos representan la verdadera tradición humana, la permanente victoria de nuestra *degenerada* raza sobre la crueldad y el caos. Miles de ellos perecen en la oscuridad, unos pocos son grandes nombres. Ellos son sensibles para los otros como para ellos mismos, son considerados sin ser quisquillosos, su coraje no es ostentación, sino poder para resistir, y pueden aceptar una broma.¹

E.M. Forster, “What I Believe”,
Two Cheers for Democracy

1 “I believe in aristocracy, though - if that is the right word, and if a democrat may use it. Not an aristocracy of power, based upon rank and influence, but an aristocracy of the sensitive, the considerate and the plucky. Its members are to be found in all nations and classes, and all through the ages, and there is a secret understanding between them when they meet. They represent the true human tradition, the one permanent victory of our queer race over cruelty and chaos. Thousands of them perish in obscurity, a few are great names. They are sensitive for others as well as themselves, they are considerate without being fussy, their pluck is not swankiness but power to endure, and they can take a joke”.

INTRODUCCIÓN CUERPO Y RECUERDO EN JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Las contradicciones del 68

1968 marca una ruptura en la praxis cultural, política y económica del Occidente moderno. 1968, sin embargo, no es un acontecimiento accidental; es consecuencia de la lucha que diversos movimientos habían llevado a cabo durante la década de los sesenta por el reconocimiento de sus derechos: mujeres, homosexuales, afrodescendientes, indígenas. Piénsese en la lucha por la igualdad de derechos civiles para la población afroamericana de Martin Luther King o en las manifestaciones de Stonewall en contra de un sistema legal que discriminaba a los homosexuales. 1968, no obstante, es también un fenómeno paradójico, ya que, si, por un lado, las luchas se intensificaron; por otro, se produce el fortalecimiento de gobiernos autoritarios que favorecieron una agresiva economía capitalista que dará forma a las últimas tres décadas del siglo XX.

Emmanuel Wallerstein, por ejemplo, considera que mayo del 68 es un acontecimiento “parteaguas” que marca un punto de quiebre en las formas culturales, políticas y económicas de un sistemamundo. Sin embargo, reconoce que, a pesar de la importancia de la contracultura, esta no fue decisiva para tales cambios, ya que los movimientos contraculturales más que detonantes fueron consecuencia de la apertura cultural que se había gestado durante décadas anteriores. Las demandas estudiantiles no encontraron eco suficiente en fuerzas políticas institucionales como el Partido Comunista Francés (PCF); de allí que los jóvenes las juzgasen duramente “no

solamente por sus promesas sino también por sus prácticas una vez en el poder”.²

Para Eric Hobsbawm, el mayo del 68 fracasó en términos políticos, puesto que sus integrantes contaban con el impulso transgresor, pero no con los medios institucionales para lograr cambios estructurales a mediano y largo plazo.³ Esto sucedió, justamente, porque el movimiento estudiantil no encontró un poder político (como podría haber sido el PCF) con quien aliarse, pues este no hizo sino negociar con el gobierno gaullista. Frente a un poderoso eros revolucionario carente de un plan de acción concreto, el gobierno no encontró mejor manera de derrotarlo que convirtiendo “la situación en una defensa del ‘orden’ contra la ‘revolución roja” (2010, p. 340).

Piénsese también en cómo muchos de los jóvenes manifestantes, luego de algunos años, se convirtieron en parte del sistema al que tanto se opusieron; se trata de la transformación del *yippie* (joven comprometido en contra del sistema) en *yuppie* (joven adaptado al mismo).⁴ José María Arguedas (1911-1969) interpretó

2 Para Wallerstein, “el punto importante para el análisis de la revolución de 1968 es el que los nuevos movimientos que emergieron entonces fueron dirigidos por gente joven que había crecido en un mundo en el que los movimientos antisistémicos tradicionales de sus respectivos países no se encontraban en las primeras fases de la movilización, pero que ya habían alcanzado la meta intermedia del poder estatal. Así, estos ‘viejos’ movimientos podrían ser juzgados no solamente por sus promesas, sino también por sus prácticas una vez en el poder” (1989, p. 233).

3 “El movimiento popular era, por consiguiente, o subpolítico o antipolítico. A largo plazo esto no disminuye su importancia o influencia histórica. A corto plazo, en cambio, fue fatal. Como dice Touraine, el mayo de 1968 es menos importante, incluso en la historia de las revoluciones, que la Comuna de París. Probó que las revoluciones pueden triunfar hoy en los países occidentales, sino únicamente que pueden estallar” (Hobsbawm, 2010, p. 340).

4 Haciendo un juicio retrospectivo sobre el movimiento de 1968, Wallerstein afirma que “es muy difícil ver, en forma retrospectiva, cómo los movimientos antisistémicos, entre 1848 y 1968, podrían haber actuado de

críticamente los acontecimientos de 1968; lejos de idealizarlos, no favoreció la posición de un partido o facción políticas; por el contrario, se mantuvo fiel a su propia experiencia que no quería resolver las contradicciones y paradojas de su tiempo de una vez por todas, sino *experimentarlas* con su cuerpo y expresarlas en su obra.

Los acontecimientos de 1968 generan el reconocimiento de derechos, sí, pero en un sistema político-económico cada vez más monológico. Si bien es cierto que las luchas de los últimos años de los sesenta adquirieron rasgos específicos del país en el cual se produjeron, el elemento que emparenta a estas manifestaciones es su carácter paradójico: el reconocimiento de derechos civiles es simultáneo a la imposición de un sistema-mundo capitalista cuya globalización parece ser inevitable.

En Perú, el 3 de octubre de 1968, las Fuerzas Armadas encabezaron un golpe de estado al gobierno democrático de Fernando Belaunde Terry; en marzo de 1969, una ley que atentaba contra la gratuidad de la educación produce manifestaciones estudiantiles en todo el país, sobre todo, en la región andina de Ayacucho donde se produce una dura represión (21 de junio) por parte del ejército que termina con la muerte de un número aún indeterminado de estudiantes y manifestantes. Para el antropólogo Carlos Iván Degregori (1990, 1991), este acontecimiento es el mayo del 68 peruano que, curiosamente, no se produjo en la capital y fue una de las primeras participaciones de los miembros de un grupo de izquierda que, con el tiempo, se convertiría en el subversivo Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso.

una manera diferente. Su estrategia fue, probablemente, la única realista disponible y sus fracasos pueden ser inscritos en los constreñimientos estructurales en los que, de forma necesaria, trabajaron. Sus esfuerzos y su devoción fueron prodigiosos. Y los peligros que evitaron, las reformas que impusieron probablemente compensaron las malas acciones que cometieron y el grado en que su modo de lucha reforzó al mismo sistema en contra del cual luchaban” (1989, pp. 248-249).

Estos acontecimientos muestran el encuentro de los intensos deseos de renovación social con las fuerzas político-económicas de la represión; el producto de este encuentro, sus aciertos, errores y, sobre todo, paradojas, son las que han dado forma a la historia de Occidente desde la década los setenta hasta hoy. Fueron pocos los artistas e intelectuales quienes reconocieron y expresaron las paradojas de este período de urgencia histórica. Esta investigación, se enfoca en la vida y obra de José María Arguedas que, durante este período, *dio su cuerpo* en las luchas contra el poder opresor a través de 1) la crítica de las limitaciones de los movimientos de lucha y 2) la construcción estética de praxis culturales y políticas para el futuro (in)mediato.

Metodología

La presente investigación se enmarca en lo que Franco Moretti denomina *lectura distante*, es decir, en la búsqueda de relaciones entre agentes culturales, períodos históricos y espacios geográficos diversos que permitan comprender una problemática específica. Para Moretti, no sólo se trata de leer bien un texto e identificarlo; se trata sobre todo de “aprender a no leerlos” con el fin de buscar patrones, motivos que permitan la comprensión de fenómenos estéticos e históricos de más largo alcance.⁵

La metodología de esta investigación es híbrida, ya que usará diversas teorías a modo de herramientas que visibilicen las problemáticas concretas en las que se enfoca cada capítulo; son las

5 “Lectura distante, donde la distancia, cabe repetir, es una condición del conocimiento; es lo que permite colocar el foco en unidades mucho más pequeñas o mucho más grandes que el texto: recursos, temas, o bien, géneros y sistemas. Y si entre lo pequeño y lo grande desaparece el texto propiamente dicho, estaremos en uno de esos casos que justifican la consigna de ‘menos es más’. Para comprender el sistema en su totalidad, tenemos que aceptar alguna pérdida. Siempre pagamos un precio por el conocimiento teórico: la realidad es infinitamente más rica; los conceptos son abstractos, son pobres. Pero es precisamente esta ‘pobreza’ lo que permite manejarlos, y en consecuencia saber. Es por eso por lo que menos es más” (Moretti, 2013, p. 63).

mismas problemáticas las que sugieren las teorías que se utilizan. Más que adherirse a una teoría específica (postestructuralista, de-rideana, feminista, *queer*, etc.), esta investigación se moverá dentro de un marco analítico que articula dos fenómenos antropológicos presentes en la vida y obra de Arguedas durante la segunda mitad de la década de los sesenta: la *agencia* y la *urgencia*, así como sus múltiples e impredecibles relaciones.

La agencia es la potencia humana para actuar en la historia. La agencia, en este sentido, no es sino la libertad que todo sujeto tiene para darle forma a sus experiencias vitales, para diseñarlas estéticamente. Es un construir a partir de materiales con el fin de expresar los deseos de una subjetividad en comunidad, es decir, en diálogo con otras subjetividades.⁶ La pregunta central de la investigación es la siguiente: ¿qué sucede cuando la agencia habita un contexto histórico cada vez más represivo que impide su praxis? ¿Qué sucede cuando los deseos de la subjetividad son olvidados y/o suprimidos por un poder que impone una forma específica al desear humano? La urgencia aparece.

Un proceso histórico se hace urgente a causa de la creciente represión del deseo de los agentes; urgente desde el punto de vista de las agencias, cuya existencia, al no poder diseñar su experiencia, corre el peligro de desaparecer o ser desaparecida. En contextos de urgencia, las formas de expresión de la agencia se complejizan hibridándose, haciéndose monstruosas, violentas y hasta degene-

6 La agencia, en este sentido, es siempre estética, pues no tiene que ver con la institución “arte” sino con el mundo de la vida, con la praxis vital de los individuos en sociedad. En términos de Dewey, el supremo valor de la estética busca “el desplegamiento pleno, armonioso, rico en perspectivas y posibilidades ulteriores, de nuestras facultades activas” (Abbagnano y Visalberghi, 2014, p. 639); este modo de comprender la agencia, como se verá a lo largo de la investigación, activa la potencia política de lo estético y lo pedagógico (Rancière, 2002 y 2003); véase, asimismo, la fundamentación de Mowitt (1988) sobre la agencia que echa luces para una definición del término.

radas. Es la racionalidad de la urgencia lo que esta investigación desea analizar visibilizando los modos cómo aparecen en la vida y obra del escritor peruano.

La racionalidad de la urgencia se refiere a la praxis de los agentes durante procesos históricos donde actuar es necesario y hay un tiempo limitado para diseñar y llevar a cabo soluciones provisionales. Estas no son irracionales o no racionales (como, generalmente, han sido descritas), sino que revelan una racionalidad diversa que puede reterritorializar la “razonable” razón comunicativa de Jürgen Habermas, sobre todo, cuando es aplicada en contextos latinoamericanos. En otras palabras, esta investigación busca una alternativa a la razón comunicativa que tome en cuenta la urgencia histórica y el deseo que desencadena. Mientras que la agencia es, en este sentido, la potencia para actuar (praxis hipotética); la urgencia, en cambio, es la necesidad de la acción (praxis apasionada).⁷

En este sentido, es importante cuestionar la asunción de que el escribir con urgencia no da tiempo para desarrollar una idea, para elaborarla. De hecho, la urgencia permite un diseño de soluciones distinto al que se genera en situaciones no urgentes. Refiriéndose a la obra ensayística de José Revueltas, contemporáneo de Arguedas, José Manuel Mateo cuestiona la tradicional creencia de que el ensayo no puede ser escrito en tiempos de urgencia, ya que necesitaría de tiempo; en realidad esto sí es posible, y el estilo tardío de Arguedas así lo demuestra:

Me parece lícito dudar de que el ensayo necesite remontar la emergencia y el apremio para contar con un espacio reflexivo *privilegiado*. Dudamos también de que la primacía de la subjetividad y la presencia de elecciones y enfoques personales sean lo propio de esta configuración de la prosa. Ponemos en duda tales valencias porque existen formas verbales que hacen del apremio y la proximidad del Acontecimiento el sitio de la reflexión,

7 Sobre la urgencia como acción imperativa, véase Wren, 1974 y Elster, 2009.

sin desdoro de la profundidad cognoscitiva y de la complejidad vital; y porque esas mismas formulaciones, lejos de sancionar la preponderancia del individuo que piensa muestran la constitución plural y diacrónica de lo pensado por los sujetos. Las formas verbales a las que me refiero corresponden al material ensayístico de Ricardo Flores Magón y de José Revueltas” (Mateo, 2016, p. 19-20).

Profanar es, etimológicamente, devolverle el valor de uso a aquello que ha sido sacralizado (Agamben, 2005). El análisis de la vida y obra de Arguedas ha tendido a la sacralización; sustantivos como héroe, hereje, mártir, rebelde lo han llevado al ámbito del culto culturalista quitándole, justamente, su valor de uso como urgente estético. El itinerario de esta investigación profana la figura de Arguedas con el fin de ofrecer un retrato que articule sus múltiples esferas de acción y haciendo especial énfasis en su labor como pedagogo y gestor cultural.

Como se ha dicho, la metodología de esta investigación tiene semejanzas con lo que Franco Moretti llama lectura distante que ve en las formas estéticas relaciones sociales (2013); estas formas (infinitas, aunque hechas cristalizar históricamente en géneros literarios como la novela) adquieren características impredecibles en momentos de urgencia histórica. El encuentro entre estéticas y urgencias históricas inaugura nuevos modos de relación con las agencias (animales, plantas, minerales; los muertos, los recuerdos, los deseos) que coexisten con el *homo sapiens*.

En este sentido, esta investigación comprende la agencia también como un fenómeno no exclusivo de la especie humana. Para Isabelle Stengers (1997), por ejemplo, la idea de política debe circunscribirse no sólo al mundo construido por el ser humano sino también al cosmos entendido como un espacio habitado por infinitos mundos, cada uno con un modo específico de experimentar su

existencia; de allí que, para Stengers, el *homo sapiens* no comparta un único mundo con otros seres, sino que existan infinitos mundos con cuales el ser humano debe estar dispuesto a encontrarse políticamente en una radical revisión de la política moderna.

De modo similar, Phillipe Descola (2005) describe cuatro formas (ontologías: animismo, naturalismo, totemismo, analogismo) en que las diversas comunidades humanas se han relacionado con los seres que las rodean: para el naturalismo, el ser humano erige su mundo como distinto al natural y, en consecuencia, dispone de este como instrumento. De acuerdo con esta ontología, el hombre se identifica con la cultura y se desidentifica de la naturaleza. Por otro lado, y es en este punto donde las propuestas de Descola y Stengers se entrecruzan, para el animismo, el ser humano reconoce que su mundo es uno de los infinitos mundos posibles.

Las propuestas de Descola y Stengers son útiles para describir y analizar la *experiencia del lenguaje* presente en los textos de Arguedas. Esta experiencia se aleja del estructuralismo y sus desarrollos (de Saussure a Derrida) que describen el fenómeno lingüístico en términos de relaciones de oposición y/o diferencia entre significantes infinitos. Sin negar la validez y la importancia de las teorías que se desprenden del estructuralismo, las propuestas de Descola y Stengers extienden la agencia comunicativa a la esfera de lo no humano, sus mundos y los vínculos que se establecen entre ellos. De allí que, en la praxis comunicativa, ya no sólo participe el *homo sapiens*, sino también las agencias de todos los seres.⁸

8 El ejemplo que Descola ofrece es el siguiente: en diversas comunidades amazónicas, los seres humanos se saben parte de una realidad habitada por mundos distintos del suyo (el de los animales, por ejemplo). De allí que, cuando los miembros de la comunidad cazan a un animal, saben que han trastocado el mundo que ese animal habitaba. En consecuencia, llevan a cabo ceremonias de agradecimiento con el fin de recuperar el equilibrio entre su mundo y el del animal. Estas prácticas no serían posibles si la agencia fuera monopolio del *homo sapiens*; para estas comunidades, los seres distintos de ellos, y los mundos que habitan, están vivos, son agencias con las cuales coexisten e interactúan.

La extensión de la esfera comunicativa es relevante para esta investigación porque Arguedas vio en sociedades tradicionales (el *ayllu* andino, la comunidad cristiana o el barrio de migrantes) la posibilidad de una modernidad alternativa que cuestionase la alienación del *homo sapiens* de los años sesenta en adelante. La apuesta hermenéutica de esta investigación *se vale* de propuestas antropológicas que han dejado hace buen tiempo de ver al ser humano como poseedor del monopolio del sentido comunicativo. Como se verá, para Arguedas, el sentido se produce en el encuentro de presencias significativas cuya agencia interpela al ser humano.

El deseo de esta investigación es, en este sentido, “maximizar la audacia metodológica: puesto que nadie sabe qué significará el conocimiento en los estudios literarios de aquí a diez años, nuestra mejor chance estriba en la diversidad radical de las posiciones intelectuales y en su competencia totalmente abierta y franca. Anarquía. O bien en la bella y certera expresión de Arnold Schönberg: el camino intermedio es el único que nos conduce a Roma” (Moretti 2013: 108). Itinerario intermedio, *invertido*, que no es sino el amor como materialización histórica del urgente deseo de transformar el mundo. Esta investigación será, entonces, un análisis de la pasión histórica del último Arguedas.

Objetivos y estructura de la investigación

¿Por qué Arguedas? Por ser un itinerante y apasionado investigador de las contradicciones y posibilidades de la realidad nacional cuya obra expresa una constante necesidad de ruptura debido a la urgencia⁹ de comunicar un mensaje a la comunidad en la que vivía; por-

9 Tomar decisiones racionales no es siempre posible. A veces, no hay tiempo para deliberar, ya que la situación que se enfrenta es urgente; entonces, se actúa. La limitación del liberalismo (político y económico) para proponer una praxis capaz de transformar la situación de los individuos y colectivos que experimentan cualquier tipo de urgencia (p.ej. hambre, enfermedad) es que imaginan que las decisiones deben ser tomadas por seres siempre

que, en sus obras, experimentación de vanguardia y representación realista iban de la mano; porque puso sus esperanzas para la transformación de su sociedad en agentes que cuestionaban el poder hegemónico (la agencia transformadora del zorro Demetrio Rendón Willka, protagonista de *Todas las sangres*, así lo demuestra).

Porque la visibilización de estos agentes revela la urgente potencia de su propuesta estética llevándolo a cuestionar radicalmente las ideologías hegemónicas de su tiempo tanto de derechas como de izquierdas. Finalmente, porque la creciente *violencia compositiva* de sus textos tardíos (piénsese en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*) establece un productivo contrapunto con el final de su vida: el suicidio de Arguedas a fines de 1969. Sin embargo, hay más.

La estética tardía¹⁰ de José María Arguedas es urgente. La urgencia, noción tomada de la medicina, da cuenta de una condición problemática que necesita resolverse, pero en la que *aún hay*

racionales (y razonables) en situaciones no urgentes (desde Locke hasta Rawls y Habermas). Una crítica productiva al liberalismo debe tomar en cuenta la noción de urgencia como herramienta de análisis. Según Elster (2009), la urgencia es “la praxis activa frente a un cuerpo enfermo”; asimismo, esta “no está determinada totalmente por una elección racional”, sino por la necesidad de una praxis que desee recuperar la salud de un cuerpo *en peligro*. Los cuerpos en el estilo tardío de Arguedas experimentan la impredecible tensión entre morir y/o actuar urgentemente.

- 10 En la investigación, se le denomina también “estilo tardío”; tomo la noción de Theodor Adorno (2008) para analizar la estética arguediana de fines de los años sesenta. Para el filósofo alemán, el estilo tardío alude a la forma de una obra de arte que ya no es capaz de integrar sus medios expresivos en una síntesis armoniosa, sino que los presenta como relaciones que relativizan y cuestionan su contexto histórico al que rechazan y, al mismo tiempo, pertenecen. El estilo tardío, en este sentido, no es sino la forma más urgente a través de la cual el artista cuestiona su historia dentro de la historia misma; no se trata de escapar de la historia (a través de un gesto nihilista o terrorista), sino de buscar volverla inoperante o incluso destruirla desde adentro. La urgencia del estilo tardío radicaría en ofrecer, al mismo tiempo, la disolución de una historia (la guerra entre dogmatismo comunista y capitalismo tardío en el caso de Arguedas) y producir nuevas formas de existir en ella.

tiempo para diseñar e implementar soluciones provisionales. Por eso, la urgencia no es la salud que supone el equilibrio, la falta de un problema a resolver. Tampoco es la emergencia (un *electroshock*), ya que, en esta, el cuerpo ya no puede tomar sus propias decisiones y necesita ser intervenido. En el espacio-tiempo de la urgencia (la fiebre o la asfixia) –antes de convertirse en riesgo mortal– se desarrolla la estética tardía del escritor andahuaylino.

Metafóricamente, la urgencia es la condición del individuo y/o el colectivo social para 1) diseñar e implementar soluciones concretas durante el estado de urgencia y 2) abrir posibilidades de reflexión sobre este. La salud, por otro lado, no inspira innovación, y recuerda al concepto de “racionalidad comunicativa” propuesto por Habermas para describir un contexto saludable donde un cuerpo social, saludable también, tiene tiempo suficiente para deliberar y, eventualmente, llegar a algún tipo de acuerdo. Tampoco el *shock* letal ofrece oportunidades para intervenir, pues no existe el tiempo necesario para la deliberación o la producción; durante las emergencias, la excepción rige el mundo de la vida, y cualquier diferencia cultural y/o política se vuelve indiferente por la necesidad inmediata de salvar la integridad del cuerpo individual y/o social.

Esta investigación se divide en tres capítulos o constelaciones (a su vez divididos en tres secciones) que se enfocan en 1) las transformaciones de tres fenómenos en contextos de urgencia, a saber, *muerte, comunidad y pedagogía*; y 2) las representaciones que de estas hace Arguedas durante los años sesenta. Cada capítulo, entonces, muestra la representación de un fenómeno que la urgencia transforma volviéndolo productivo (poético, *poiesis*). El primer capítulo se enfoca en el fenómeno de la muerte que no significa el fin de la vida (ideología de la modernidad burguesa), sino parte orgánica de lo que existe, de lo que vive. En momentos de urgencia, entonces, la muerte se vuelve productiva tomando una forma espe-

cífica: *dar el cuerpo*, entregarse por una comunidad que sobrepasa al individuo y que le da sentido.

El autosacrificio como urgente performance es capaz de (volver a) dar forma a una colectividad desmembrada, ya que el cuerpo que se entrega hace que los fragmentos recuerden que son parte de una comunidad histórica que busca justicia *material y simbólica*. Arguedas, sin embargo, transforma radicalmente el autosacrificio como práctica mesiánica, y propone, en cambio, la democratización, la multiplicación y la irreconocibilidad de quienes entregan su cuerpo por la comunidad que aman (desde la que se forma por la relación con quien está frente a uno mismo hasta la nacional). En otras palabras, el autor, apasionado conocedor de la figura de Cristo, logró transfigurar el caudillismo teológico-político en el que el cristianismo en muchos casos se ha convertido para proponer formas dialógicas del autosacrificio: los seductores zorros andinos.

Es importante mencionar que el análisis de las imágenes cristológicas y teológicas que Arguedas utiliza no busca adscribirlo a un pensamiento religioso y/o metafísico. Nada más lejos de mi intención hacer del autor representante de un cristianismo heterodoxo o incluso hereje; lo que me interesa, en cambio, es mostrar “cómo *se vale* de esa creencia para llegar a un fin”¹¹ estético-político, es decir, cómo defamiliariza y resignifica estas imágenes usándolas como formas estéticas saturadas de sentido histórico, rasgo que les otorga su riqueza hermenéutica. Sobre el uso de estas formas reli-

11 Son estas las palabras de Arguedas acerca de la praxis de Demetrio Rendón Willka; respondiendo a Henri Favre sobre una supuesta idealización de los indígenas en *Todas las sangres*, afirma que “¡Rendón Willka no es indio! No es indio Rendón Willka. Rendón Willka no cree en los dioses montañas; *se vale* de esa creencia para llegar a un fin político. Es *totalmente* racional –o racionalista–, no es indio. En ningún momento aparece como indio Rendón Willka. ¡Es ateo!: no cree ni en el Dios católico ni cree en los dioses locales; y él considera que la máquina, que la técnica, es indispensable para el desarrollo del país” (Rochabrún, 2000, p. 47).

gias, puede decirse algo análogo a lo que Hannah Arendt afirma sobre el proyecto filosófico de Walter Benjamin (aplicable también al de Theodor Adorno): “más adelante, Benjamin abandonó estos antecedentes teológicos, pero no la teoría ni tampoco su método de perforación para obtener lo esencial en forma de citas, tal como se obtiene agua al perforar en una fuente oculta en las profundidades de la tierra” (Arendt 1990: 188).

En el segundo capítulo, se describe y analiza la representación de los espacios históricos transformados por la urgencia donde la productividad de la muerte aún se produce. Estos espacios ofrecen una *alternativa orgánica*, aunque en peligro, al capitalismo y su energía homogeneizadora. El *ayllu* (comunidad andina) y las barriadas de Chimbote, por ejemplo, son espacios caracterizados por la miseria y la discriminación. No obstante, en ellos, la muerte y el mito que le da sentido se vuelven productivos, ofreciendo formas de comprender la historia que cuestionan la lógica del capitalismo trasnacional. El elemento que caracteriza a estos espacios es *la activación de una forma de vida distinta a la moderna*. El autor no idealiza el pasado (los rituales arcaicos, el cristianismo de las primeras comunidades, los mitos andinos), sino que busca mostrar su agencia aquí y ahora. El pasado, entonces, deviene agencia transformadora que desea empoderarse, y no solo ornamento cultural(ista) que debe visibilizarse.

El tercer capítulo retoma la productividad de la muerte y sus espacios históricos para articularlos en una propuesta pedagógica. En este sentido, el capítulo intenta responder a las siguientes preguntas: ¿es posible encontrar una pedagogía de la urgencia en la estética tardía de Arguedas? Y si es así, ¿cuáles serían sus características concretas? Docente e investigador, el autor de *Todas las sangres* estaba preocupado por el futuro de la educación a la que veía en peligro de convertirse en reflejo servil del capital. A través de un

cuidadoso análisis textual, el capítulo rastrea las figuras pedagógicas paradigmáticas presentes en su estética tardía.

Es el relato *El zorro de arriba y de abajo* (c. 1968-1969) donde Arguedas describe con enigmática claridad su figura pedagógica por excelencia, a saber, el *zorro (atuq)*, figura dual de la cosmovisión andina en quien coexisten el mundo de arriba y el mundo de abajo, y que es capaz de seducir a sus interlocutores a través de la danza y el canto de modo tal que sus recuerdos de justician irrumpen en sus vidas. El elemento que caracteriza a esta figura es que no experimenta la pedagogía en términos de dicotomías y/o imposiciones ideológicas (identidad), sino de *permanente* liberación existencial (agencia convertida en urgencia) que, para cobrar sentido, necesita de una comunidad histórica.

El análisis de la estética tardía de Arguedas desea introducir la noción de urgencia en los debates sobre la educación en el Perú. A fines de los años sesenta, Arguedas consideraba insostenible el binario comunismo/capitalismo debido a que ambos habían caído en el dogmatismo ideológico y/o el imperialismo político-económico. La urgente respuesta que ofrece, entonces, ya no es bipolar, sino multidimensional (o perspectivista), es decir, llega a la conclusión de que el futuro depende de la capacidad de los seres urgentes para activar su agencia y empoderarse en múltiples esferas.

En este sentido, la transformación de la historia exige la habilidad de los seres humanos de 1) ser irreconocibles para el sistema opresor, 2) convertirse en seductores zorros que despierten los recuerdos de justicia de quienes los rodean y 3) ser capaces de autogestionar sus proyectos en orgánicas comunidades. Asimismo, esta investigación busca advertir de los peligros de asimilar o integrar el estilo tardío de Arguedas a agendas interculturales o culturalistas de cuño neoliberal, ya que estas últimas promueven, a través del emprendedurismo y la innovación cultural, el fortalecimiento del capital transnacional y sus consumidores. El autor de *Los zorros* sa-

bía que negar o escapar del capitalismo totalmente no era posible, pero la lucha consistía en no olvidar que *la comunidad es la que le da el sentido al mercado*, y no al revés.

Para él, la comunidad es la finalidad de cualquier ideología y/o teoría que no son sino herramientas (juguetes quizás) para el bienestar individual y colectivo de los seres humanos. Para que esto sea posible, no hay que temer dar el cuerpo, no hay que temer a la muerte. Arguedas lo hizo, pero no de modo caudillista, sino con el intenso deseo de abrir el debate y encontrar soluciones a la miseria del mundo; como él mismo dijera en la famosa mesa redonda sobre *Todas las sangres*, el zorro Willka, “con su muerte lo que da es... la evidencia de que los indios se pueden manejar por sí mismos, que no es necesario un caudillo” (Rochabrún, 2000, p. 48). Diseñar estas soluciones y llevarlas a cabo con pasión comunitaria no es sino la definición de lo que se ha llamado estética de la urgencia que tienen en el *homo urgens*, el humano urgente, su figura paradigmática. La investigación culmina con dos apéndices que reflexionan sobre las posibilidades teórico-prácticas de la noción de urgencia.

Constelación primera: recuerdo y productividad de la muerte

Este capítulo se enfoca en la representación de la muerte en los textos tardíos de Arguedas. Para el autor, la muerte revela la impredecible dialéctica entre inmanencia y trascendencia, revolución y utopía. En este sentido, la reterritorialización de las tradiciones no modernas y no occidentales que lleva a cabo para representar este fenómeno requiere un análisis que 1) cuestione una teoría del lenguaje entendido sólo como relación de significantes y 2) retome una idea del lenguaje como *interacción entre agencias*. El autor de *Los zorros* no representó la muerte como el fin de la vida, sino como el umbral de renovación cósmica y transformación social (piénsese

en un relato como “La agonía de Rasu-Ñiti”). El análisis toma en cuenta tanto sus textos literarios como los etnográficos.

En este sentido, la muerte se vuelve productiva pues activa el recuerdo que irrumpe y se materializa en un cuerpo lleno de deseo que contagia de praxis transformadora a quienes lo rodean. En el caso de Arguedas, se verá cómo diversos cuerpos (un *zumbayllu*, un puma, un danzante de tijeras, un *pongo*) irrumpen como recuerdos que traen al presente deseos de justicia y que, de diversas formas, son capaces de concretar esta justicia haciéndola histórica. Por ejemplo, en el relato “La agonía de Rasu-Ñiti”, el cuerpo agonizante del danzante muere, justamente, para dar vida, a través de su *wamani* (agencia), a un nuevo danzante que continuará y revitalizará la praxis estética del danzante muerto. Lejos de ser un final, para Arguedas, la muerte no es sino un acto erótico que expresa la renovación de la vida.

Constelación segunda: la urgente comunidad de los muertos

Este capítulo se enfoca en la relación de la productividad de la muerte con la filosofía existencialista como apertura a la diferencia. Se analizan y comparan los espacios históricos en los que el autor consideraba que esta productividad era aún posible. Asimismo, se muestra cómo en estos espacios los seres humanos reconocen y comparten la experiencia del error, la enfermedad y la muerte: la tríada del dolor.

En el caso de Arguedas, este espacio es el *ayllu*, la comunidad andina, donde las múltiples dimensiones de la existencia están interconectadas y los opuestos no se relacionan en tanto oposiciones binarias, sino como presencias que interactúan para el desarrollo saludable de la comunidad. En el relato “El ayla” (*Amor Mundo y todos los cuentos*, 1967), la festividad del mismo nombre muestra el empoderamiento de la comunidad a través de la organización cola-

borativa cuya imagen es el “corazón” (*shunqu*), órgano que *recuerda y religa* a la comunidad con su pasado. Para Arguedas, la fiesta se configura como productiva forma alternativa a la memoria del dolor.

En Perú, las transformaciones económicas y culturales de los años cincuenta trajeron consigo las primeras movilizaciones masivas del campo a la ciudad. Una multitud de migrantes andinos irrumpen en las ciudades de la costa con sus lenguajes, sus costumbres y sus urgencias, transformando el lugar que, al mismo tiempo, los transforma. El amor por la comunidad andina se transforma, entonces, en amor por el migrante en quien Arguedas (pre)siente la posibilidad de un Perú diferente como impredecible coexistencia de recuerdos. Este intento se ve, por ejemplo, en los relatos “El pelón” (1965) y “Mar de harina” (1966) que fueron descartados por Arguedas, pero que sirvieron como materiales para *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

En *Los zorros*, la esperanza en la deseada coexistencia de memorias cede a la constatación histórica (en la ciudad de Chimbote) de su imposibilidad. Para el último Arguedas, lo peruano ya no puede ser síntesis o coexistencia, sino encuentro polémico de los recuerdos que, como *huaico*¹², irrumpe en las ciudades. Desde este momento, la comunidad arguediana ya no es la de todas las sangres ni la de los encuentros culturales. Lo peruano se manifiesta como desgarro híbrido e hirviente, como campo de fuerzas de la lucha entre un capitalismo apátrida y los *zorros*, figuras mítico-históricas que expresan una comunidad que ya está siendo, pero que aún no se ve con claridad.

Constelación tercera: la urgencia de la pedagogía

En el tercer capítulo, se aborda la relación entre urgencia y pedagogía. El análisis describe y analiza los alcances pedagógicos de

12 Del quechua *wayq'u*. Masa enorme de lodo y peñas que las lluvias torrenciales desprenden de las alturas de los Andes y que, al caer en los ríos, ocasionan su desbordamiento.

las propuestas estéticas del estilo tardío de Arguedas. Asimismo, se propone la noción de *pedagogía de la urgencia*, es decir, un proceso educativo cuyo protagonista no es el cuerpo saludable ni en emergencia, sino el cuerpo urgente. Se explora, entonces, cómo la estética del escritor andahuaylino es expresión de un urgente deseo de conocer y transformar el mundo.

En lugar de una teoría literaria, esta investigación retoma una noción médica aplicándola productivamente al análisis literario y cultural. La urgencia, en este sentido, replantea el lugar de enunciación de la praxis educativa: el cuerpo urgente. Al ser expresión de necesidades corporales e históricas, la urgencia no es el dominio de intelectuales sino de todo *homo sapiens* (artistas, estudiantes, académicos, trabajadores, sociedades civiles, etc.) que elige transformar estas necesidades en experiencias estéticas para transformar su presente.

No se analizan solo las iniciativas explícitas (docencia en universidades, dirección de revistas y/o centros culturales) sino, sobre todo, las propuestas pedagógicas que se desprenden de sus textos tardíos. De allí que el análisis ofrezca un productivo documental que muestra a Arguedas como urgente cultural y no sólo como intelectual apocalíptico y/o arcaico. Se cuestiona y complementa, entonces, la tradicional representación del autor como “suicida”, “profeta” y/o “revolucionario”; calificativos que, si bien ofrecen una seductora imagen, promueven a mediano y largo plazo su sacralización, es decir, lo colocan fuera de su vida cotidiana. La *agencia de la urgencia* de Arguedas no sólo se manifiesta en su producción estética, sino también en su pedagogía.

En este sentido, se propone un desplazamiento de la dicotomía de Umberto Eco del intelectual apocalíptico/integrado a la del *urgente cultural* cuya praxis puede expresarse con el gramsciano “pesimismo de la razón, optimismo de la voluntad” o con la frase

que el sociólogo argentino Roberto Jacoby acuñara según la cual “el deseo nace del derrumbe” (2011); frases que, al no olvidar la inevitabilidad del error, recuerdan que mientras más urgente sea la crisis, más intenso es el deseo de transformación aquí y ahora o, en palabras de Balzac, “no está destruido lo que desea” (Blanchot 2014) y, si desea urgentemente, menos aún.

El eje del capítulo son las *formas estéticas* que Arguedas diseñó para cuestionar radicalmente prácticas pedagógicas tradicionales, así como la estandarización de la gestión pública educativa. En este sentido, se muestra cómo este autor articuló gestión y pedagogía a través de la *agencia de sus urgencias*. En la primera parte, y a modo de introducción, se describen y analizan dos formas estéticas de la urgencia aplicables al estilo tardío de Arguedas, a saber, la *passio* y el *usus pauper*.

La descripción y análisis de estas formas tomadas del cristianismo arcaico y la mística franciscana sirven como punto de partida para acercarse a la pedagogía radical que se desprende de sus obras tardías y que tiene como eje la *pasión por la diferencia en comunidad*. En otras palabras, Arguedas diseña una pedagogía que recuerda la importancia del *dar y darse* para construir un vínculo comunitario. El análisis, entonces, se despliega en tres secciones dedicadas a la pedagogía arguediana cuya figura central es el zorro.

Durante la década del sesenta, Arguedas articuló productivamente su labor como docente y director de instituciones públicas. En 1961, es contratado como profesor de quechua en la Universidad Agraria de La Molina donde trabaja hasta el final de sus días. Asimismo, durante este período, tuvo a su cargo la Casa de la Cultura y el Museo Nacional de Historia en los cuales desempeñó una importante labor de gestión cultural. Esta sección se enfoca, por un lado, en el Arguedas pedagogo-zorro capaz de contagiar a sus estudiantes de una alegría transformadora y, por otro lado, en

el Arguedas gestor capaz de obtener financiamiento para diversas iniciativas culturales. Se trata de ofrecer una imagen *pedagógico-gestiva* del Arguedas de los años sesenta.

Necesitada de soluciones concretas que no detengan la reflexión, sino que la abran constantemente, la urgencia arguediana operó en múltiples, híbridos y hasta contradictorios frentes. Sólo si nos acercamos a su urgencia, no en términos sacralizadores, sino *apasionadamente cotidianos*, podremos reencontrarnos con su praxis transformadora gracias a la cual luchó hasta su muerte (e incluso después de ella).

En *Orthodoxy*, Chesterton declara que la tradición significa “giving a vote to most obscure of all classes, our ancestors. It is the *democracy* of the *dead*” (1927, p. 83); es esta tradición la que Arguedas actualiza: agencias que retornan como urgentes deseos de justicia materializados en transgresoras propuestas estéticas que nos seducen, defamiliarizan y golpean. Para Arguedas, los muertos tienen voces y cuerpos; son una comunidad que, en momentos de exterminio de lo erótico, se convierte en urgencia rebelde que actúa por justicia para transformar su aquí y ahora.

CONSTELACIÓN PRIMERA: RECUERDO Y PRODUCTIVIDAD DE LA MUERTE

DE LA MEMORIA AL RECUERDO

Aproximarse al *recuerdo* como *deseo*, como agencia de un cuerpo histórico individual y/o colectivo capaz de transformarse, como el hacerse presente de un cuerpo que desea. En la estética tardía de Arguedas, el recuerdo se urgencia¹³ debido a la intensidad del deseo contenido en un cuerpo histórico, una subjetividad en el mundo. El arte contemporáneo y las teorías sobre la memoria enfatizan lo multimedial, lo híbrido y/o lo inespecífico del discurso como elementos que visibilizan lo reprimido e incluso proponen una nueva política.

Sin embargo, estas propuestas, generalmente académicas, invisibilizan la agencia material (praxis) de lo recordado (pasado) que se deja recordar en tanto *negocia* con quienes recuerdan (presente). El recuerdo del cuerpo se convierte así en un proceso dinámico cuyas condiciones, quien recuerda, debe considerar y respetar. Esta forma de comprender el recuerdo, además de ir más allá o más acá

13 Uso el verbo *urgenciar* entendido como la transformación de la agencia en contextos de urgencia histórica; en otras palabras, *urgenciarse* no es sino el modo de actuar en situaciones que reclaman decisiones concretas y en la que todo lo que está a la mano puede, o no, ayudar a la mejora de la situación: es una situación de riesgo; como se ha dicho, esta investigación rastreará los procesos estéticos de la urgencia desplegada en los textos tardíos de Arguedas; tomo la palabra *urgenciar* del contexto anestésico-quirúrgico; a propósito, véase Arrazola, 1993.

de la memoria como acervo nemotécnico (análisis del discurso), lo empodera reconociéndole su agencia material (de cualquier índole, pero, sobre todo, estética) y, en consecuencia, convirtiéndolo en persona.

La urgencia que experimenta un cuerpo histórico se materializa a través de la intensidad del recuerdo que irrumpe haciéndose presencia(s), haciéndose cuerpo(s); la corporalización del recuerdo materializa el pasado transformándose constantemente; lejos de buscar el hacer(se) o fijar(se) (de) la memoria, el recuerdo es el *work in progress* de un cuerpo urgente habitante de una historia represiva, cuerpo que propone formas alternativas de vérselas con el pasado. En contextos de urgencia histórica, es la muerte la que da sentido a la vida, debido a que aquella la expone a su radical vulnerabilidad.

En términos representacionales, es el recuerdo (im)posible de la muerte la forma estética que detona los cuerpos textuales y sexuales de las obras tardías de Arguedas. Es el deseo del cuerpo, brutalmente reprimido, el que agoniza y muere; y son la agonía y muerte de este cuerpo las que liberan al ser humano de la muerte-en-vida que es la alienación histórica; agonía y muerte se convierten así en fenómenos existenciales y estéticos irreductibles al género entendido técnicamente (el *modo* de Genette, la *techné* de Derrida), fenómenos que *destruyen productivamente* el cuerpo texto-sexual de quien los experimenta.

Agonía y muerte, como instancias autoconscientes de la urgencia del cuerpo, se convierten en los umbrales que degeneran al género, que lo cuestionan y desbordan a través de una estética inclasificable cuya condición es urgencia de la subjetividad que retorna y vuelve a (des)aparecer, imperdible. Ambos fenómenos producen así un exceso de sentido que degenera el texto a todo nivel: degeneración donde las diferencias entre *physis* (género se-

xual) y *techné* (género literario) conviven separadas e inseparables, degeneración que abre rutas alternativas a la de la memoria.

ZUMBAYLLU: DE LA MEMORIA DEL CUERPO AL CUERPO DEL RECUERDO

*Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente, abrazó al primer hombre;
echóse a andar...*

“Masa”, César Vallejo

El capítulo VI de *Los ríos profundos* (1958) se inicia con una descripción lingüística del sentido de la partícula *-yllu* en quechua: “La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves” (1983: 114). Nótese cómo el discurso letrado del narrador (¿lingüista, etnólogo, antropólogo?) se desletra a través de las asociaciones de sentido que propone para comprender la partícula quechua. Sólo la primera oración del capítulo utiliza una palabra que apela a un conocimiento metalingüístico, a saber, onomatopeya; palabra que, sin embargo, introduce al lector en el ámbito del sonido, de la música. La onomatopeya desletra la descripción, y la oración que la contiene abre con el punto seguido la constelación de la música de un elemento natural en movimiento, “las pequeñas alas en vuelo”.

Este decurso explicativo se corta en el momento en que el narrador introduce el pasado a través de la sorpresa de un grupo de niños frente a la aparición de un cuerpo en movimiento al que todos rodean, el *zumbayllu* (trompo): “Yo recordaba al gran ‘Tanka-yllu’, al danzarín cubierto de espejos, bailando a grandes saltos en

el atrio de la iglesia. Recordaba también el verdadero tankayllu, el insecto volador que perseguíamos entre los arbustos floridos de abril y mayo” (118). La ruta del recuerdo (“yo recordaba”) asocia un cuerpo en movimiento a otro que, en la constelación semántica de la narrativa arguediana, tiene un valor de largo alcance: se trata del danzak’, el danzante de tijeras¹⁴ quien es recordado de modo personal a través del nombre de ese cuerpo en movimiento: “Tankayllu”, quien se emparenta, material-lingüísticamente, con el cuerpo que todos los niños ven en el primer pasado de la narración.

Nótese, además, que las asociaciones materiales que el recuerdo lleva a cabo no se detienen en el hombre; en otras palabras, no se trata sólo de que un objeto cultural (un juguete) recuerde al hombre; lo que sucede es que, a su vez, el cuerpo del hombre en movimiento (agente) recuerda al cuerpo vivo del mundo, al *verdadero* “tankayllu, el insecto volador que perseguíamos entre los arbustos floridos”; lo dinámico de la escena se intensifica con el hecho de que son dos agencias en contacto las que participan de la narración: el tankayllu que vuela y un “nosotros” que corre.

Esta modalidad del recuerdo, presente en la narrativa arguediana, es irreductible a una comprensión formalista del lenguaje (piénsese en el formalismo ruso, el estructuralismo, Saussure y la arbitrariedad del signo lingüístico que ha definido buena parte de la crítica literaria y de arte contemporáneas); de las descripciones, se desprende que el modo de recordar arguediano opera, en cambio, a través de asociaciones de presencias en movimiento, asociaciones de agentes materiales que, en su encuentro-juego-lucha, definen su lugar y funcionalidad (*sentido*¹⁵ más que significado) en la realidad.

14 Véase el relato “La agonía de Rasu Ñiti” de 1962 (Arguedas, 1983).

15 Sobre este punto, Renaud Barbaras afirma que *lo viviente* solo puede ser caracterizado como *deseo*: “What is proper to the object of this life qua movement is that its sense (in French, the word *sens* has a double meaning,

A propósito de esto, léase el prólogo de 1962 a un poema que luego aparecerá en el poemario bilingüe quechua-español *Katatay* publicado póstumamente: “Las palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el *vínculo intenso* que *por fortuna aún existe* entre lo uno y lo otro. El indígena peruano está abrigado, consolado, iluminado, bendecido por la naturaleza: *su odio y su amor, cuando son desencadenados, se precipitan, por eso, con toda esa materia, y también su lenguaje*” (1983, p. 269; énfasis mío).¹⁶

La concepción del lenguaje de Arguedas se muestra en ese *apasionado vínculo* entre hombre y naturaleza; a fuerza de ser repetitivo, vuelvo a enfatizar el rasgo de intensidad de lo que podría

indicating both sense and direction) is only given as direction; it assumes an originary status of sense, more primordial even than the split between signification and direction. Second, we have to remember the other pole of the correlation and emphasize that this life is the condition of the appearance of a being that is absent from what presents it; that is, the being that appears retreats behind the appearances in and through which it manifests itself. Thus, due precisely to its constitutive transcendence, which is nothing other than the transcendence of the world, the being offers itself up to an exploration that is, in principle, unending. And yet these two conditions are strongly correlated. It is because of its constitutive depth and opacity that the experience of the being’ is at the same time always an advance or moving towards. It is because it continuously slips away from the gaze that it is given as the end or goal of a movement. The active dimension of life, that distinguishes it from a simple lived-experience, responds to the excess of the being in relation to the realm of the object: it offers itself up as a weak directionality because it cannot be possessed in an intuition. Insofar as it responds to this double condition, living can only be characterized as *desire*” (2012, p. 99).

- 16 Compárense las palabras de Arguedas con estas de su contemporáneo mexicano José Revueltas (en su “Carta abierta a los estudiantes presos” luego de la masacre de Tlatelolco en octubre de 1968) ambas escritas en momentos de urgente lucha social: “La palabra suena áspera y desnuda: caídos, pero es el tono en que la Historia habla. No sonrían ustedes y piensen que esto es simple retórica. *Las figuras verbales adquieren un contenido real, viviente y tangible, cuando han dejado de estar vacías y las anima por dentro el gran aliento cálido de la lucha de los hombres*” (1979, p. 89; énfasis mío).

denominarse una lingüística arguediana; en otras palabras, aquello que une lenguaje y mundo no es un significante arbitrario, sino un vínculo intenso que “por fortuna” aún existe; este “por fortuna” alude a la historia peruana contemporánea que, para Arguedas (Torero 2005 y 2005b), estaba perdiendo esta experiencia material-lingüística. Dentro de un mundo vivo, el lenguaje que intenta traer lo ya acaecido a la presencia (recuerdo) debe también estar vivo.

En consecuencia, el recuerdo se convierte en un proceso de *negociación técnica* de agencias que incansablemente intentan hacer-presente aquello que no está, por diversas razones, aquí y ahora; si la memoria se configura como modo antropocéntrico de armar el relato de un sujeto (sea individual o colectivo), el recuerdo se revela como una instancia o constelación pluriontológica¹⁷ en la cual todo fenómeno que habita el mundo, inserto en un tejido de relaciones, posee agencia; de allí la necesidad de negociación y, mientras más en tensión y/o conflicto se encuentren los mundos (situación de urgencia), más complejo será el modo de existir de esta negociación: el estilo, entonces, se desestila; *el género se degenera*.

En el caso de Arguedas, la muerte es umbral de renovación. El momento de la muerte se manifiesta como el instante (ir)representable en el que el cuerpo establece una conexión de sentido con todo lo que lo rodea. La agonía del cuerpo es el trance de lucidez

17 En *Par-delà nature et culture* (2005), Philippe Descola, a partir de una investigación antropológica, sostiene que existen cuatro modalidades ontológicas a través de las cuales los seres humanos han organizado sus relaciones con el mundo; una de ellas, y es la que me interesa en esta investigación, es la del animismo para el que no existe un mundo al cual el hombre pueda interpretar arbitraria e infinitamente (de Saussure al giro lingüístico) sino que, por el contrario, existen infinitos mundos, cada uno con una ontología, que deben negociar entre sí al entrar en contacto. Esta investigación busca interconectar las ideas de Descola con la del parlamento de las cosas propuesta por Bruno Latour (1991), según la cual no es sólo el ser humano el intérprete del mundo, sino que todos los seres que lo rodean tienen también una agencia interpretativa.

en un mundo decadente donde las relaciones entre seres humanos y con el mundo se están perdiendo. La muerte no es un castigo, sino parte del proceso de ser y perecer de y en el mundo. Es en el autosacrificio del cuerpo, en su ultraje, en donde vemos la forma estética más urgente de Arguedas: la agonía del cuerpo y su sacrificio autoconsciente son las formas más intensas de convertirse en agente que trae a la presencia lo olvidado en un momento histórico que reclama acciones concretas; paradójicamente, *es a través de la muerte que recuerda que está vivo*.

En otras palabras, la muerte para Arguedas no es sino el ultraje de toda certidumbre existencial a partir del encuentro con *aquello* que cuestiona su subjetividad y la transgrede (lo que la antropología ha dado en llamar “el otro”: una comunidad, pero también la muerte). Este modo de experimentar la praxis etnográfica emparenta a Arguedas con el humanismo antropológico de Ernesto de Martino que se revela como “la vía difícil del humanismo moderno, esa que asume como punto de partida lo humanamente más lejano y que, mediante el encuentro sobre el terreno con una humanidad viviente, se expone libremente al ultraje (*oltraggio*) de las memorias culturales más queridas: quien no soporta este ultraje y no es capaz de convertirlo en examen de conciencia, no es apto para la investigación etnológica” (De Martino 1977: 393).

Este encuentro con el ultraje de lo más querido se intensifica en el estilo tardío de Arguedas, ya que consideraba que sus recuerdos, cada vez de modo más inevitable, eran arrasados por el capitalismo internacional. Sin embargo, y es este el giro urgente en la narrativa arguediana, tal estado no lo sume solamente en la desesperación; por el contrario, el reverso no obscuro, esperanzado, del dolor es la muerte personal como posibilidad de *resurrección colectiva*: la muerte del Rasu Ñiti que *renace* colectivamente en el danzante Atok’ sayku:

“Rasu-Ñiti” cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo. La montera le alumbraba con sus espejos.

“Atok’ sayku” salió junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos estaban mirando. “Lurucha” tocó el lucero kanchi (alumbrar de la estrella), del wallpa wak’ay (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los dansak’, a la media noche.

—¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando!
—dijo el nuevo dansak’.

Nadie se movió.

Era él, el padre “Rasu-Ñiti”, *renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando*. (1983; énfasis mío)

En este sentido, la muerte es simultáneamente antropotánica y antropogenética, ya que expone al individuo a la relatividad radical de sus certezas, a la muerte de estas, y, al mismo tiempo, le ofrece la oportunidad de inaugurar un nuevo momento en su existencia: “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 se reintegra. Vallejo era el principio y el fin” (1990, pp. 245-246). Nótese la referencia a César Vallejo, poeta del dolor, pero sobre todo de la esperanza o, mejor dicho, de la esperanza urgente que surge del dolor frente a la muerte del hombre que muere y *persiste*.

La muerte, en términos arguedianos y desde una perspectiva demartiniana, no es sino el momento en el que el cuerpo histórico individual ultraja radicalmente su presente colectivo con el fin de dar cuerpo (y no sólo voz) a todo aquello que ha sido invisibilizado por el poder. Nótese que, para esta investigación, la muerte es un

fenómeno estético en el que se cuestiona la división entre *physis* y *techné*; para Arguedas, la agonía y el autosacrificio, detonadores del recuerdo, son actos diseñados estéticamente. En otras palabras, la muerte se manifiesta como un espacio de negociación físico-técnica donde la urgencia de *physis* y *techné* conviven *separadas e inseparables*: la muerte, para Arguedas, no es sólo un hecho de la existencia individual, sino también una forma estética degenerada que hace presente, a través del deseo del cuerpo, aquello que ha sido olvidado.

LA PRODUCTIVIDAD DE LA MUERTE EN POESÍA QUECHUA Y “EL SUEÑO DEL PONGO”

*Es indudable que la belleza no hace las revoluciones.
Pero llega un día en que las revoluciones la necesitan.*

Camus

En la edición de 1965-1966 de *La poesía quechua*, Arguedas recoge textos de períodos diversos (prehispánico, colonial, contemporáneo); con respecto a los textos prehispánicos, se afirma en la nota introductoria que “la estructura del verso es una arbitraria reconstrucción nuestra”. En esta declaración, Arguedas pone de manifiesto la compleja labor del traductor al entrar en relación con el pasado. Traducir el pasado es una labor de reconstrucción de aquello que corre el peligro de perderse para siempre; es el peligro de desaparecer el que legitima la arbitrariedad formal en el proceso traductivo. La urgencia por salvar un pasado en peligro, si es que no en ruinas, hace de la arbitrariedad reconstructiva una herramienta que Arguedas reconoce como válida. Como se verá, esta afirmación permite reflexionar no sólo en torno a la reconocida reconstrucción del verso sino también sobre *el sentido de traducir el pasado* y su relación con el estilo tardío del autor.

De la época prehispánica, recopila cinco himnos religiosos; cuatro recogidos por Santa Cruz Pachacuti, cronista mestizo, y uno por Cristóbal de Molina. La selección de poemas y su ordenamiento cronológico no es desinteresado. Por el contrario, Arguedas encuentra (o los textos le indican; y esta indicación da cuenta de la urgentización de la rebeldía arguediana frente al poder desde la segunda mitad de 1960) un tiempo cíclico, de allí que afirme que la poesía quechua prehispánica muestra, en primer lugar, “un triunfal regocijo de carácter religioso” (2012: 248) para, luego, caer en el “espanto y el dolor” debido a una opresión de siglos y, finalmente, *retornar* o “retomar el tono de triunfo y *denuncia*” (248).

Esta nota introductoria muestra la transformación del proyecto arguediano tardío a causa de a) el retorno de un pasado en peligro, b) la urgencia del deseo que provoca y c) la degeneración que consume. La nota permite ver que Arguedas no busca un retorno a un pasado idealizado, ya que, en ella, se muestra una transformación del tono de triunfo de la poesía quechua que de ser “religiosa” pasa a ser “de denuncia”. Arguedas actúa así desde el presente histórico de la enunciación: son los años sesenta cuando todo el llamado Tercer Mundo se rebelaba buscando reivindicaciones culturales, políticas y económicas; las revoluciones que se estaban produciendo luchaban (con todos los medios que tuviesen a la mano; incluso violentos) por la independencia de sus pueblos. La independencia no se trataba de un retorno al pasado, sino de la urgente irrupción de un pasado que *negocia con y en* el presente.

Es desde este aquí y ahora (piénsese en la Guerra de Vietnam o en la Revolución cubana a las que Arguedas dedica dos poemas en quechua y español¹⁸) que el peruano compone la antología de

18 Por ejemplo, en “Ofrenda al pueblo de Vietnam” declara: “Al pueblo hermano de Vietnam, llameante. / A este pueblo que, en el medio mismo del mundo, en la edad del espanto, nos hace conocer que el fuego que hizo el

poesía quechua, composición “arbitraria” en más dimensiones que las del verso y que adquiere una urgencia histórica que se muestra en una palabra que no en vano aparece: *denuncia*. Es la traducción del poema 4 de la época prehispánica (2012: 255) la que muestra ese retorno del pasado en forma de alegre denuncia; poema que, de modo sintético y claro, revela los temas que se intensificarán en el proyecto arguediano tardío:

ven aún,
verdadero de arriba
verdadero de abajo, (...)
ayudadme a gritar
con vuestras gargantas,
aun con vuestros deseos,
y recordándolo todo
regocijémonos
tengamos alegría (...).

Este breve poema *traducido* (y enfatizo el acto de traducción porque es allí donde la urgencia arguediana se muestra más claramente) concreta de modo enfático la denuncia y el deseo de actuar que llevaron a Arguedas al suicidio, entendido, en esta investigación, no de modo occidental freudiano como impotencia política y/o sexual debido a un trauma de la infancia, sino de forma mítico-existencialista como autosacrificio capaz de regenerar el mundo o, en los términos de esta investigación, (de)generarlo.

Arguedas es consciente de que el público mayoritario, si es que no total, de la publicación es monolingüe; la antología se publica en Argentina y sólo en español; aunque lamenta el hecho de que no pueda ser bilingüe, Arguedas, en tanto traductor, se empode-

hombre con su mano sigue ardiendo en el fuego de sus manos” y en “A Cuba: “¡Amado pueblo mío, / centro vital del mundo nuevo! / Aniquilando a nuestros asesinos con tu implacable fuego como el sol / levantas al Hombre / para conquistar el Universo y poseerlo / con su corazón resplandeciente” (Arguedas, 1983c).

ra como agente cultural portavoz del *antiguo* triunfo religioso, del *hasta hace poco* terror y el espanto, y de la denuncia triunfante del quechua “que se nos presenta como *inmortal*” (248).

Si bien Arguedas dice en la nota que busca “dos versiones de belleza que el hombre descubre en sí mismo y en los mundos terreno y celeste”, coloca el acento de la denuncia en el quechua (la lengua y la persona) que se traduce a sí mismo: una agencia que, debido al contexto histórico de represión, se erige en *urgencia traductora* (de allí su insistencia en la producción y promoción de textos en quechua y también de sus esfuerzos por traducirlos y traducirse). La traducción se convierte para Arguedas no sólo en herramienta de difusión de la lengua y la cultura quechuas, sino también en estrategia de denuncia.

El poema 4 es un canto marcado por una enigmática oralidad; no presenta metáforas oscuras o un vocabulario rebuscado; por el contrario, el mensaje es claramente expresado y comunicado; lo misterioso es a quién se dirige el mensaje directa e indirectamente. En el primer verso un yo llama a un tú calificando este venir (que, luego se verá, es un retornar, un recordar y un actuar) con el adverbio “aún”: esta palabra le otorga a la venida de ese tú, que aún no se conoce, el carácter de la persistencia, de la insistencia o, en términos más contemporáneos, de la resiliencia. Es una venida que duró, dura, está durando aquí y ahora.

No se identifica a quién se llama, pero sí se *nominan* dos de sus rasgos: su posición espacial y su carácter de “verdaderos”; se trata de dos seres, uno de arriba y otro de abajo. Cómo no ver en este poema al zorro de arriba y al zorro de abajo de la novela homónima de Arguedas quienes según sus propias palabras “sienten, *musian*, más claro, más denso”¹⁹, es decir, son capaces de entrever, de recor-

19 En este sentido, Arguedas declara que “estos *Zorros* se han puesto *fuera de mi alcance*: corren mucho o están muy lejos. Quizás apunté un blanco

dar y de contar más cosas de las que el propio autor es capaz; como se verá, los zorros son los receptores ideales de la novela arguediana y de su estilo tardío.²⁰

Este breve poema cuya direccionalidad expresiva y comunicativa es análoga a la de *Los zorros* encuentra su urgente actualidad tanto en el ser autotraducción de y por el quechua como en el ubicarse en un pasado prehispánico, ya que, si bien no es posible saber con certeza si “el verdadero de arriba” y “el verdadero de abajo” se refieren a los zorros del *Manuscrito de Huarochiri*, lo que sí se conoce, porque así el traductor lo ha dejado saber, es que pertenecen a la época prehispánica.

A continuación, el llamado del yo se convierte en un pedido; y, enigmático aún, pide a los seres de arriba y de abajo que lo ayuden a gritar, pero con “vuestras gargantas, / aún con vuestros deseos”: el yo no desea la voz y los anhelos de estos seres debido a que carece de ellos; por el contrario, necesita de sus gargantas y deseos para *intensificar su grito y hacerlo colectivo*; la llamada de ayuda no

demasiado largo o, de repente, alcanzo a los Zorros y ya no los suelto más” (Arguedas, 1990, p. 179); son estos zorros degenerados los que “de algún modo hilvanan e iban a seguir hilvanando los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato (p. 244; énfasis mío).

- 20 Vale la pena detenerse en el verbo “musian” que usa Arguedas para describir la actividad sensorial de los zorros. En quechua, *yachay* expresa un saber enseñado por alguien (en la escuela, por ejemplo: ¿el saber letrado?); en cambio, *musyay* alude a una forma de conocer diferente a la formal, una forma que se parece más a *un curiosear para conocer lo que está sucediendo* que sería característico de los zorros (como se verá en el tercer capítulo de esta investigación). Recuérdense, en este sentido, verbos como *musyachakuy* (chismosear), *musyapanakuy* (conocerse mucho mutuamente) o *muskichakuy* (olfatear), relacionados con el uso arguediano, que expresan formas de conocer la realidad. Asimismo, nótese la semejanza sonora del verbo con la palabra “musa” (poética) que, convertida en verbo, “musiar” abre una compleja constelación de sentidos que se le puede dar al verbo usado por Arguedas: poesía, imaginación, curiosidad... poetizar, imaginar, curiosear “más claro, más denso” como los zorros.

crea agencia (como si la voz no la tuviera), sino que la intensifica, la hace más grande, convirtiéndola en urgencia expresiva de la voz y el deseo de ese pueblo quechua que Arguedas llama inmortal.

De este modo, el pasado (recuerdo de la voz y el deseo encarnados en el quechua) retorna con la imperiosidad de la presencia (voz, cuerpo, comunidad); de allí que esta voz busque “recordarlo todo”, pues este recordar no es sólo la nostálgica imaginación de un pasado ideal (el que Vargas Llosa imagina en *La utopía arcaica*²¹), sino el urgente río quechua (Yawar mayu) que se desborda (huayco) con el fin de transformar el presente histórico y promover la alegría entre los seres humanos.

La traducción culmina declarando que este retorno no debe ser violento (y se verá cómo, partiendo de un contexto de tensiones aparentemente irreconciliables, Arguedas se desplaza entre los extremos de la violencia y el amor, entre la revolución sartreana y la revuelta de Camus), sino que debe experimentarse con alegría; el poema culmina así con el “regocijémonos, tengamos alegría”. Arguedas vive casi toda la década del sesenta durante la cual los seres humanos se encontraban tensionados por fuerzas que se les presentaban como opuestas, y que requerían, exigían y hasta obligaban a tomar (poniendo en juego incluso la propia vida) una decisión entre el bloque soviético y el bloque estadounidense.

Piénsese, por ejemplo, en la polémica entre Jean Paul Sartre y Albert Camus acerca de la utilidad de la violencia para la liberación de los pueblos oprimidos. Durante la Guerra Fría, el mundo exigía²² una decisión inmediata; es así como Sartre decide justificar

21 Para una crítica sobre la incomprensión conceptual de Vargas Llosa sobre el proyecto de Arguedas, véanse López, 2015 y Fernández, 2016.

22 “In absorbing the Cold War demand to take sides, Sartre and Camus became leaders of their respective sides, Sartre of the fellow-travelling Left and Camus of the anti-communist Left, and in the process, it must be said, they rose to their full height as political intellectuals. They became the

la violencia en pro de la liberación mientras que Camus opta por buscar otros medios, ya que, según el argelino, la violencia genera siempre más violencia.

La crítica sobre las posturas de Sartre y Camus hasta hace poco menos de una década siempre se colocaba de parte de una u otra figura; desde hace algunos años, estudiosos como Ronald Aronson han afirmado que la forma más productiva de entender ambas posturas no es culparlos o defenderlos, sino comprender el contexto en el que vivieron: la decisión que tomaron sacrificaba voluntariamente una parte de la realidad, ya que confiaban en que la parte que habían escogido era más verdadera de la que habían rechazado: para Aronson, comprender el existencialismo no significa ver quien actuó bien o mal, sino entender los complejos procesos y negociaciones que los llevaron a mantener (con todas sus limitaciones) sus posiciones de modo tenaz.²³

El urgente giro que esta investigación propone no desea negar ni superar una lectura (lo que significaría, como se verá, escoger entre Castro-Klarén 1973 o Marcos 1984); lo que desea, en cambio, es mantener abierta, habitándola, esa doble ventana existencialista en el análisis de la vida-obra de Arguedas; y encontrar en ella sus contradicciones históricas y su urgente actualidad. Se necesita comprender ese hiato, ese espacio en y a través del cual dio forma a sus posiciones políticas. Arguedas vivió apasionadamente esta *impredecibilidad* entre extremos que, sin embargo, no lo condujo

Sartre and Camus as we know them today” (Aronson, 2006, p. 71).

- 23 Para Aronson, es necesario “*a theoretical bringing together of Sartre’s and Camus’s halves of the truth*, but to bear fruit this must eventually take place within a political process that decides it needs both men’s insights, and that it will benefit by bringing them together rather than by keeping them at loggerheads. Only then will we be able genuinely to see both men appreciatively and critically at one and the same time, and to see how the two, taken together, might lead to more productive ways of thinking and acting” (pp. 75-76; énfasis mío).

a la desesperación, sino a la acción urgente que incluso produjo en él el deseo de dar el cuerpo y/o la vida.

La muerte de Arguedas se revela, en este sentido, como radical autosacrificio en un momento de impredecibilidad histórica que consume de suyo una alternativa existencial a la situación de urgencia política; este acto no hace de Arguedas un desesperado suicida atormentado por sus traumas de la infancia sino *sobre todo* un urgente estético que se opuso a lo que el contexto histórico reclamaba de él (a saber, decidir entre la lucha armada o la crítica), ya que esta decisión no solucionaba las contradicciones que se le presentaban al yo, en constante transformación, que era Arguedas.

Esta impredecibilidad ofrece un acercamiento históricamente más preciso a la muerte de Arguedas. Como afirma Juan Manuel Marcos, la obra del peruano muestra más a un existencialista andino que a un héroe romántico que idealiza el pasado²⁴; de hecho, el artículo de Marcos es uno de los pocos, si es que no el único, que establece una relación filosófico-ideológica con un pensador contemporáneo a Arguedas, a saber, el argelino Albert Camus, periférico como aquel:

El júbilo de recién casado que experimenta y transmite Arguedas en sus “bodas” con la naturaleza americana está más próximo a Albert Camus, un existencialista que también nació en el Tercer Mundo, que, a los románticos, porque no es un entusiasmo frenético e inconsciente, sino reflexivo y crítico.

24 En “La ternura pensativa de José María Arguedas”, Marcos contextualiza la obra del peruano, ya que “no se puede asegurar, como desea Sara Castro-Klarén, que ‘el sentir romántico no está confinado a una época’; en realidad, cada periodo literario es básicamente histórico; por tanto, sí está limitado por una época y un contexto social y cultural específicos” (1984, p. 456). Asimismo, lo pone en relación con la tradición de militancia característica de las vanguardias latinoamericanas: “El irracionalismo panteísta y la actitud antipositivista de Arguedas no obedecen a su supuesto temperamento romántico, sino a su militancia dentro del vanguardismo hispanoamericano; por lo tanto, su panteísmo nace del mito, y su anticientificismo, de la impugnación del logocentrismo europeo” (p. 456).

Hasta el sentido de la radical independencia intelectual de Arguedas conviene más a la imagen de Camus que a la de otro existencialista, Jean-Paul Sartre, que proponía en aquellos años su teoría del “compromiso”, que más tarde revisó profundamente. (1984: 456)

Para Sara Castro-Klarén, en cambio, Arguedas es un neorromántico que experimenta una intuitiva relación con la naturaleza y cuyo *ethos* está guiado, al modo de Rousseau, por la empatía y la compasión, de allí que “no sólo afirma las formas irracionales o mágicas del conocimiento humano, sino que rechaza todo materialismo y utilitarismo como normas de conducta y de posiciones filosóficas.”²⁵

Esta investigación desea contextualizar las contradicciones y paradojas existenciales de José María Arguedas. En ese sentido, es necesario degenerar la interpretación de Castro-Klarén con un acercamiento existencialista a la obra del peruano. Arguedas, como ha mostrado el análisis de los poemas, no es un nostálgico de una naturaleza perdida; lo que él consume con su vida-obra es la urgente denuncia de la destrucción que el imperialismo capitalista estaba llevando a cabo de una experiencia de mundo con la cual el autor tiene no una relación de reaccionaria nostalgia²⁶ sino de *histórico*

25 “Es a menudo la intuición, el sentirse cerca de la naturaleza, el saberse panteísticamente unido a ella (todos cánones del Romanticismo) lo que produce la felicidad, la unión con la persona amada, con el árbol protector, con el maternal maizal; es decir, el encuentro con el propio ser. Para Arguedas no es la razón la fuente o medio de conocimiento primordial. Es más bien la intuición que se sobrepone a las limitaciones del conocimiento científico” (1973, p. 204). Como me sugirió acertadamente José Antonio Mazzotti, este panteísmo puede leerse también como un ecologismo *avant la lettre* de raigambre andina.

26 De allí que Marcos afirme que “en lo vernáculo, Arguedas no busca lo exótico y original como los románticos, sino la originalidad de la auténtica cultura americana concebida como un revolucionario proyecto de liberación de toda la sociedad” (1984, p. 456). Como se sugirió en la nota ante-

recuerdo que lo lleva a la acción. El proyecto arguediano no tiene como finalidad volver al pasado, sino denunciar al presente para que el pasado, en forma de recuerdo que reclama justicia, pueda retornar.

Para los fines de esta investigación, la lectura de Castro Klarén es productiva, ya que menciona “el urgente deseo de salvar el mundo” de Arguedas: esta urgencia es consecuencia de una histórica carencia material; la urgencia no tiene como causa un ideal alejado del presente, sino que surge debido a las imperiosas necesidades de un cuerpo histórico que sufre. Y es justamente esta urgencia, cuyo detonador es el abuso hacia las comunidades andinas y las personas que son desechadas por el capitalismo, la que desencadena formas de expresión y comunicación impredecibles, contradictorias y hasta paradójicas.

Sin embargo, este fenómeno no conduce a Arguedas a la inacción o al lamento impotente, sino a intentos cada vez más urgentes de encontrar un grupo de seres humanos capaces de consumir los objetivos históricos de justicia que él plantea en su estilo tardío: en este sentido, es el autosacrificio con el que culmina su vida la más urgente llamada erótica-y-estética a esos *seres humanos* a quienes Arguedas describió como *zorros*.²⁷

rior, es posible introducir el giro ecologista para aproximarse a la lectura de Castro-Klarén y como alternativa a la de Marcos que, después de todo, es de 1984 y debe revisarse.

- 27 En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas *nomina* a los seres humanos cuya labor sería construir una realidad diversa: “Pretendía un muestrario cabalgata, atizado de realidades y símbolos, el que miro por los ojos de los Zorros desde la cumbre de Cruz de Hueso adonde ningún humano ha llegado ni yo tampoco. Debía ser anudado y exprimido en la Segunda Parte. *Te parecías a los dos Zorros, Gustavo*. (...) Edmundo fue mi alumno en un cursito que dicté en San Marcos. *Edmundo también tiene la cara de los dos Zorros*; tiene una facha de vecino de pequeño pueblo, un alma iluminada y acerada por la sed de justicia y las mejores lecturas” (Arguedas, 1990, p. 244; énfasis míos).

Este acercamiento al último Arguedas que lo muestra como un existencialista andino abre una ventana para recomprender su muerte como autosacrificio mítico-existencialista. Es este el riesgo personal que asume esta investigación. La muerte, como la de Rasu-Ñiti, posee una potencia cósmica que se materializa en la historia, la muerte no es el fin de lo existente (tiempo lineal), sino la posibilidad de su reconstrucción (tiempo mítico), cuyo carácter cíclico se caracteriza por el retorno siempre diferente del pasado, el retorno del cuerpo como diferencia-plena-de-historia.

Esta productividad de la muerte puede verse en diversos momentos de la obra arguediana tardía: en algunos poemas de *La poesía quechua* donde el amor y la muerte entran en enigmático contrapunto (¿y colaboración?) o en algunos relatos como “El sueño del pongo”. Véanse los siguientes versos del poema “Yo crío una mosca (Chuspitas uywani)” (2012: 298-299):

Yo crío una mosca
de alas de oro,
yo crío una mosca
de ojos encendidos.

Trae la muerte
en sus ojos de fuego,
trae la muerte
en sus cabellos de oro,
en sus alas hermosas. (...).

Vaga en las noches
como una estrella,
hiere mortalmente

con su resplandor rojo,
con sus ojos de fuego.

En sus ojos de fuego
lleva el amor,
fulgura en la noche
su sangre,
el amor que trae en el corazón. (...).

Este poema, traducido por el propio Arguedas, abre la posibilidad de entrever en él la figura mítico-existencialista del autor. La mosca en el mundo andino es anunciadora de la muerte de alguien²⁸; el poema es una descripción del poder de este animal que hierde mortalmente y que se caracteriza por la intensidad de su presencia descrita como roja y de fuego; la paradoja existencial de este ser es que lleva en los ojos, *al mismo tiempo*, el amor y la muerte; de hecho, su interior, su sangre, también es portadora del amor que, en la oscuridad, “fulgura”.

La mosca es un ser paradójico: ¿anunciadora de la muerte o dadora de amor? En una primera aproximación, la mosca (¿el propio Arguedas?, ¿la rebeldía del ser humano en situaciones urgentes?, ¿la violencia del revolucionario?) representa la muerte en sentido mítico-poético (como la experimentaba Arguedas), es decir, una muerte que no acaba con la vida, sino que la renueva creativamente (degenerándola y regenerándola), la hace fértil y productiva. La intencionalidad de la muerte no es sino la fertilidad del mundo, de allí los ojos de fuego de la mosca debido a la intensidad destructoramente fértil del punto donde muerte y amor se (des)encuentran.

28 Es probable que esta mosca no sea sino el moscardón o *chiririnka*, figura constante en la obra arguediana; como afirma Carlos Huamán, “es el nombre onomatopéyico del premonitor moscardón negro que comunica la presencia de la muerte o la pronta llegada de ésta. Los *runas* matan a las *chiririnkas* a fin de evitar el cumplimiento del mal presagio” (2004, pp. 252-255). Huamán menciona varios ejemplos de la presencia del moscardón en conexión con la muerte; este poema sugiere, en cambio, una relación de la mosca con lo erótico: ¿el autosacrificio como acto creativo?

En este mundo mítico, todo se regenera y, en ese sentido, no hay espacio para la muerte absoluta, sino que, en el fondo, el mundo (la materialidad de la realidad, “su sangre”) no es sino “el amor que trae en el corazón”. La lectura del poema adquiere matices inesperados si entra en juego la hermenéutica existencialista (Camus y/o Sartre) que contextualiza políticamente al poema. Y es el extremo existencialista que el receptor del texto acentúe el que dará la clave para comprender pragmáticamente el poema como detonador de una acción política.

Si se pone el énfasis en la *muerte* como fuego regenerador, el poema se acerca a la justificación de la violencia en casos de dominación y abuso extremo (como la que padecía la población vietnamita, la población colonial de Argelia o el indígena mexicano o peruano); la violencia, entonces, parece justificarse porque no es sino el único modo de generar vida entendida, en este contexto, como reivindicación y libertad políticas (recuérdese el famoso prólogo de Sartre a *Les damnés de la terre* [1961] de Frantz Fanon en el que se anima a matar al opresor colonial porque al hacerlo se matan dos pájaros de un tiro: al opresor y al oprimido quien se convierte en hombre libre a través de la violencia ejercida). De hecho, hay varios textos arguedianos donde la ambigüedad parece inclinarse hacia el uso de ésta.²⁹

Y, sin embargo, ¿qué sucede si el énfasis recae en el amor y no en la muerte? ¿Se está más cerca del existencialismo de Camus para quien el amor entre los hombres en momentos de extremo dolor y sufrimiento era capaz de desencadenar una solidaridad humana que, a través de la rebeldía colectiva, produciría la liberación de los pueblos sin violencia? ¿O acaso habría que interpretar la muerte como autosacrificio en cierto modo análogo a la hipótesis suicida de

29 Sobre la violencia en Arguedas, véanse Molinié, 2007; Suárez, 2013; o los poemas “A nuestro padre creador Túpac Amaru”, “Oda al jet” publicados por primera vez en 1972 y luego incluidos en Arguedas, 1983c.

Camus, muerte que revelaría, para otros seres humanos, lo absurdo de la injusticia moviéndolos a la acción? ¿Se está más cerca de la violencia hacia el opresor de Sartre o de una rebeldía capaz de autosacrificarse?

Esta impredecibilidad muestra la radical actualidad del proyecto arguediano tardío, ya que la imposibilidad de decidir —pues toda decisión, en este contexto histórico, falsearía una parte de la realidad como lo hicieron las decisiones de Sartre y Camus (Aronson, 2006)— no lo llevó a la inacción sino que, por el contrario, encendió el deseo, ya convertido en urgencia, de cambiar su realidad a través de todos los actos posibles: poesía, novela, etnografía, antropología, etnomusicología, folklore, gestión cultural e institucional, pedagogía, docencia y autosacrificio. Es este *no decidir entre opuestos y actuar* (o, en todo caso, decidir actuar en múltiples frentes de forma inclasificable) el que caracteriza y dota de urgente actualidad al estilo tardío de Arguedas.

A propósito de la urgencia del deseo expresada como auto-sacrificio véase el poema “Puma” de Andrés Alencastre³⁰ (1999), parte del poemario *Taki Parwa* de 1955. El análisis de este poema, en los términos de Franco Moretti, abre la posibilidad de establecer conexiones inesperadas con la obra tardía de Arguedas estableciendo así una compleja cartografía de relaciones poéticas que aún está lejos de llevarse a cabo.³¹ A continuación, el análisis comparativo

30 Andrés Alencastre fue ganador del primer concurso de poesía quechua de Cochabamba, Bolivia en 1951 en el que Arguedas fue jurado; el escritor se expresa así sobre este hecho: “yo presidí el jurado. El poema (‘Sequía’ de Mosoh Marka) fue calificada como el mejor, junto con el canto al ‘Illimani’ de Alencastre que se publica en este libro”; el libro es *Poesía Quechua*, selección y presentación por José María Arguedas.

31 Interesante a este propósito es el texto de Andrés Alencastre Calderón, sobrino y ahijado del autor de “Puma” quien describe la fraternal relación entre Arguedas y su tío; de hecho, se pregunta sobre las relaciones entre ambos animando así a investigadores a llevar a cabo un trabajo comparativo rico en consecuencias: “De distinta manera, con sus propias y desgarradoras historias, los finales de ambos marcan una forma, querámoslo o

entre el poema “La pantera” de Rainer María Rilke y “Puma” de Andrés Alencastre (en la versión de Arguedas) permitirá entrever la distancia de estos últimos de la nostalgia romántica y su acercamiento a una actitud de denuncia existencialista.

La Pantera
(*En Le Jardin des Plaintes. París*)

Su mirada, cansada de ver pasar
las rejas, ya no retiene nada más.
Cree que el mundo está hecho
de miles de rejas y, más allá, la nada.

Con su caminar blando, pasos flexibles y fuertes,
gira en redondo en un círculo estrecho;
al igual que una danza de fuerzas en torno a un centro
en el que, alerta, reside una voluntad imponente.

Algunas veces, se alza el telón de sus párpados,
mudo. Una imagen viaja hacia dentro,
recorre la calma en tensión de sus miembros
y, cuando cae en su corazón, se funde y desvanece.³²

no, muy trágica de dejar el mundo. Sin embargo, sus obras permanecen como tarea de ejemplo y de estudio. De esta amistad, con muchas semejanzas, cuántas influencias habrán existido. ‘El sueño del pongo’ de José María, el ‘Pongo Killkito’ de Andrés. El personaje Bruno Aragón de Peralta, de *Todas las sangres*, parece ser extraído de las impresiones causadas por Andrés, como lo expresa Rodrigo Montoya en su novela *El tiempo del descanso* (1997)” (2013, p. 407).

- 32 “Sein Blick ist vom Voruebergehen der Staebe / so mued geworden, dass er nichts mehr haelt. / Ihm ist, als ob es tausend Staebe gaebe / und hinter tausend Staeben keine Welt. / Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, / der sich im allerkleinsten Kreise dreht, / ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, / in der betaeubt ein grosser Wille steht. / Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille / sich lautlos auf-. Dann geht ein Bild hinein, / geht durch der Glieder angespannte Stilleund / hoert im Herzen auf zu sein”.

No es este el espacio para un análisis detallado de estos dos poemas; sin embargo, algunos comentarios permitirán comprender la distancia que Arguedas y Alencastre toman del romanticismo y su acercamiento a la rebeldía existencialista alineada con una agencia indígena capaz de utilizar los elementos tradicionales de la poesía de vanguardia, así como de la tradición andina.

En el poema de Rilke, que retoma varios elementos de la tradición romántica alemana, una pantera se encuentra atrapada en el principal jardín botánico de París, espacio de recreación burguesa: *Le Jardin de Plaintes*. La pantera, imagen del ser humano³³, se encuentra cansada debido a su encierro; su actitud no es activa ni urgente, sino crítica y reflexiva pues considera que el mundo es, inevitablemente, una prisión. Más aún, el escape no tendría mucho sentido, ya que más allá del mundo no existe proyecto existencial sino la nada.

La pantera, al haber nadificado la realidad, sólo es capaz de dar vueltas dentro de la jaula, imagen de un mundo sin sentido. La voluntad de la pantera, sin duda grande, no tiene donde caer, no tiene de dónde agarrarse pues la reflexión la ha alejado del mundo: sin mundo, las imágenes que la reflexión produce viajan fuera del yo-pantera para volver solitarias y precarias debido a su imposible materialización; entonces, la idea se desvanece y la pantera permanece recluida en su nihilista celda.

“Die Panther” se revela, entonces, como un poema con rasgos postrománticos: el yo, hastiado de un mundo que se le muestra como vacío, anhela el escape hacia una realidad donde las contra-

33 Sobre la última estrofa, Bernhard Frank afirma que “again, we go from the anesthetized beast, its listless eye, to the fourth and final line, ‘und hoert im Herzen auf zu sein’ (‘and evanesces in the heart’). Here it is the mention of the heart that equates the panther for the third time with ourselves by crediting him with humanlike emotions. The effect of these human allusions is cumulative: community, power, and hope all are lost. How thoroughly these deprivations add up to the equation of human despair” (2002, p. 32).

dicciones finalmente se reconcilien lejos ya de la falsedad de la vida del hombre burgués. El anhelo negativo de la pantera, de cuño romántico, es además aristocrático en el sentido de que es experimentado por un yo solitario; se llega así al ideal gracias a una poderosa subjetividad que, al interpretar el mundo como pura negatividad³⁴, decide salir de él para reencontrarse con una experiencia distinta: ¿quizás la del arte? Mientras que para la pantera rilkeana el escape de la condición mortal del ser humano es la experiencia estética³⁵, para el puma de Alencastre/Arguedas, como se verá, sucede lo inverso: lo estético es el umbral hacia una experiencia histórica más justa; de allí que, lejos de ser un escape, no sea sino sea el retorno a una realidad transfigurada.

A partir de este breve comentario del poema de Rilke, es posible ver qué lejos se halla Arguedas del romanticismo, de la nostalgia del ideal o de una aristocracia de la acción. El comentario sobre el poema de Alencastre permitirá comprender la propuesta arguediana en su radical actualidad existencialista.

34 “Poems such as “Der Panther” and “Früher Apollo” are narratives with a definitive ending which resembles a freedom from time and space, in the form of a ceasing to be of the “Blick,” or the “tödlich treffen” of a “Glanz,” a ceasing that is a surrender in the sense of ‘giving something up,’ and in the sense of ‘giving over or into something new.’ The ‘Glanz’ and the ‘Blick’ are both beginning and end of the action in Rilke’s poems, they seem momentary, yet they are witness to moment of surrender, and transformation: an action that begins and meets its inevitable end within the poem. *This ending is not like the finality of death; however, it is a ceasing in the moment of fullness, the climax of completion of the poetic spirit, and, in that moment, it represents an escape from mortality into art*” (Van den Broek, 2013, p. 219; énfasis mío).

35 Recuérdese la relación entre la subjetividad kantiana y la negatividad de la energía sadéana esclarecidas por Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998, p. 63-93). La negatividad existencial del poeta postromántico no sería sino un desarrollo de este peligroso e impredecible parentesco.

Puma

Gato gris hijo de las nubes,
bestia feroz, mano de piedra;
sólo por tus cerros tú caminas,
sólo entre la nieve agazapado.

Con tus miradas terribles
vas limpiando a las nubes
y removiendo tu gran cola
envuelves a las montañas.

Con tus barbas de cerda que espinas son
vas hiriendo al mismo sol
y tu lengua, brasa al vivo,
ya va lamiendo la sangre.

Bello animal de los dioses tutelares,
adorado por los Inkas;
(¿)tal vez hambriento caminas
quién sabe buscando carne?

Ven, yo te daré de comer
destrozando mi corazón
échate de bruces sobre mi pecho
y aplasta todas mis penas.

Con tus garras que las rocas arañan
amarra todos mis nervios
y enseguida hazme dormir
para no sufrir pesares
(versión de Andrés Alencastre)³⁶.

Puma

Hijo de la niebla, tigre oscuro,
Criatura fiera, mano de piedra;
Por los montes vas caminando,
Por los nevados, reptando.

Con la luz de tus ojos
disueltas las nubes,
agitando tu rabo (adivino)
las montañas envuelves.

Tus bigotes, espinos erizados,
el cuerpo del sol hieren,
y tu lengua, fuego ardiente,
lame, lame, presintiendo sangre.

Hermoso hijo de los dioses,
tótem de los Incas
¿caminas acaso hambriento?
¿Buscas carne, carne viva?

Ven, yo te serviré;
desgarrándome el corazón, te lo arrojaré.
Sobre mi pecho, descansa, échate,
todos mis dolores aplasta.

Con tus zarpas que a las rocas hienden
anuda mis tendones,
hazme dormir, cesar la vida,
para ya no penar más los dolores
(versión de José María Arguedas).

36 “Phuyuy wawan uqi mici / phiña uywa rumi maki, / urqullantan purishanki / rit’illanta k’umu k’umu. // Phiña phiña qhawarispán / phuyutaraq picarinki / cupaykita maywirispán / urqkunata mayt’unki. // C’awarkishka sunkhaykiwan / intitaraq llakllacinki / qalluykitaq sansaq puka / yawartaña llaqwarishian. // Apukunaq sumaq uywan / inkakunaq yupaycanan, / yarqasqacu purishanki / aycatacu maskhashanki? // Hamuy ñuqa qarashayki / kay sunqyta qhasurispá, / qhasquypatapi thallaykuy / llakiykunata ñit’iykuy. // Qaqa hasp’iq silluykiwan / hank’uykunata watariy / hinaspataq puñuciway / ama llaki mucunaypaq.

En el poema de Alencastre, el puma entra desde el inicio en relación filial con el mundo del cual proviene; este animal es descrito como un ser solitario y fiero cuyo cuerpo se expresa a través de los elementos de la naturaleza; es un ser que no ha perdido el contacto con un mundo natural que experimenta como vivo y lleno de sentido. El puma, como la pantera rilkeana, es también solitario, pero no habita un mundo nadificado, sino uno de libertad natural y sagrada.

Mientras que la pantera ha sido cazada y puesta en una jaula en un espacio de entretenimiento burgués, el puma es cazador, es agente que busca su alimento en la naturaleza de la que forma parte. Además, no es sólo parte de la naturaleza, sino que también lo es del mundo de los dioses, de allí que su existencia sea sagrada y merezca el respeto del yo; el puma conecta el mundo natural con el divino; es, en este sentido, un ser erótico.

Es en un mundo vivo y lleno de sentido donde la urgencia material del puma se consume (lejos de la impotencia de la pantera). El puma se aparece frente al lector como un ser imponente que tiene un deseo de sangre: ¿hambre y sed de justicia? ¿Por qué tiene hambre? El yo le pregunta si es que está buscando alimento. ¿Trata el poema sólo sobre un puma hambriento? La clave para comprender su presencia la ofrece la voz que lo llama, que lo nombra. Es la voz de un ser que sufre, que tiene penas y cuya urgencia erótica para transformar el dolor se manifiesta como su voluntaria entrega, autosacrificio, a una figura sagrada³⁷ como el puma: la muerte del yo sufriente muestra un *sparagmos* a través del cual el cuerpo auto-

37 Para el mundo andino, el puma simboliza la sabiduría, la fuerza y la inteligencia; asimismo, era imagen del gobierno (por ejemplo, en la ciudadela de Machu Picchu, en el sector administrativo está esculpida la imagen del puma); en algunos relatos míticos, sin embargo, cobra la significación del Kay Pacha, el mundo terrenal: esto parece confirmar el carácter de denuncia que el relato expresa y comunica urgentemente (véase Rojas y Huanco, 2003; y Millones y Mayer, 2012).

sacrificado es capaz de transformar el dolor (¿se trata del habitante de los andes, de todo ser humano oprimido?).

La muerte de la voz no culmina en el nihilismo de la pantera; por el contrario, el fin de la existencia del puma que habita un cosmos vivo (el mito, la comunidad, la naturaleza) es transformar el sufrimiento de los hombres: el autosacrificio se configura como la posibilidad de una vida diversa a través de una figura más potente que el yo cargado de urgencia, pero también de soledad. El puma no es sino la posibilidad de un proyecto colectivo de justicia nacional frente a un capitalismo feroz que destruye lo sagrado³⁸. Si la pantera está muerta en vida en un mundo sin sentido, la vitalidad natural y sagrada del puma aplasta las penas de quienes voluntariamente se sacrifican por algo que los sobrepasa: la voz que se entrega al puma es, en este sentido, rebelde y esperanzada.

*A la memoria de Don Santos Ccoyoccosi Ccataccamara,
Comisario Escolar de la comunidad de Umutu,
provincia de Quispicanchis, Cuzco*
José María Arguedas

“El sueño del pongo”, relato cuya primera edición estuvo a cargo de Arguedas³⁹ es, según él mismo afirma, la reproducción y

38 Sobre el poemario donde aparece “Puma”, Arguedas declara que “puede ser considerado como la contribución más importante a la literatura quechua desde el siglo XVIII. Es comparable con el *Ollantay* en cuanto al dominio del autor sobre el idioma. Creíamos que tal dominio era ya inalcanzable para el hombre actual del habla quechua. *Taki parwa* es la expresión de un hombre nacido y formado en una aldea de la alta región andina, de un autor que después de haber sido compositor de waynos, tocador de charango y actor de comedias orales —por él mismo creadas— ingresa a la universidad e ilumina su exposición, enriquece sus medios de expresión con la sabiduría de la cultura occidental” (en Alencastre, 1999).

39 “El sueño del pongo” aparece en 1965 como *El sueño del pongo. Pongoq Mosqoynin*, Ediciones Salqantay, Lima, Edición bilingüe; y en 1968 como *El sueño del pongo. Canciones quechuas tradicionales*, Editorial Universitaria, S.A., Santiago de Chile.

traducción de un relato en quechua. Como se verá, es nuevamente el acto de traducir un pasado *que sufre* el que otorga el carácter de urgente denuncia al estilo tardío del peruano. En la primera parte del relato, se describen los maltratos que un pongo, ser casi privado del habla y último escalón de la sociedad semifeudal de los Andes peruanos durante la primera mitad del siglo XX, sufre a manos de un gamonal que lo trataba cruelmente.

El relato se transforma cuando el pongo cuenta al gamonal un sueño que tuvo: luego de morir, ambos se encuentran frente a San Francisco quien pide a dos ángeles que embadurnen con miel el cuerpo desnudo del gamonal y con excremento el del pongo; el gamonal considera que esto es lo que se merece por su dignidad en la tierra; el pongo continúa su relato y *recuerda* que el santo ordenó al gamonal lamer por largo tiempo el cuerpo del pongo y viceversa hasta que se cumpla la voluntad del señor; el relato culmina así:

Quando nuevamente, aunque ya de otro modo, nos vimos juntos, los dos, ante nuestro gran padre San Francisco, él volvió a mirarnos, también nuevamente, ya a ti, ya a mí, largo rato. Con sus ojos que colmaban el cielo, no sé hasta que honduras nos alcanzó, juntando la noche con el día, el olvido con la memoria. Y luego dijo: “Todo cuanto los Ángeles debían hacer con ustedes ya está hecho. Ahora ¡lámanse uno a otro! Despacio, por mucho tiempo. El viejo ángel rejuveneció a esa misma hora; sus alas recuperaron su color negro, su gran fuerza. Nuestro padre le encomendó vigilar que su voluntad se cumpliera. (1983d, p. 258)

Este relato ha sido interpretado de múltiples maneras: se ha dicho que representa, a modo de denuncia, un mundo al revés en el cual todas las injusticias se invierten y el pongo obtiene justicia (Flores Galindo, 1993)⁴⁰; se ha visto en el acto de lamer un

40 Dos elementos se destacan de la lectura que Flores Galindo hace de la producción de Arguedas: por un lado, la importancia que el escritor le otorga

rito análogo al que llevaban a cabo los rebeldes miembros del Taki Onkoy⁴¹ quienes se pintaban el cuerpo (Noriega, 1989)⁴²; se ha visto también los deseos reprimidos del pongo que, en clave psicoanalítica, salen violentamente a la luz en el sueño (Ubilluz, 2017). Una relectura estética del relato permite complejizar el análisis para comprender (y, quizás, sentir) la potencia de este; potencia que se manifiesta no sólo a través de la visibilización del deseo reprimido sino *sobre todo* como urgente pedagogía estética y advertencia frente a la posibilidad de la violencia.

al mito; por otro, la relación entre obra literaria y antropológica (1993, pp. 350-351). Sin embargo, ambos aportes le deben mucho al contexto histórico en el que fueron escritos (en Perú, durante la década de 1980, se intensificaron las iniciativas revolucionarias de izquierda que consideraban la violencia como una posibilidad de acción): en primer lugar, Flores Galindo (1993) enfatiza, por momentos excesivamente, el ciclo mítico de Inkari como subtexto milenarista que arrasa con lo español (aniquilación de la diferencia) en textos como *Los ríos profundos* (p. 346); en segundo lugar, si bien intenta articular al escritor y al antropólogo, el Arguedas educador brilla por su ausencia. Como se ha dicho, esta investigación busca visibilizar tanto los aportes pedagógicos de su estilo tardío como su interpretación dialógica del mito en la figura de los zorros (encuentro con la diferencia). Esto se verá con detalle en el tercer capítulo.

- 41 El Taki Onqoy, movimiento mesiánico en los Andes durante el siglo XVI, planteaba la existencia de dioses desconocidos por los Incas y, a su vez, daba primacía a las deidades menores del Tahuantinsuyo; además, desconocía el poder del Dios Sol o Inti, el padre divino de la dinastía gobernante; estos hechos lo convirtieron en un movimiento de cuestionamiento, si es que no de resistencia, al poder español (Millones, 2007).
- 42 Coincido con la opinión de Sergio Franco sobre la interpretación que Julio Noriega hace del relato: “si bien incitante, la hipótesis no me parece fundamentada con éxito. En efecto, no es solo que para hacer semejante conexión entre el *Taki Onqoy*, tal y como Noriega lo renarra, y *El sueño del pongo*, harían falta mayores apoyos textuales, lexicológicos o semánticos (pintarse no me parece exactamente lo mismo que ser embadurnado), sino que las semejanzas entre ambos relatos, a nivel de su formalización, o incluso reducidos a su modelización actancial, no parecen tantas ni tan precisas. Por esa misma razón, que Noriega compare la relación entre el pongo y su amo con el encuentro entre Atahualpa y Pizarro, aplanan en exceso, sin duda, la ‘consistencia simbólica’ de ese evento (2007, p. 16).

El pongo es *un ser que escucha*, sabe qué sucede a su alrededor; su habla se le ha vedado, pero, al escuchar, habla consigo mismo, y es en ese espacio interior donde opera su agencia narrativa. El maltrato del gamonal es clásico en el relato; por su parte, el pongo decide a acerca de qué guardar silencio; su lenguaje interior, en este sentido, no es pasividad, sino urgencia creativa que negocia con un pasado de violencia.

Al tomar la palabra, el pongo se convierte en narrador (¿español, quechua, una mezcla?; recuérdese que Arguedas se refiere constantemente a la capacidad del quechua, como lengua viva, de absorber términos del español⁴³). ¿Por qué un sueño? Una primera lectura podría sugerir la relación entre sueño, recuerdo y cuerpo: es el deseo destruido por el abuso y la opresión el que reaparece a través del sueño sobre el cual el pongo no tiene poder absoluto, ya que el ser humano no controla sus sueños.

Sin embargo, al escoger el sueño, el relato deja abierta la posibilidad de que el pongo esté utilizando una técnica narrativa que

43 En la nota introductoria a la edición de 1965, se lee que “un análisis estilístico del cuento que publicamos y el de la narrativa *oceánicamente vasta* del folklore, demostrará cómo términos castellanos han sido incorporados, me permitirá afirmar que *diluidos*, en la poderosa corriente de la lengua quechua, con sabiduría e inspiración admirables, que acaso se muestren bien en las frases ‘tristes sonqo’ o ‘cielo hunta ñawiniwan’ que aparecen en este cuento. Más de cuatro siglos de contacto entre el quechua y el castellano han causado en la lengua inca efectos que no son negativos. En ello se muestra precisamente la fuerza perviviente de esta lengua, en la flexibilidad con que ha incorporado términos no exclusivamente indispensables sino también necesarios para la expresión artística” (1983d, p. 257-258; énfasis mío); en esta misma línea, Arguedas anima a escribir a Severino de la Cruz, militante de izquierda, quien recuerda así una conversación con aquel: “Esta realidad obliga a un comportamiento comprometido de todos los dirigentes, sean obreros y campesinos”, sentenció. ‘Además, hay que leer y leer’. Señalándome, dijo: ‘Tú tienes que escribir’. Respondí arguyendo que yo no sabía ni leer bien y, por tanto, cómo podía escribir. Me cortó la palabra: ‘No es necesario ser literato, hay que tener apuntes, *la experiencia que uno adquiere es útil para la historia personal, más aún para los que en uno confían*’” (2013, pp. 425-429; énfasis mío).

enmarca lo que ha experimentado él y su pueblo a lo largo de la historia: el sueño como forma literaria, estética. Nótese, además, que el relato del pongo no es confuso ni está lleno de episodios inconexos; es, por el contrario, una coherente narración que es posible caracterizar como *subversiva pedagogía estética*.⁴⁴

- 44 A lo largo de esta investigación, se comprenderá lo estético en un sentido que puede denominarse aristotélico-rancieriano. Una aclaración *in extenso* es importante. *Aisthesis* (Αἴσθησις) no es sino la percepción de los objetos y fenómenos del mundo sensible; esta definición general, requiere algunas precisiones para comprender la potencia estética del estilo tardío de Arguedas. Aristóteles (*Acerca del alma*, 424a 21-28) distinguía entre el órgano fisiológico de la percepción (τὸ αἰσθητήριον) y el sentido mismo (ἡ αἴθησις) definido como un *logos* (que puede traducirse como “relación” o “forma”) y una *dynamis* (la capacidad o posibilidad de tal relación). Juntos, τὸ αἰσθητήριον y ἡ αἴθησις, constituyen τὸ αἰσθητικόν, es decir, la sensibilidad; tal facultad, al no ser física en términos de Aristóteles, necesita de un *médium* que entre en contacto con el objeto sensible (τὸ αἰσθητόν); tal encargado no sería sino el órgano que comparte con el objeto el ser materiales. Sin embargo, el problema que Aristóteles intenta resolver es cómo el órgano (físico) puede percibir la forma (no física) de lo sensible. La respuesta es, precisamente, la que recorre como espectro esta investigación: a través del cuerpo, cuyos órganos son ellos mismos objetos, *materiales* (véase Ingold, 2007 y 2015). Si bien el Estagirita se refiere a los órganos de los sentidos tradicionales (piel, nariz, lengua, oído y ojo), esta investigación también toma al cuerpo entero como *metaórgano* de la sensibilidad; esta extensión de la comprensión aristotélica permite incluir, en la dimensión estética, tanto las sensaciones kinestésicas (de movimiento y posicionamiento corporal) como las sensaciones cenestésicas (registro general del intracuerpo y de temperatura, dolor, etc.). Clave para la comprensión aristotélica de lo estético es cómo el sentido (psíquico) no es solo “afectado” (πάσχει) por lo sensible, sino que también se vuelve similar a él. Lo que afecta al sentido es la forma del objeto que necesita de la materia/los materiales para que la percepción sea posible (de otro modo, esta se reduciría a la intelección de las formas en sentido platónico). En tal sentido, sin el órgano sensible, el mundo de la αἴθησις sería un mundo vacío. Todo acto de percepción (αἰσθάνεσθαι) es, entonces, complementado por uno de afección (πάσχειν): la percepción es esta pasión (*pathos, passio*) experimentada por el sujeto inmerso en un mundo sensible. Percepción y afección no son fenómenos consecutivos, sino simultáneos: “no puedo percibir nada que no me haya afectado primero de alguna manera, pero tampoco puedo ser afectado sin haberlo percibido antes. El sujeto de la percepción y el objeto de la afección son uno y el mismo” (Manous-

Simbólicamente, el pongo-narrador envía al gamonal-escucha y a sí mismo a la otra vida; aquel sueña (recuerda y/o reconstruye) un *espacio común* en el cual se hace cargo tanto de su propia muerte como la de su opresor histórico; la urgencia del pongo se despliega, entonces, en su poder dar(se) la muerte a través de la narración oral de un sueño. ¿Es el sueño como forma narrativa su elección? Si el pongo-narrador hubiese escogido cualquier otra forma textual (la amenaza, la advertencia o incluso la profecía), el gamonal podría haberse preocupado por la muerte y el castigo que le esperaban, debido a la pretensión de verdad o, por lo menos, de verosimilitud de estas formas.

sakis, 2007, pp. 135-137). Para Rancière, en este sentido, la estética sería, justamente, la forma de distribución de (la percepción y afección) de lo sensible (en términos de Aristóteles); de allí que la estética no sea una disciplina o “el pensamiento de la sensibilidad (sino) el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite, sin embargo, definir las cosas” (2004, p. 22). Tal *sensorium* implica los materiales de los cuerpos y las complejas relaciones que se desprenden de ellos en el campo perceptivo, y desborda el campo de las artes extendiéndose a cualquier aspecto de la vida humana, particularmente, la política. En ese sentido, comprender un texto literario, pero también una situación cotidiana (como la que experimenta el protagonista de “El sueño del pongo”), requiere poder reconocer los regímenes de lo estético que hacen posible la experiencia perceptiva que, como diría el Estagirita, siempre nos afecta; tal reconocimiento exige, a su vez, la *redistribución de lo estético* que está siempre imbricado en relaciones sociopolíticas; lo social se encuentra, de este modo, atravesado por lo sensible (lo que se percibe y nos afecta): “yo llamo redistribución de lo sensible a este sistema de evidencias sensibles que dan cuenta, al mismo tiempo, de la existencia de un común y los recortes que definen los lugares y las partes respectivas. Una redistribución de lo sensible fija, entonces, al mismo tiempo, un común compartido y partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se funda sobre una redistribución de los espacios, de los tiempos y de las formas de actividad que determina la manera misma en la cual un común se presta a la participación, y en la cual los unos y los otros tienen parte en esta redistribución” (Rancière, 2000, p. 12); estética y política así se retroalimentan. Redistribuir lo sensible no sería sino la labor de una pedagogía estética (que el filósofo francés esboza en *El maestro ignorante*, 2003 y *El espectador emancipado*, 2010) que exigiría la aparición de un espacio “común” desde el cual se podría reconfigurar la noción de lo político.

Sin embargo, la forma-sueño le permite al pongo convertirse en un narrador que, en lugar de despertar el miedo (y/o la violencia), produce curiosidad en el gamonal: “¡Habla! —ordenó el patrón, entre enojado e inquieto por la curiosidad” (1983d: 255). La pregunta que surge es si es posible ver en la elección del sueño como forma narrativa una estrategia de resistencia y rebeldía que denuncia estéticamente la injusticia; y, más aún, denuncia de la que el pongo no puede hacerse completamente responsable porque la irrupción del sueño no depende de él; ¿es esta acaso una sutil estrategia suya?

El relato no resuelve estas interrogantes; no tiene la pretensión de hacerlo; menos aún responde a la pregunta de si el pongo cuenta lo que realmente ha soñado o si —como el propio Arguedas— pone “de su propia mano” en la narración. La identificación del escritor peruano con el mundo andino llevaría a pensar que el pongo narrador es una metáfora de él mismo. Pero aún hay más. Si bien no se sabe si el pongo-narrador matará al gamonal o a sí mismo como acto de rebeldía frente a la injusticia, lo que sí se sabe es que coloca a ambos en un espacio contrahistórico común⁴⁵, aunque no antihistórico, ya que, para el cristianismo, la historia humana y la economía de la salvación están entrelazadas; y, para el mundo

45 Transformo la noción braudeliana de *contramercado* con la de *contrahistoria*. Con aquel término, Braudel (1977) se refiere a las prácticas de los seres humanos que, sin identificarse teóricamente en contra de algo, actúan de tal modo que relativizan un tipo de mercado y realizan ya otro distinto (pp. 51-52); se trata, de modo análogo a la caracterización que Walter Benjamin hace sobre la “violencia divina” (2007), de una *transformación en acto, de un consumarse que se produce en la experiencia colectiva*. Mientras que una postura *anti* niega la existencia de aquello a lo que se opone, una *contra* consume una experiencia que relativiza y transforma el poder o el sistema al que se opone. En este sentido, el estilo tardío de Arguedas es contrahistórico, ya que, con todas sus contradicciones y paradojas, ya consume una existencia diversa que relativiza y transforma su contexto, de allí que declare lo siguiente: “yo no soy un aculturado, yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua” (discurso que pronuncia al recibir el premio “Garcilaso de la Vega” en 1968); su existencia ya es una alternativa histórica.

andino, toda justicia se hace en la tierra pues no existe un cielo de castigos y recompensas (Arguedas, 1989, pp. 176-177); entonces, si no es un espacio de huida antihistórica o de venganza celestial, ¿qué representa?

Una lectura estética se presenta como seminal: el sueño y/o recuerdo (material) no es sino el espacio (lienzo) de lo estético, del arte en sentido amplio, donde los seres humanos pueden experimentar momentáneamente todo tipo de evento sin temor a un castigo histórico. El sueño, en tanto forma estética, se configura como el espacio donde el pongo puede hacer experimentar la injusta vida del oprimido a su opuesto histórico, y quizás de ese modo degenerar en esta la necesidad de una transformación existencial y, al mismo tiempo, es un espacio de urgente denuncia (expresada a través de la coprofilia) del poder del gamonal a quien se le advierte que, si no cambia, es probable que tenga que lamer excremento por un buen tiempo. Arguedas, a través del pongo narrador, coloca a ambos personajes en igualdad de condiciones concretizando la potencia de lo estético capaz de hacer experimentar el placer y el dolor comunes a toda la especie.⁴⁶

Otro punto en el que no se ha reparado es el porqué de la elección de San Francisco como juez. Francisco es el santo de la experiencia estética del mundo como comunidad y creación de un Dios bueno (la naturaleza franciscana es buena como para el pongo); Francisco sabía que, para convencer a quien obraba mal de que cambie de conducta, era necesario dar el ejemplo con la propia vida; todos los elementos de la existencia (cuerpo y ropa incluidos)

46 De hecho, el relato puede leerse en términos kantiano-gramscianos como búsqueda de un *sensus communis* a través de la experiencia estética; si bien, para el Kant de la *Crítica del juicio*, esta búsqueda pasaba por la experiencia de lo bello, para Gramsci, la impureza de la experiencia (el excremento del relato) es también capaz de hacer ver a quien abusa su crueldad y transformar su existencia.

se encontraban al servicio de este fin⁴⁷: el pongo, en un contexto de denuncia social, estaría llevando a cabo esto.

Finalmente, el Santo no condena, sino que declara que ambos deben experimentar su opuesto histórico por largo tiempo: el relato no condena ni salva, se detiene en la experiencia del probar, del oler, del sentir el dolor y el placer del otro como posibilidad de una experiencia más precisa y una toma de consciencia de la injusticia del mundo aquí y ahora. Es por esa razón que el relato no se cierra con la voz del gamonal (simbólicamente, los lectores hispanohablantes del relato), sino que es la voz del pongo la que resuena como *subversiva pedagogía estética*.

El urgente deseo del pongo instaura así un régimen estético, y político, alternativo en el cual el patrón experimenta sensorialmente lo que en el régimen hegemónico le está prohibido, a saber, el excremento (símbolo de la abyección que genera el abuso); de modo análogo, el pongo saborea la miel (símbolo de los bienes que le están vedados por un poder explotador); de allí que el pongo no opte por la inversión del mundo como salvación al abuso y a la injusticia. De hecho, el motivo del carnaval bajtiniano, en tanto momentáneo mundo al revés que libera el deseo, es insuficiente (o muy cómodo, ya que no transforma, sino reafirma el sistema) para comprender el carácter estético-pedagógico y de denuncia del relato.⁴⁸

47 La conexión del franciscanismo entre *habitar* (un mundo, una vida) y *hábito* (que muestra aquel mundo, aquella vida) es productiva. Agamben, en su análisis sobre la vida monástica, sobre todo franciscana, muestra cómo el *habitus* no es sólo una forma de vestir sino sobre todo una forma de vida: “in the context of the monastic life, the term *habitus* (...) originally signified ‘a way of being or acting’ and, among the Stoics, became synonymous with virtue (*habitus appellamus animi aut corporis constantem et absolutam aliqua in re perfectionem*, ‘By habit we mean a stable and absolute constitution of mind or body’ (Cicero, *De inventione* 1.25.36)” (2013, p. 14).

48 Nótese que estética y denuncia son los elementos simultáneos del *ethos*

El impredecible riesgo de “El sueño del pongo” es mostrar la urgencia de que ambos personajes experimenten sensorial y, por ende, estéticamente la existencia de su opuesto histórico en un espacio que, momentáneamente, ponga entre paréntesis su enfrentamiento y su posible guerra a muerte; un espacio común en el cual sea posible el mostrarse desnudos de mistis y pongos. Además, el relato muestra la necesidad de una antropogénesis no violenta de los personajes a través de lo estético (distinta a la antropogénesis violenta de Sartre). El estilo tardío de Arguedas se asemeja a la función que tiene el arte para el rebelde de Camus: el artista niega una parte de la realidad, pero, al mismo tiempo, desea su unidad.

El artista rebelde, en este sentido, no puede ser un negador absoluto de lo existente como la pantera; por el contrario, desea consumir la justicia en el mundo denunciando y advirtiendo sobre las consecuencias del abuso⁴⁹; como se ha visto, Arguedas habita el hiato existencial entre amor y muerte; en este relato, ambos elementos establecen una tensa relación estético-pedagógica cuyo fin es consumir un cambio en la realidad. Sin embargo, la resolución

del rebelde camusiano: “El arte, por lo menos, nos enseña que el hombre no se limita solamente a la historia y que encuentra también una razón de existir en el orden de la naturaleza. Para él, el gran Pan no ha muerto. Su rebelión es instintiva, al mismo tiempo que afirma el valor, la dignidad común a todos, reivindica obstinadamente, para saciar con ella su hambre de unidad, una parte intacta de lo real cuyo nombre es la belleza. Se puede rechazar toda la historia y aceptar, no obstante, el mundo de las estrellas y el mar. Los rebeldes que quieren ignorar la naturaleza y la belleza se condenan a desterrar de la historia que desean hacer la dignidad del trabajo y del ser” (Camus, 1978, p. 257).

49 Para Camus, y en alusión a Nietzsche, ningún arte puede vivir del rechazo total como la pantera rilkeana, ya que “como todo pensamiento, y ante todo el de la no significación, significa, así también no hay arte del absurdo. El hombre puede autorizarse a denunciar la injusticia total del mundo y reclamar entonces una justicia total que sólo el creará. Pero no puede afirmar la fealdad total del mundo. Para crear belleza debe al mismo tiempo rechazar lo real y exaltar algunos de sus aspectos” (1978, pp. 239-240).

del conflicto es impredecible: ¿se transformará el gamonal debido a una experiencia estética (recuérdese la “conversión” de don Bruno en *Todas las sangres* gracias a la experiencia que la mestiza Vicenta, esposa y madre de su hijo, representa para él) o habrá que utilizar la violencia para que esta transformación se consume (como el mismo Bruno hace con el cruel Lucas)?

Un tercer punto en el que no se ha reparado es la dedicatoria del relato; vale la pena citarla *in extenso*:

A la memoria de Don Santos Ccoyoccosi Ccataccamara, Comisario Escolar de la comunidad de Umutu, provincia de Quispicanchis, Cuzco. Don Santos vino a Lima seis veces; consiguió que lo recibieran los Ministros de Educación y dos Presidentes. Era monolingüe quechua. Cuando hizo su primer viaje a Lima tenía más de sesenta años de edad; llegaba a su pueblo cargando a la espalda parte del material escolar y las donaciones que conseguía. Murió hace dos años. Su majestuosa y tierna figura seguirá protegiendo desde la otra vida a su comunidad y acompañando a quienes tuvimos la suerte de ganar su afecto y recibir el ejemplo de su tenacidad y sabiduría. (1983d, p. 249)

La dedicatoria presenta tres elementos que iluminan el relato: en primer lugar, el elemento pedagógico es encarnado por un Comisario Escolar; sin embargo, no se trata de un profesor sino del encargado de conseguir los *útiles* necesarios para que el proceso de aprendizaje sea posible haciendo énfasis en las condiciones materiales de la educación; el segundo elemento es el de la resistencia o resiliencia de Don Santos: la indicación de las veces que fue a Lima a conseguir los materiales y las donaciones no hace sino confirmar su poder de acción para llevar a cabo los objetivos que benefician a la comunidad. El tercer elemento es el recuerdo que la vida de este ser humano deja en todos aquellos que tuvieron una relación de afecto con él; se trata del ejemplo de vida como afectuoso legado histórico.

Pedagogía, resiliencia y afecto son los rasgos que delinear la figura de Don Santos en quien coexistían la majestuosidad, que alude a su empoderamiento ético, y la ternura que no hace sino recordar la importancia de la experiencia afectiva para el proyecto arguediano. Sin embargo, debe recordarse que este afecto no es la única base de la estética arguediana (como la lectura de Castro-Klarén afirma), sino que es la acción política dentro de un contexto específico la que da urgente actualidad a este personaje con nombre y apellido, Don Santos Ccoyoccosi Ccataccamara, quien, como el pongo, comunica, a pesar de sus carencias históricas, sus deseos pedagógicos a las más altas autoridades del país.

Es más, lo que potencia la lectura estético-pedagógica de “El sueño del pongo” es que la dedicatoria ofrece un desenlace concreto, histórico, de la acción de Don Santos que se erige así como personificación histórica, empoderada y exitosa, del pongo del relato: si el relato del pongo busca revelar sus deseos al gamonal para enseñarle lo duro de su existencia y lo cruel del poder de aquel (además de denunciar este abuso como advertencia), Don Santos, carente como el pongo (monolingüe y anciano), ya *no solo muestra su deseo sino que lo realiza, lo consume al llevar los materiales escolares a su comunidad*. En una inversión impredecible, es la dedicatoria, y no el fin del relato, la que muestra el acto histórico de un ser humano que logra satisfacer su deseo de justicia para su comunidad: es en la historia donde se consuman los deseos comunitarios, y es la ficción un modo de mover a los hombres para lograrlo.

Al analizar el relato, se ha hecho énfasis en tres elementos: 1) la desnudez de Francisco como apertura radical a la experiencia del contrario; 2) el hecho de que la justicia, desde un punto de vista andino, se realiza en la historia, ya que no existe una idea de cielo donde se reciban recompensas o castigos⁵⁰; 3) la dedicatoria

50 Al respecto, Arguedas afirma que “toda la literatura oral hasta ahora re-

del relato a un hombre de carne y hueso, con nombre y apellido, capaz de autosacrificarse por su pueblo y convencer a la más altas autoridades del Perú de la justicia de sus reclamos para el bien de su comunidad.

“El sueño del pongo” no describe un conformista mundo al revés que libera deseos reprimidos momentáneamente; es, por el contrario, el relato de la antropogénesis de todo ser humano oprimido cuya fuerza radica en lo subversivo de una pedagogía estética que se abre a la experiencia desnuda del otro sin perder su potente voz de denuncia y su necesidad de acción. Es la estética como pedagogía existencial la que articula el proyecto arguediano tardío cuya fuerza radica, como se verá, no en una identidad revolucionaria (racial, cultural y/o de clase), sino en una urgencia capaz de transformar el mundo; proyecto que no hace sino recordar las palabras de Camus a propósito de la belleza: “es indudable que la belleza no hace las revoluciones. Pero llega un día en que las revoluciones la necesitan. Su regla, que niega lo real al mismo tiempo que le da su unidad, es también la de la rebelión. ¿Se puede rechazar eternamente la injusticia sin dejar de proclamar la naturaleza del hombre y la belleza del mundo? Nuestra respuesta es afirmativa” (1978, p. 257).

copilada demuestra que el pueblo quechua no ha admitido la existencia del ‘cielo’. De otro mundo que esté ubicado fuera de la tierra y que sea distinto de ella y en el cual el hombre reciba compensaciones que reparen las ‘injusticias’ recibidas en este mundo. (...) Toda reparación, castigo o premio se realiza en este mundo” (1989, p. 181).

CONSTELACIÓN SEGUNDA: LA URGENTE COMUNIDAD DE LOS MUERTOS

INTERLUDIO EXISTENCIAL: EL ENCUENTRO CON LA DIFERENCIA

La polarización del mundo que la Guerra Fría trajo consigo obligó a muchos intelectuales a escoger entre el bloque Occidental (liderado por los EE. UU.) y el bloque del Este (liderado por la URSS). Jean-Paul Sartre, por ejemplo, eligió al revolucionario, figura paradigmática del bloque comunista, cuyo ejercicio de la violencia justificó en un contexto de lucha por la liberación nacional; recuérdese a este propósito el famoso prólogo al texto de Frantz Fanon *Les damnés de la terre* (1961) o también la obra teatral *Les mains sales* (1948) en las que la violencia cumple un rol productivo: violencia *hacia el otro opresor* cuyo asesinato es legítimo debido a la injusticia de su poder.

Según Hoffmann (2006), en la producción sartreana, la violencia es motor de la historia en el contexto de la lucha de clases y el colonialismo.⁵¹ Esta productividad de la violencia puede rastrearse

51 “Another form of historical violence Sartre celebrates is violence as the motor of history. As Aron has put it, for Sartre humanity begins in revolt, which lifts men above the ‘práctico-inerte’ of daily life and makes them want to turn a world of ‘series’ into a collective group, which is a fighting group (Aron, 1973, p. 74). Sartre analyses history as the domain of scarcity (not only Marxian material scarcity but psychological scarcity as well) and as a field of struggles between classes formed against each other: bourgeois oppression breeds workers’ solidarity. This oppression atomizes society, and solidarity takes flight, so to speak, on wings of fear” (2006: 62).

en la honda impronta que la dialéctica hegeliana del amo-esclavo, popularizada por Kojève (1980) en la Francia de la preguerra, tuvo en su obra. En este sentido, recuérdese la adhesión de Sartre al Partido Comunista Francés que justificó el estalinismo (cuando ya sus crímenes eran patentes) y la represión de cualquier oposición abierta. Sartre justificó la violencia como motor de la historia y, al mismo tiempo, como precio a pagar por la liberación de los pueblos oprimidos. Sin duda, esta es una descripción simplificada de la propuesta sartreana, pero, para los fines de esta investigación, permite comprender el lado de la historia hacia el cual se inclinó durante la Guerra Fría; y permite, además, comprender su polémica y posterior ruptura con Albert Camus.

Camus, en clara crítica a la izquierda comunista que no cuestionaba los crímenes del estalinismo, inclinó su balanza no hacia el revolucionario sartreano (quien, según él, justificaba la violencia como medio para un fin superior cayendo en la misma barbarie que buscaba transformar), sino hacia el rebelde quien, frente a un mundo que se le presentaba azotado por la injusticia y el sufrimiento, convertía su vida en activa resistencia frente a cualquier intento de multiplicar la violencia y la muerte de otros seres humanos.

La resistencia camusiana se materializó en diversos frentes: por un lado, en la lucha política que, comprometida con la paz, condena cualquier justificación de la violencia que se ejerza para llevar a cabo supuestos fines superiores a ella misma; por otro, en el arte como posibilidad de promover entre los seres humanos un anhelo de unidad que, en momentos de crisis, siempre es rebeldía (en tanto rechazo a una realidad resquebrajada y en ruinas) que no colabora con medios injustos, sino que actúa como estrategia de denuncia.

Asimismo, para Camus, existe una alternativa, una hipótesis más que una solución al problema del absurdo existencial; se trata

del suicidio (*El mito de Sísifo*, 1942): el acabar con la propia vida no sería un acto de negatividad pura, sino un proyecto siempre incompleto (de allí su rebeldía) que le hace frente al absurdo de la historia y su violencia. No debe olvidarse que, debido a su negación de la violencia y a su creciente anticomunismo, la figura de Camus ha sido muchas veces instrumentalizada por la derecha neoliberal y neoconservadora en los EE. UU., sobre todo, luego de los atentados del 11 de setiembre de 2001.

De hecho, esta instrumentalización es más difícil de llevar a cabo con (el estilo tardío de) Arguedas, ya que él actuó siempre en nombre propio consumando una radical inclasificabilidad genérica; este rasgo ha permitido, en ocasiones, sancionar la impracticabilidad de sus posiciones sociopolíticas (piénsese en el Vargas Llosa de *La utopía arcaica*); tal sanción, sin embargo, refleja un sesgo ideológico. Con respecto a su vida-obra, se ha enfatizado su supuesta personalidad nostálgica haciendo de él un héroe solitario del mundo andino, de allí que sea necesario reconocer y activar el existencialismo de Arguedas con el fin de comprenderlo como un rebelde y urgente cultural que, a través de su inclasificabilidad genérica, diseñó un proyecto estético con implicancias sociopolíticas de largo alcance para el Perú actual.

En este capítulo, se describen y analizan los espacios comunitarios de resistencia histórica presentes en la estética tardía de Arguedas cuya forma más radical es la muerte experimentada no como pura negatividad, sino como autosacrificio autoconsciente capaz de transformar una comunidad que, a pesar de la injusticia experimentada durante siglos, no pierde su agencia creadora.

Para Camus, la esperanza aparece incluso en contextos dolor extremo; el rebelde no pierde la esperanza en el ser humano a pesar de encontrarse en las circunstancias más dolorosas; en situaciones de este tipo, su solidaridad crece a medida que entra en contacto

con otros seres dispuestos a colaborar creativamente por una causa común; tal contacto es la puerta de entrada a la apasionada resistencia frente al sufrimiento histórico. El existencialismo camusiano acerca a Arguedas a la poética de César Vallejo que, como se ha visto, es de vital importancia para su estilo tardío; piénsese en el poema “Masa” donde la muerte es superada gracias a la solidaridad que origina la guerra que no es sino otro nombre para la experiencia del dolor humano:

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando «¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar... (1978: 748).

¿Se inclina Arguedas hacia el revolucionario sartreano o hacia el rebelde de Camus? La pregunta carece de sentido práctico porque implica decidirse por un término de una falsa dicotomía,

justo la que ve Ronald Aronson en los análisis tradicionales que construyen un Sartre-versus-Camus.

Para Arguedas, un espacio comunitario donde la productividad de la muerte aún es posible es la fiesta andina del *ayla* en la que sus miembros diseñan formas solidarias de liberación con miras a la consecución histórica de la justicia. Se trata de la comunidad y su “eficiencia creadora” (Vallejo 1973b, p. 55) que acabará, sin rabia, con los falsos *wiracochas*. En estos espacios, la solidaridad, a pesar del dolor o quizás por eso mismo, existe. Existe aún un deseo de comunicación entre seres humanos, un reconocimiento de lo diverso capaz de transformar la realidad.

*Bajo el suave, el infinito seno del “jet”;
'más tierra, más hombre, más paloma,
más gloria me siento...*

“Oda al jet”, José María Arguedas

Es conocida la admiración de Arguedas por César Vallejo, de allí que sea útil recordar algunas ideas del poeta con el fin de caracterizar con más precisión la agencia estética de la comunidad en el estilo tardío de Arguedas. Criticando los excesos del arte de vanguardia, específicamente, los del futurismo que había convertido a la máquina en una nueva divinidad, Vallejo afirma que la sensibilidad moderna no apunta al endiosamiento de la tecnología, sino a su humanización; para el artista revolucionario, “un motor o un avión no son más que objetos, como una mesa o un cepillo de dientes, con una sola diferencia: aquellos son más bellos, más útiles, en suma, de mayor *eficiencia creadora*” (Vallejo, 1973b, p. 55; énfasis mío). Para el poeta peruano, la tecnología permite expresar una nueva forma de experimentar la realidad que se aleja del idealismo

burgués que olvida, debido a sus intereses de clase, las necesidades concretas de los seres humanos⁵²; la tecnología, entonces, existe en función de lo humano, y no viceversa.

Lo humano, sin embargo, debe especificarse, pues no se refiere al individualismo capitalista, sino a la *personalidad* que se siente parte de una comunidad; esta comprensión de lo humano es clave, ya que evita convertir a la máquina en símbolo de la prepotencia del individuo. Con el fin de evitar este culto tecnológico del yo, Vallejo afirma que, para el artista revolucionario, “no es la máquina la que sube, sino el amor el que aterriza” (p. 56). En esta seminal afirmación, el vate peruano acomete una doble operación: por un lado, desactiva cualquier intento de divinizar la tecnología; por el otro, humaniza el lenguaje tecnológico (“aterrizar”) con el fin de desidealizar una experiencia humana (“el amor”); una operación análoga hará Arguedas en su famosa “Oda al jet” (1983c). La afirmación del poeta se extiende a los peligros que representan las ideologías para todo aquel que haga arte y/o política; en el momento en que la identidad convertida en dogma (el maquinismo, pero también el socialismo) impida ver la urgencia de la comunidad, el ser humano se convierte en títere identitario.

En “Escollos de la crítica marxista”, Vallejo imagina una situación en la cual le pide a un “‘intelectual revolucionario’, paladín ortodoxo y fanático del ‘arte al servicio de la causa social’” (p. 36), que le diga si un fragmento musical es revolucionario o reaccionario. El intelectual, indeciso y atemorizado por las directivas del Partido que ha definido la interpretación correcta de las obras de

52 “La máquina no es un mito estético, como no lo es moral y ni siquiera económico. Así como ningún obrero con conciencia clasista, ve en la máquina una deidad, ni se arrodilla ante ella como un esclavo rencoroso, así también el artista revolucionario no simboliza en ella la Belleza por excelencia, el nuevo prototipo estético del universo, ni el numen inédito y revelado de inspiración artística. El sociólogo marxista tampoco ha hecho del tractor un valor totémico en la familia proletaria y en la sociedad socialista” (p. 55).

arte, es incapaz de dar una respuesta. Frente a la imposibilidad de emitir un juicio personal no le queda sino “engolfarse en textos, opiniones y citas de Hegel, Marx, Freud, Bukharin, Barbusse y otros” (p. 36); la ideología le ha quitado la voz; la identidad convertida en dogma le ha robado su agencia. Vallejo ironiza sobre el gran peligro de la ideología para el arte y la política, a saber, el dogmatismo que no es sino una práctica que ve la realidad a través de un sistema cerrado de creencias.

El antídoto para esta problemática, además de la ya mencionada “eficiencia creadora”, es la solidaridad camusiana entre seres humanos que colaboran por un bien común; la imagen de los círculos concéntricos que van haciéndose más grandes alrededor de un centro compartido expresa una forma de crecer que, sin anular la personalidad, es capaz de hacerle frente al mandato capitalista que ordena competir. No se trata de anular la competencia *in toto*, sino de dejar atrás la comparación y la rivalidad cuyo criterio es “el ‘match’ y el ‘record’ que vienen del taylorismo, por el deporte, y, lógicamente, ofrece los mismos vicios y contradicciones del sistema capitalista” (Vallejo, 1973, p. 11).

Desde esta perspectiva, el individualismo y la competitividad se convierten en directrices de la acción humana. El capitalismo transforma la eficacia creadora en pretexto para vencer al rival y obtener réditos, “es una justa, no ya de fuerzas que se *oponen francamente*, que sería más noble y humano, sino de fuerzas que se comparan y rivalizan, que es necio, artificioso y antivital” (p. 11; énfasis mío). Al igual que la poética de Vallejo, el estilo tardío de Arguedas se vale de figuras como Rendón Willka o los zorros andinos para expresar la posibilidad de valerse, estratégicamente, de todas las herramientas que ofrece el mundo para transformar la propia comunidad, teniendo en cuenta siempre las necesidades concretas de esta y no los dictados de cualquier identidad convertida dogma.

Esta praxis permitiría que el hombre viva “solidarizándose y, a lo sumo, refiriéndose emulativa y concéntricamente a los demás. No buscará batir ningún *record*. Buscará el triunfo libre y universal de la vida” (p. 12). El humanismo vallejiano, que Arguedas actualiza, es capaz de ver la potencia creadora de toda manifestación humana desde la experiencia de la solidaridad; esta praxis, inaugurada por el autor de los *Poemas humanos*, es la más urgente para el Perú contemporáneo y, como se verá en la tercera parte de esta investigación, son los zorros pedagogos los encargados de continuarla.

Todo lo dicho hasta ahora nos recuerda algo que la crítica neoliberal ha olvidado o no quiere ver. Para Arguedas, el autosacrificio autoconsciente tiene como fin el diseño y/o la reconstrucción de estos espacios que están en peligro. Es el autosacrificio como praxis estética y política lo que la crítica no acierta a ver como forma de la productividad de la muerte que hace retornar un tiempo y un cuerpo mítico-existencialistas (el de las comunidades andinas, el de un barrio de migrantes, el de una universidad que no se rija por los imperativos de la producción y la competencia capitalistas) al presente para transformarlo. Experimentar el estilo tardío de Arguedas exige, en este sentido, ser capaz de *sacrificarse en nombre propio*. Ese es el reto, impensable para una academia neoliberal que teme cualquier autosacrificio y sus consecuencias.

ARGUEDAS: *SHUNQUPA KUSHIKUYNINKUNA* O ALEGRÍAS DEL CORAZÓN

Para Arguedas, los espacios comunitarios donde aún es posible experimentar la productividad de la muerte son la comunidad andina y el barrio de migrantes: *ayllu* y *hervor* respectivamente. En el *ayllu*, la fuerza del cuerpo colectivo, descrita como corazón (*shunqu*), está en contacto con la muerte como parte del ciclo vital. Esta potencia cardíaca se manifiesta en el *ayla*, ceremonia festiva que tiene lugar

anualmente luego de la limpieza de los acueductos. Desde mediados de los años sesenta, Arguedas es cada vez más consciente del peligro que corren las comunidades andinas de perder sus tradiciones (de allí la urgencia que experimenta por recopilar sus mitos).

Sin embargo, lejos de idealizar el ayllu cayendo así en una postura nostálgica, Arguedas sabía que los habitantes de la comunidad andina se transforman cuando migran a las ciudades capitalistas y, al mismo tiempo, transforman la realidad a la que llegan dotándola de elementos que estaban ausentes en ellas (el mito, por ejemplo). Por tal razón, para comprender la agencia transformadora que posee el ayllu, es útil describirlo y analizarlo en una experiencia donde esta agencia adquiere su intensidad máxima, a saber, el ayla, descrito en el relato del mismo nombre (incluido en *Amor Mundo y todos los cuentos* de 1967) como una experiencia festiva en la que los miembros de la comunidad se empoderan colaborativamente.

En el Perú, las investigaciones sobre la memoria luego del conflicto armado interno se han enfocado sobre todo en 1) el dolor de la víctima y 2) el análisis de su discurso. Vérselas con el pasado desde una perspectiva distinta a la del discurso del dolor es uno de los fines de esta investigación. En este sentido, el sociólogo argentino Roberto Jacoby (2011) propone las *estrategias de la alegría* como formas de recordar y actuar en un contexto de post-violencia. Esta sección describe y analiza el ayla como un espacio de organización colaborativa que empodera a la comunidad convirtiéndola en un “corazón” (*shunqu*) capaz de reencontrarse productivamente con un pasado de violencia.

Sobre la forma de actuar luego de un periodo de violencia donde todo parece derrumbarse, Jacoby afirma que el deseo nace del derrumbe, y, del (o en el) derrumbe, surgen las estrategias de la alegría. Esta afirmación puede interpretarse como la producción de formas alternativas (la irrupción del recuerdo) a la memoria

del dolor (el derrumbe) en sociedades que atraviesan procesos de post-violencia. La alegría, una forma del recordar, sin negar el dolor, se configura como contención, reconstrucción y empoderamiento:

1) *contención* necesaria frente al doloroso hacer memoria; piénsese, por ejemplo, en la muestra temporal del 2106 sobre el conflicto armado interno “Esquirlas del odio. Violencia de 1980 al VRAEM” que, desde el título, parece querer permanecer en la dicotomía víctima/victimario; la muestra, entonces, no ofrece una contención al quebranto de quien participa en ella y, si bien logra el reconocimiento del dolor de las víctimas, no promueve la imaginación de un futuro luego del dolor; un Museo de la Memoria no debe solo visibilizar el sufrimiento, sino proponer formas productivas del recordar⁵³;

2) *reconstrucción* colaborativa de un pasado doloroso; se trata de una praxis cívica que reconoce y promueve la agencia directa, y no mediada por un círculo letrado, de todos los actores del conflicto; la reconstrucción, análoga a la que se produce luego de un desastre natural, es interdisciplinaria y cada miembro apoya directamente con los saberes de su circunstancia histórica; la reconstrucción colaborativa, en este sentido, apunta no a una investigación académica de la memoria, sino a promover activamente la extensión de las herramientas comunicativas y expresivas para que todos

53 En este sentido, como afirma Beatriz Sarlo, un museo de la memoria “debería incorporar un balance de ese pasado violento, pero todavía no es tiempo de hacer ese balance; (para comenzar, habría que hacer) una reconstrucción arqueológica de algún centro de detención, pero no armaría nada más hacia atrás, porque todavía es un debate abierto, en el que *todas las posiciones deberían trabajarse polémicamente para ver si es posible articular una síntesis*. Lo mejor sería prolongar ese debate. Ideológica, política, histórica y estéticamente; y *el Estado no puede intervenir armando el relato*” (Costa, 2005; énfasis mío); estas propuestas no se han tomado en cuenta en los debates sobre la memoria luego del conflicto armado interno en el Perú.

los actores puedan hablar en primera persona (individual y colectiva); se trata, en este sentido, de un apuesta pedagógica y cívica, no sólo investigativa y académica;

3) *empoderamiento* individual y colectivo que surge de la contención frente al dolor y de la agencia para la reconstrucción; el fin de las estrategias de la alegría, en este sentido, no es sólo la visibilización discursiva de la voz del otro, sino sobre todo su empoderamiento estético como ciudadano. Las estrategias de la alegría pueden tomar muchas formas que permitan el reencuentro productivo de las sociedades con sus pasados.

Sobre el olvido (del cuerpo)

A partir de la publicación del *Informe Final* de la CVR en el 2003, las investigaciones (así como los proyectos que se derivan de estas) sobre la memoria de las víctimas del llamado “conflicto armado interno” (y la necesaria reparación simbólica y económica) han sido abundantes. Desde esta fecha, se ha enfatizado la necesidad de “hacer memoria” sobre los abusos y los crímenes del período de violencia interna que desgarró al Perú por más de una década. Sin embargo, se han dejado de lado dos fenómenos a través de los cuales los seres humanos se las ven con un pasado violento y doloroso: el recuerdo y el olvido.

Recordamos, sí. Olvidamos, también. Pero ¿para qué? La intencionalidad del recuerdo abre dos fenómenos que, si bien relacionados, se manifiestan diversamente en las personas (o los ciudadanos): por un lado, la verdad en sentido legal (un acontecimiento es verdadero o es falso para la ley) y, por otro lado, la verdad de la experiencia (un acontecimiento puede ser verdadero para una persona y falsa para otra, es decir, es experiencialmente verdadero y falso al mismo tiempo).⁵⁴ Esta sección, poniendo entre paréntesis la necesi-

54 A propósito de este fenómeno, Beatriz Sarlo afirma que “haber estado en

ría verdad legal, se enfocará en esa otra forma de la verdad que es la experiencia humana (en ocasiones contradictoria y hasta paradójica).

Con este fin, se describirá una experiencia que se materializa en la fiesta, y a la que los estudios de la memoria han prestado poca atención; se trata del *olvido corporal*⁵⁵ que se produce a través de manifestaciones estéticas. Como el tema central de esta sección es el empoderamiento comunitario a través de las estrategias de la alegría, se analizará el fenómeno del olvido corporal y su relación con aquellas. Mientras que la verdad legal debe demostrarse en términos de objetividad jurídica (discurso lógico), la verdad de la

un campo de concentración, haber sido torturado, haber estado al borde de la muerte tiene una condición moral distinta de la de aquellos que, aunque fuimos militantes revolucionarios, no pasamos por esa experiencia. Ahora bien, reconocida la prelación moral del que soportó en su propio cuerpo, desde el punto de vista intelectual, no hay prelación. Mis ideas sobre la dictadura argentina y las ideas de un torturado tienen que ser juzgadas con los mismos patrones históricos ideológicos e intelectuales. La única verdad que la víctima tiene, por haber sufrido, es la verdad moral. Quizá suene brutal, pero yo creo que esa es la diferencia” (García Bonilla, 2007, p. 43). Como se verá, la estética permitió a Arguedas reconocer lo necesario de la verdad legal (en tanto víctima) y, a partir de este autorreconocimiento, construir formas estéticas de vérselas con el recuerdo de la violencia. Sobre la distinción entre verdad jurídica y experiencial (para Sarlo, moral), véase el filme *Denial* (2016) de Mick Jackson. El filme muestra que, para demostrar la verdad de un hecho en términos legales, la verdad experiencial de las víctimas puede no ser necesaria o ser incluso perjudicial por su carácter contradictorio, híbrido, estético. Al ser lo jurídico un espacio que necesita claridad, la complejidad de la experiencia (aunque puede enriquecer el “espectáculo” del juicio) *puede ser* contraproducente para las propias víctimas.

- 55 Lamentablemente, las formas del olvido y las políticas que de ellas se desprenden no han sido parte del debate postconflicto en el Perú; sobre la fenomenología del olvido, véanse los importantes estudios de Roediger, 1980 y Connerton, 2008. Mención aparte merece el seminal volumen *Oblío* del 2016 editado por Walter Proccacio que reúne un conjunto de ensayos que, desde una perspectiva que articula filosofía, psicología y psicoanálisis, ofrece sugerentes lecturas sobre cómo abordar el fenómeno del olvido; para esta sección, han sido importantes los ensayos de Cimatti, 2016 y Vizzardelli, 2016.

experiencia se construye estéticamente (afectos, cuerpos y materiales) y no tiene como finalidad la incuestionabilidad (por ejemplo, la muerte de estudiantes a manos de grupos paramilitares no puede negarse) sino *la construcción de formas a través de las cuales uno sigue viviendo* con tal verdad que se reconoce como cierta.

El derecho de toda persona de construir formas para seguir viviendo con una verdad dolorosa exige del Estado y de la sociedad civil (ciudadanos, escuelas, universidades, etc.) no sólo dedicarse a reconstruir la memoria (de la víctima) sino, sobre todo, a generar herramientas para que todos los actores del conflicto armado interno⁵⁶ puedan vivir productivamente con la dolorosa verdad que reconocen; para lograr esto, se hace necesario estrategias que proporcionen a todos los actores del conflicto formas de empoderamiento individual y comunitario (para no continuar recordando incesante e infinitamente su dolor). El olvido corporal es una de estas.

Esta forma del olvido no se opone a la memoria, sino que la complementa a través de la experiencia. Para explicar esto, y a modo de provocación, haré uso de una noción que considero útil para la intención que tengo de recuperar el olvido corporal como

56 El conflicto armado interno del Perú fue un periodo ocurrido entre 1980 y 2000 durante el cual grupos subversivos establecidos en el centro y sur del país buscaban derrocar al gobierno peruano y establecer un gobierno bajo la doctrina comunista. Esta época es considerada la más brutal de la historia peruana por el número de víctimas. Según la estimación de la CVR, cerca de 70 000 personas habrían fallecido en el fuego cruzado entre los subversivos y las fuerzas del Estado; la mayoría de estas víctimas fueron campesinos, personas humildes, mendigos; también fueron perseguidas minorías étnicas, religiosas y sexuales o personas de acuerdo con su condición social o económica. La noción de “conflicto armado interno” para describir la violencia política en el Perú ha generado polémica, ya que se ha dicho que invisibiliza los actos terroristas durante este período. Sin embargo, afirmar “que nuestro país vivió un conflicto armado interno no resulta falso ni despectivo, como tampoco lo es el afirmar que en dicho conflicto se cometieron actos de terrorismo. Es más, ambos términos no resultan excluyentes” (Bregaglio, 2013).

forma del recuerdo. Felice Cimatti distingue entre una memoria declarativa (consciente) y una *no declarativa (corpórea, material)*⁵⁷. Lo sugerente de esta distinción es que la memoria declarativa opera en el *espacio* de la comunicación simbólica; se trata del espacio del discurso (jurídico, científico, sociológico, etc.).

Por otro lado, la memoria no declarativa opera a través de los *materiales* de los cuerpos (movimientos, sonidos, sensaciones y afectos en complejas, híbridas, contradictorias y hasta paradójicas configuraciones). De allí que la crítica de Cimatti al “hacer memoria” y al “prohibido olvidar” sea su permanecer en el espacio del discurso simbólico y/o legal (necesario pero insuficiente) dejando de lado la posibilidad de olvidar el dolor discursivo y recordar a través de formas corporales verbales y/o no verbales: un poema, una escultura, una performance, un concierto, una fiesta. Lo que el italiano propone es *experimentar el olvido como el recuerdo del cuerpo que ha dado forma al dolor y puede expresarlo a través de una producción estética*⁵⁸ en lugar de permanecer en las redes discursivas del trauma y su infinita representación.

Es urgente repensar nuestra relación con el pasado no sólo en términos de hacer memoria del trauma y la necesaria reparación (discursiva, simbólica y económica), sino también de construir formas (materiales, estéticas y pedagógicas) para seguir viviendo productivamente con la dolorosa verdad que reconocemos y que

57 “La ‘memoria non dichiarativa’ sembra essere indipendente da quella ‘dichiarativa’. In questo senso la memoria ‘non dichiarativa’ è una memoria *corporea*. La memoria di cui si occupa la psicoanalisi, almeno in prima battuta, è invece la memoria ‘dichiarativa’. La prima è largamente inconscia, la seconda è conscia o potenzialmente conscia (Cimatti, 2016, p. 20).

58 “Es la memoria ‘no declarativa’, implícita y corpórea, que compartimos con el resto del mundo viviente” (2016, p. 31; traducción mía); es, justamente, este hecho el que cuestiona el poder del ego y sus discursos, y abre la posibilidad de acceder a una realidad viva, llena de sentido (como la de una fiesta).

nos recuerda nuestra vulnerabilidad como individuos y sociedad. No se trata de escoger entre memoria y olvido, sino de recordar su importancia y construir su equilibrio. El *buen* olvido “conduce entonces a una inédita plenitud del cuerpo, enriquecida por las huellas mnésicas (memoria no declarativa), pero no entorpecida por los recuerdos (memoria declarativa)” (Cimatti, 2016, p. 34; traducción mía)⁵⁹, huellas que se materializan en estrategias diseñadas y puestas en práctica por cada persona y/o comunidad.

El ayla: el corazón como experiencia comunitaria

En el relato “La huerta”, incluido en *Amor Mundo y todos los cuentos*, el protagonista, Santiago, tiene un encuentro sexual con una mujer. Sin embargo, este encuentro lo deja siempre “sucio y con mal olor”. De allí que, cada vez que tiene estos encuentros, sube a la montaña Arayá (huaca), cubierta de nieve, para purificarse. Este episodio muestra las contradicciones entre la experiencia sexual del joven protagonista y la represión que una ideología cristiana conservadora ha impuesto. La huaca se revela como el confesor mítico-natural que le devuelve a la experiencia su pureza. Asimismo, cuando el sacerdote confiesa a Santiago, este le pregunta si ha tenido relaciones con alguna mujer. Santiago le responde “sí, padre, asimismo ha sido. Estoy apestando, estoy sucio”.

La ideología cristiana ha desligado la sexualidad del cuerpo convirtiéndolo en antítesis de lo espiritual. Para la cosmovisión andina, en cambio, la sexualidad está conectada con el mundo de la fertilidad agrícola, es decir, la fecundidad establece una continuidad de esferas existenciales: agrícola, sexual, religiosa, etc. Al final del relato, Santiago se pregunta por qué tiene relaciones sexuales y luego se siente sucio: “Será que me sucede esto porque no soy indio

59 “Il *buon* oblio porta allora a una inedita pienezza del corpo, arricchita dalle “tracce mnestiche” (memoria non dichiarativa) ma non appesantita dai ricordi (memoria dichiarativa)”.

verdadero; porque soy un hijo extraviado de la Iglesia, como el cura me dice rabiando” (Arguedas 1983e, p. 234); fragmento que revela la irresoluble tensión entre ser un “indio verdadero” o un perfecto (o “extraviado”) cristiano. Los relatos de *Amor mundo* siguen esta línea de irresolubilidad y tristeza sin contención; sin embargo, un texto es la excepción, “El ayla” donde la alegría colaborativa y colectiva es protagonista.

El relato describe la experiencia de Santiago, el joven protagonista, en el *ayla*, festividad andina que convoca a todos los miembros de la comunidad. El ayla es descrito por el protagonista como “un solo cuerpo” (p. 237) que llega bailando al centro de la ciudad: “la gran cadena del ayla se dividió en cuatro, por barrios, y tomaron direcciones diferentes. Santiago se encaminó hacia la plaza de Carmenk’a, que era el barrio más grande y próspero. No siguió a los bailarines. Llegó a la plaza antes que el ayla” (p. 237). Cuando ven el ayla, los “mestizos y señores” afirman que “van a hacer asquerosidades en el cerro estos indios” (p. 236).

Los sujetos hegemónicos describen el ayla como un acto de desenfreno sexual que sólo la escritura y/o el cristianismo serían capaces de hacer desaparecer. Este fragmento muestra cómo el ayllu se empodera como alegría colectiva que sus miembros reconstruyen año tras año y, frente a la cual, los sujetos hegemónicos no poseen sino el discurso letrado y cristiano que, en el relato, no desea comprender al cuerpo comunal que late frente a ellos. A diferencia del discurso hegemónico, la fiesta del ayla opera con estéticas corporales que se muestran abiertamente a los señores y mestizos. Pensar la fiesta del ayla como estrategia de la alegría permite cuestionar la noción bajtiniana de carnaval como mundo al revés.

Para Bajtín (2005), el carnaval permite la descarga de las energías creativas y los deseos de justicia de los grupos subalternos que pueden materializar concreta, pero efímeramente un mundo en el que ellos se empoderan y los poderosos pierden su poder. El lími-

te de la interpretación bajtiniana es que asume que el carnaval es, sobre todo, un espacio de liberación que, acabada la fiesta, reafirma el sistema que se ha cuestionado y/o destruido simbólicamente. Comprender, de este modo, el fenómeno festivo puede generar la institucionalización de la fiesta quitándole su poder creativo y transformador.

Desde el punto de vista de las estrategias de la alegría, las fiestas operan no como efímero mundo al revés, sino como estructurada estrategia que muestra, invita y viraliza abiertamente una forma de vida distinta a la del poder, una forma que no solo enjuicia a los sujetos hegemónicos, sino que los invita, seduciéndolos estéticamente, a experimentar una existencia diversa. La fiesta, en este sentido, no opera como un simulacro de crítica del poder, sino como virus seductor que progresivamente puede ser capaz de abrir y transformar las visiones hegemónicas del mundo. Recuérdese que la alegría y sus estrategias no tienen pretensiones hegemónicas; son solamente otra herramienta para vérselas con el pasado.

La fiesta es un fenómeno transmedial⁶⁰ e inclusivo, ya que,

60 Un medio es un soporte material y/o inmaterial a través del cual se transmite un mensaje. Mientras que lo multimedial es un espacio que coordina dos o más medios, lo intermedial yuxtapone diversos medios para cuestionar y transformar sus identidades. Lo transmedial, en cambio, busca promover proyectos que articulen la intermedialidad (lo que se produce “entre” los medios que se yuxtaponen y que desestabiliza sus identidades) con la transculturalidad propuesta por Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Para Ortiz (2002), una verdadera emancipación latinoamericana exige la creación de una alternativa cultural y económica capaz de oponerse productivamente al imperialismo capitalista norteamericano. En este sentido, la transformación de la realidad requiere no solo la visibilización y el encuentro entre culturas en un espacio común (interculturalidad e intermedialidad como estrategias neoliberales que promueven la innovación con el fin de producir conocimiento), sino sobre todo el diseño colectivo de espacios que respondan a necesidades comunitarias específicas; lo transmedial, en este sentido, es el diseño y la implementación, gracias a la hibridación de diversos medios, de

en los momentos de alegría, existe mayor apertura para acercarse a lo diferente. La alegría festiva es un espacio plástico donde los participantes adaptan los materiales existentes a la medida de la celebración concreta que quieren llevar a cabo. Compárese, en este sentido, la tensa ritualidad de las sesiones donde las víctimas cuentan sus experiencias con los múltiples movimientos de la fiesta donde dos o más personas pueden compartir, entre cantos y bailes, entre risas y llantos, sus experiencias de igual a igual. Las estrategias de la alegría apuntan, en este sentido, a un encuentro colaborativo de los recuerdos de los participantes, sean estos dolorosos y/o alegres, mientras que el dolor apunta, sobre todo, a una introspección solitaria que, en ausencia de contención, puede hundir a los sujetos en los abismos del dolor y/o la culpa.

Estos rasgos de la fiesta se ven en la forma que toma el ayla: 1) incorpora la danza y el canto como formas de expresión; 2) articula tradiciones prehispánicas⁶¹ con imágenes cristianas creando híbridos gozosos que los representan y les ofrecen justicia; 3) los participantes están dispuestos a que cualquiera participe del ayla si es capaz de entrar en él con amor-mundo, es decir, con esa apertura a experimentar la alegría de la comunidad. Nótese, en este sentido, el canto en quechua de los sacerdotes de la comunidad, los Aukis:

Aylillay, aylillay
uh huayli
aylillay, aylillay uh huayli.
Señores Cabildo

nuevas formas de habitar un espacio (Suárez, 2018, p. 86), a saber, el ayla o los clubes sociales de migrantes en Lima que Arguedas consideraba como “instituciones nuevas” (2012f) que debían ser parte de las políticas culturales del país.

61 Piénsese cómo el ayla reactualiza mitos presentes en un texto como el *Manuscrito de Huarochirí*; para ver cómo Arguedas utiliza el *Manuscrito* para escribir el relato, véase Calero del Mar, 2006.

señores comunes
hermosa palabra
hermosa atención
perdonadme
hacedme entender
hablad padre mío
rechazad la rabia
rechazad la pereza
aylillay, aylillay / uh huayli”
(Arguedas, 1983e, p. 238; énfasis mío).

El canto no es sólo efímero goce sino un acto de comunicación que espera respuesta; la fiesta así no es sólo expresión de un carnavalesco deseo de liberación sino *deseo de comunicación* para conseguir justicia que sólo será posible si se rechaza la rabia y la pereza. Comprender el ayla como estrategia de la alegría implica acercarnos a la fiesta como un espacio en el que los miembros de la comunidad expresan sus quejas y obtienen justicia dentro de un espacio que ellos mismos han diseñado y habitan colectivamente: el Auki Mayor “le transmite las quejas de la comunidad y los encargos de los comuneros y sale feliz” (p. 235).

Santiago, el personaje principal, sigue al ayla. Mientras lo sigue se encuentra a un mozo a quien, en quechua le pregunta lo siguiente: “Dicen que en el ayla hacen cochinas, cosas feas con las mujeres. ¿Cierto?” (p. 237) El mozo se ríe y le responde lo siguiente: “Dicen. ¿Quién? Los señores vecinos, pues. Ellos no entran al ayla. No han visto. Por mando del corazón y por medio del gran padre Arayá jugamos; sembramos de noche. Bonito. A ti te conocemos. Te ha pateado, dicen, don Guadalupe, cuando eras criatura” (p. 237). Los señores no participan de la actividad de la comunidad convirtiéndose en otros para el mundo de sentidos que habita la comunidad. Sin embargo, Santiago, desea ser parte de ese mundo.

El fragmento menciona tres elementos que no hay que perder de vista: el corazón, el padre Arayá y la rabia. La actividad de la comunidad está dirigida por el poder del corazón, es decir, por el amor-mundo (que da título a este conjunto de relatos arguedianos). Asimismo, es el respeto a las huacas o *wamanis*, con quienes existe una relación de reciprocidad, el que opera en esta festividad. Por último, se hace énfasis en la necesidad de hacerlo sin rabia.

La importancia de lo lúdico, del juego en relación con el tema de la fecundidad-sexualidad, aparece cuando el mozo le dice a Santiago que si no puede participar en el ayla es porque su “pareja” no ha llegado y, sin su pareja, no podrá “jugar”. Sin embargo, en caso de que no llegase, el mozo dice que “¡al año entrante sembraré; haré cimientó! Mejor será, quizá, si no viene” (p. 237-238). Luego de esto, la pareja del mozo, Felisa, llega y los dos se van al ayla: “(Ella) lanzó un agudo grito, la primera nota del canto del ayla. Tomó de la mano al mozo, lo arrastró, y dejaron a Santiago a la orilla del pequeño río. Escalaron la cuesta danzando a la carrera” (p. 238).

Durante el ayla, las diversas esferas de la realidad se encuentran interconectadas estéticamente, de allí que la experiencia sea descrita como “bonita”. El ayla es una experiencia sagrada y alegre construida por la comunidad. Tiene que ver con la necesidad de la fecundidad a nivel biológico y a nivel económico, es decir, el juego sexual entre las parejas aun no casadas se configura como una expresión mimética de la fecundidad de la tierra: en realidad, la unión de una pareja no es sino un buen augurio para la fecundidad de la propia tierra que es el sustento de la vida de las comunidades andinas. Luego del análisis del relato arguediano, es posible enumerar las siguientes características de ayla:

1. las múltiples esferas de la realidad están interconectadas y colaboran entre sí; son distintas, pero funcionan dentro de un cosmos que está vivo;

2. no es el hombre el que domina el mundo, sino que el hombre busca estar en buenos términos con los dioses que habitan y son el mundo; los dioses les ofrecen los recursos para sobrevivir y la comunidad les agradece;
3. el espacio público es la naturaleza que los miembros de la comunidad habitan y transforman, y dentro de la cual todos los agentes del cosmos colaboran con su existencia;
4. la direccionalidad de la praxis del ayla es el amor (expresado como *shunqu*, corazón) por un cosmos vivo que es base emocional, cultural y económica, de allí que el conjunto de cuentos arguedianos se titule *Amor Mundo*; y
5. se construye colaborativamente como estrategia de la alegría que desea comunicar y materializar un deseo de justicia; *esta construcción es estética y está abierta a complejas hibridaciones que apuntan al disfrute de la experiencia festiva que no olvida.*

Uno de los rasgos de la fiesta andina, en tanto forma para vérselas con un pasado de violencia, es su persistencia en la historia peruana. Como afirma Gonzalo Portocarrero, en la Colonia, los extirpadores de idolatrías veían estas festividades como actos de desborde del deseo y del cuerpo que la religión cristiana y la política colonial debían controlar en su “lucha por una reforma de las costumbres y de la economía libidinal de los pueblos indígenas” (2017, p. 93). Como en el caso del relato de Arguedas, las autoridades coloniales veían estos fenómenos con temor porque representaban una amenaza a sus valores y sus intenciones económico-políticas de control de la población indígena.

Sin embargo, y a pesar de todos los intentos del poder hegemónico (desde las autoridades coloniales hasta la oligarquía criolla de los siglos XIX y XX), la fiesta andina resistió hibridándose con diversos elementos culturales con los que coexistía. Esta plasticidad de la fiesta andina ha permitido su creativa persistencia⁶². En otras

62 En “Municipio y Cultura en Lima (I)”, Arguedas da cuenta de la transformación de las fiestas de los migrantes andinos en la ciudad. Lejos de

palabras, la fiesta andina no es solo una manifestación cultural que debe visibilizarse; es sobre todo una persistencia creativa, cargada de agencia. Hasta el día de hoy, la fiesta andina, en su versión rural y/o urbana, sigue siendo vista por la comunidad letrada como un fenómeno que “hace visible a” la cultura andina, pero no como una agencial cultural y política capaz de producir diversas formas de vérselas con la historia.

Para que esto sea posible es necesario aproximarse a la fiesta andina como una manifestación creativa y productiva, y no sólo como una que reproduce prácticas que históricamente han sido vistas como negativas por el poder hegemónico: “desde la época colonial, el mundo criollo vio con horror a las fiestas andinas. La percepción ha ido cambiando: borracheras demoniacas, ignorancia embrutecedora, gastos improductivos que dificultan el progreso; pero la condena implícita no ha variado. Tampoco ha cambiado la continuidad del espíritu que nutre las fiestas” (2017, p. 100).

Cuestionando la dicotomía freudiana de lo civilizado y lo primitivo que identifica al primero con el progreso racional y al segundo con aquello que está sometido al goce del cuerpo, a los instintos y, por tanto, condenado al atraso, Portocarrero considera que es urgente “preguntarnos en qué medida las ideas de Freud son válidas fuera de Occidente, en especial en el mundo de los Andes. Quizá allí no serían tan vigentes. Todo indica que la defensa del orden y la ley no da lugar, en este mundo, a una represión excesi-

olvidar sus tradiciones, el nuevo contexto urbano exigía de los migrantes (para no perder su pertenencia comunitaria en un contexto desconocido) la reconstrucción de sus tradiciones. El autor de *Todas las sangres* consideraba que la función de las instituciones (por ejemplo, una Casa de la Cultura) debía ser no solo la visibilización de las prácticas de los migrantes en la ciudad, sino activarlas de modo tal que se despierten en ellos sus “posibilidades creadoras” (2012f: 540). Para un análisis sobre la labor de una Casa de la Cultura en relación con estas nuevas instituciones, véase Suárez, 2018.

va, que se pueda convertir en una fuente de goce, en un fin en sí mismo, en una instancia sádica en nuestra interioridad” (p. 100).

Es en este sentido que la fiesta andina y sus transformaciones, en tanto “representación simbólica de la misma sociedad que la crea, sociedad que proyecta en ella el drama de su propia construcción de la subjetividad” (p. 100), ofrece justamente la posibilidad de comprender y producir formas de vérselas con el pasado de violencia. Asimismo, “lo que en esas fiestas se proyecta es una situación que escapa del dilema freudiano de un orden sin goce, de un trabajo sin fiesta o, alternativamente, de un goce caótico y sin orden” (p. 100) rompiendo así las fáciles dicotomías o binarios de la Modernidad a la que se refería Freud.

Es urgente, entonces, 1) preguntarse y analizar cómo la fiesta andina ha sido una forma a través de la cual la población andina (según el *Informe Final* de la CVR, la más afectada por el conflicto armado interno) se las ha visto con su pasado y 2) reflexionar creativamente sobre sus potencialidades éticas, estéticas y políticas para afrontar hoy, como peruanos, un pasado de violencia.

El recuerdo de la alegría

La fiesta del ayla se configura, entonces, como forma alternativa a la memoria del dolor. ¿Cómo aplicar concretamente esta estrategia de la alegría? Piénsese en la posibilidad de organizar fiestas en universidades y centros culturales cuyos temas sean los múltiples recuerdos de los actores del conflicto armado interno; de visibilizar colaboraciones insospechadas entre víctimas y agentes del Estado para salvarse de un enemigo en común; de reconstruir espacios donde el vérselas con el pasado exista como empoderamiento de las múltiples memorias que los peruanos estamos construyendo diariamente. Las estrategias de la alegría nos ofrecen una insospechada

posibilidad para imaginar espacios colectivos que el dolor puede invisibilizar y/o banalizar.

Beatriz Sarlo, crítica de este privilegio del dolor, afirma que una sobrevaloración del discurso de la víctima puede ocultar un goce hegemónico que siempre ha rondado Latinoamérica: el paternalismo. El testimonio en primera persona no hace sino ofrecernos el sufrimiento de otra persona, pero siempre desde su lugar de subalterno. La dinámica de este tipo de testimonio invisibiliza el hecho de que el letrado hegemónico no piensa darle poder/saber al testimoniante para que este se aleje de su experiencia y construya sentido.

Al considerar al yo del testimoniante como garante de verdad, no hacemos sino aceptar su dolor, y olvidamos que la obtención de agencia política y cultural no necesita solamente de sofisticadas investigaciones o innumerables audiencias públicas; lo que hace falta es una praxis estético-pedagógica con alcances políticos como Arguedas parece afirmar en la última parte de *Los zorros*: “¿Para qué tanta inteligencia y tanto estudio?” (1990, p. 241); de hecho, es la distancia proporcionada por la educación y el arte (tanto occidentales como andinos) la que permitió a Arguedas cuestionar el saber y poder hegemónicos.

Para Arguedas, el ayla es una festividad capaz de articular productivamente la alegría y los deseos de justicia de la comunidad andina a través de la construcción colaborativa de un espacio común. Frente al derrumbe, el escritor andahuaylino no se asume como víctima, sino como agente de transformación cultural que hace uso de la *seducción estética*.⁶³ En el contexto peruano, la ideología de la CVR ha promovido e impulsado una memoria con pretensiones de ser nacional (hecho que está lejos de ser real) y, además, ha usado un aparato retórico del dolor que impide el empode-

63 En el tercer capítulo, se aborda esta noción a partir de la figura pedagógica del zorro arguediano.

ramiento de los peruanos enfocándose sobre todo en la búsqueda de culpables.

La limitación de la CVR, intento necesario pero insuficiente de lo que sucedió en el Perú desde los años ochenta hasta la caída de PCP-Sendero Luminoso, es su sesgo ideológico (mayoría de comisionados con vinculación a un sector de la izquierda peruana), la inmovilidad de sus formas (testimonio y audiencia pública) y el poder hegemónico de su lugar de enunciación (la Pontificia Universidad Católica del Perú). Debido a intereses económico-políticos esto no se dice claramente. En lo que a aparatos retóricos se refiere, la CVR y la memoria nacional que ha querido construir se sustenta en el necesario duelo por las víctimas que, lamentablemente, no ha hecho sino legitimar el dolor como modo preferido de “hacer memoria”.

Asimismo, existe una brecha no problematizada entre los estudios sobre la memoria y el testimonio, por un lado, y las formas en que los múltiples actores de la sociedad se las ven con sus pasados. Las limitaciones del *Informe final* se ven agravadas por la imposibilidad de una autocrítica radical y una invitación clara a aquellos sectores de la sociedad que no ven en ella un documento de reconciliación nacional sino de intereses específicos. Espacios colectivos como el ayla deben pensarse como posibilidades concretas y populares de reconectar academia y sociedad civil. Es por esta razón que apuestas por la alegría no deben descartarse como frívolas o superficiales debido a su ilegibilidad, es decir, a su carácter transgresor y difícil de definir. Los participantes del ayla son víctimas de una historia de abuso, desprecio y violencia que, en lugar de inmovilizarse, generaron formas capaces de relativizar los dictados de la memoria (que busca armar el relato) y promover el empoderamiento comunitario a través de una expresión estética donde voz, canto, cuerpo y danza irrumpen.

Mientras que la memoria de la CVR ha buscado armar el relato, recordar este tipo de festividades permite (re)diseñar formas de vérselas con el pasado que “escapan a una hermenéutica cerrada, abriendo el juego a lo potencial, a la inacabada tarea de leer y dar sentido a la escritura, como experiencia no dominable y apelación al otro” (Gorraiz, 2017, p. 25). En este sentido, la memoria, entendida como relato oficial, puede sin quererlo reproducir las prácticas autoritarias del pasado al instaurar lugares intocables (por ejemplo, la verdad de la víctima, el museo de la memoria, etc.) que no pueden ser criticados sin producir ataques que banalizan o simplemente ignoran las voces que se oponen a esta memoria.

Esto es particularmente grave en una realidad social como la peruana que adolece de un alto grado de polarización política⁶⁴ que toma la forma del “anti-”: anti fujimorismo, anti comunismo, etc. Espacios colaborativos como las fiestas, en cambio, escapan (entre otras cosas porque no son considerados por la Academia como posibilidades de empoderamiento ciudadano) al poder, ya que reivindican “el movimiento de apertura hacia la exterioridad y la afirmación del errar” (p. 15). La fiesta del *ayla*, no tiene como fin “hacer un objeto finito, sino algo que garantice su renovación, bajo la forma de lo por venir, pues encontrarlo sería aniquilar el deseo” (p. 15).

Finalmente, en términos metodológicos, acercamientos a espacios como el *ayla* requieren no solo análisis discursivos centrados en lo que se dice en primera persona, sino en *cómo se baila lo que se dice* individual y colectivamente. En Perú, el aparato teórico-analítico (análisis del discurso y teoría crítica) aún no ha abordado de modo suficiente el estudio de los bailes y los cantos, de las fiestas

64 De hecho, a partir de la caída del régimen autoritario de Alberto Fujimori en el año 2000, la polarización política y social no ha dejado de intensificarse llevando al Perú a un grado de ingobernabilidad que ha tenido como corolario el descubrimiento de la corrupción de todos los gobiernos luego del 2000.

y la alegría, como estrategias válidas y productivas de vérselas con el recuerdo de la violencia.

El dolor ha sido la directriz de la memoria peruana oficial (recuérdese, nuevamente, la muestra “Esquirlas del odio” que ofrece al espectador el dolor del conflicto sin proponer una contención, de allí que el sufrimiento, y el odio que éste puede causar, parecen ser los límites de la memoria que se quiere construir, ya que la población no concuerda necesariamente con esta memoria). La memoria oficial, irradiada desde la CVR, al buscar culpables (labor necesaria), ha enfatizado el dolor como estructurante de la memoria; lo que espacios como el ayla buscan es activar la memoria con el recuerdo de la alegría como posibilidad pragmática de iniciativas de empoderamiento ciudadano.

El estilo tardío de Arguedas es vital para extender y/o reformular el campo de acción de las políticas post-violencia: mientras que la memoria del dolor buscar imponer(nos) coreografías que disciplinen las formas de nuestros recuerdos (se produce una colectivización mnemotécnica con base en el dolor), *la alegría produce formas de recuerdo personal y comunitario cuya irruptora espontaneidad las hace blancos difíciles para cualquier proyecto de memoria que quiera subsumirlas*: el recuerdo de la alegría, o la alegría del recuerdo, se configura como una poderosa forma de empoderamiento que visibiliza las múltiples formas de recordar un período de violencia como un urgente obra en construcción.

El hervor, la esperanza

Es conocida la importancia que, para Arguedas, tenía el ayllu cuya resistencia y capacidad de autotransformación mostró en diversos textos (piénsese en *Yawar Fiesta* o *Amor mundo y otros relatos*). Esta perspectiva ha sido descrita como nostálgica ingenuidad por Mario Vargas Llosa. No obstante, también desde sectores de izquierda,

ha habido una tendencia a idealizar la comunidad andina como espacio utópico capaz de generar un nuevo Perú⁶⁵.

Sin embargo, a partir de sus investigaciones etnográficas en el puerto de Chimbote al sur de Lima, lugar donde se sitúa su último relato, Arguedas, sin negar la potencialidad de la comunidad andina y sintiendo cada vez más su precarización e inevitable transformación (qué él lamenta, sí, pero que no puede dejar de reconocer), entrevé una forma de colectividad humana que ya no busca solamente la coexistencia de lo andino y lo occidental sobre la base del empoderamiento de aquel, sino que se constituye como un espacio donde se reencuentran, impredecibles, creativos y urgentes, los múltiples recuerdos de las personas que lo habitan.

Esta transformación tiene lugar desde la segunda mitad de los años sesenta hasta la muerte de Arguedas. Piénsese, por ejemplo, en los relatos que anteceden a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y que fueron descartados: “El Pelón” (1965/1969)⁶⁶ y “Mar

65 Esta idealización proviene, en general, de algunos sectores políticos de izquierda que tienden a ver la comunidad indígena como un espacio ideal(izado) que necesita ser defendido, en lugar de ver en ella un agente (sí es que no un urgente) de su propia transformación. Interesante a este propósito es la entrevista que el 20 de junio de 2016, Jaime de Althaus (antropólogo liberal) le hace a Veronika Mendoza (antropóloga y candidata en las elecciones del 2016 y el 2021). Mientras que Mendoza enfatiza la necesidad de conservar la propiedad colectiva de la tierra, el entrevistador dice que sería mejor ofrecerles a los miembros de la comunidad la posibilidad de escoger entre una titulación colectiva y una individual, ya que cada comunidad es diferente. <https://www.youtube.com/watch?v=MZ7uLZm5R4Y>

66 Si bien el relato es publicado en 1969, su escritura –con otro nombre– ya se había iniciado para marzo de 1965: “Inicié la redacción de una novela, *Harina Mundo*, sobre la transformación del puerto de Supe, donde pasé mis vacaciones durante 22 años. Cuando llegué a Supe no existían allí sino botes a vela; el alquiler de una casa costaba entre 10 y 20 soles mensuales; de pronto se convirtió en un puerto industrial con una población cosmopolita. El paraíso de la paz se convierte en el ‘paraíso’ de la industria” (Vargas 1965, p. 12); de hecho, Ogata, Don Moisés y un estibador llamado J.B. que parecía “idiotizado por el alcohol” (p. 12), ficcionalizados en “El Pelón”, son mencionados por Arguedas en la entrevista citada.

de harina” (1966); se trata del espacio de la degenerada ciudad polifónica que será representada como hervor en *Los zorros*. En estos relatos, la esperanza ya no se encuentra sólo en el mundo andino. Esto sucede, en primer lugar, porque el escenario del relato ya no son los Andes, sino una ciudad costeña enriquecida y empobrecida al mismo tiempo por la feroz entrada del capitalismo.

En estos relatos, las voces de los personajes se superponen una sobre otra; como en la forma del ensayo según Theodor Adorno, las voces no se subordinan, sino que se yuxtaponen⁶⁷. El narrador no representa el cosmos urbano sobre la base de una ideología y/o un estilo, sino que muestra los cuerpos, los recuerdos y las relaciones entre los seres humanos más diversos; en la narrativa arguediana tardía, la comunidad del futuro está habitada por blancos, mestizos, injertos, indios, mulatos, gringos, chinos, japoneses, etc⁶⁸.

“El Pelón” es una descripción del puerto de Supe en el que el intercambio económico es el protagonista; las primeras dos frases del relato así lo demuestran: “Pelón vivía en una tienda de esquina, en la tercera calle. El jirón ‘comercial’ corría entre los dos malecones” (Arguedas 1983, p. 259). Asimismo, se mencionan diversas actividades que tienen en común el ser actividades comerciales a pequeña escala (estibadores, artesanos, boticarios, tenderos japoneses, pequeños agricultores y vendedores ambulantes).

67 Para Adorno, el ensayo incluye “el impulso antisistemático en su propio procedimiento, e introduce los conceptos directamente, ‘inmediatamente’, tal como los recibe. Sólo adquieren su precisión a través de su relación entre sí” (1984, p. 160; traducción mía); asimismo, “desafía cuidadosamente los ideales de *clara et distincta perceptio* y de certeza absoluta” (161), y su material se pone en juego con el fin de encontrar preguntas que abran nuevas perspectivas sobre la realidad.

68 Con respecto al paisaje humano de ambos relatos, “merece destacarse (...) la visión sobre las razas de los personajes que habitan el puerto. Si bien los personajes del boticario, el juez, el empleado, son todos de la esfera criolla tradicional costeña, el peso principal lo tienen los de origen étnico, los migrantes foráneos. Pelón es migrante chino, don Moisés es negro, de ascendencia africana; y Ogata, el basurero, es japonés de nacimiento, entre otros” (Dammert 2011, p. 123).

El protagonista que da nombre al relato es un “chino inmigrante” que tiene una pequeña tienda a la cual acude el Zambito Julio que era “el único cliente ante el cual Pelón no permanecía inexpressivo. Su alma, su interior, sonreían tristemente” (p. 261). Luego de recibir de Pelón un “roncito” y comida para su gato, Julio encuentra a Cañón quien llevaba sobre los hombros dos latas de desperdicios que debía llevar al “chiquero donde la mujer del Pibe engordaba chanchos” (p. 262). Finalmente, luego de esperar a que su amigo “llenara los recipientes de piedra con el fétido contenido de las latas”,

Zambito le pasó la botella a Cañón, y el hombre empezó a sorber a tragos, como si se tratara de miel suave, el venenoso alcohol Cartavio. El sol fue haciéndose más puro, más ardiente y verdadero sobre el rostro de los dos “camaradas”. Un orgullo tan intenso como esa creciente luz animaba la expresión del viejo. (p. 262)

El relato muestra que la precariedad económica en la que había sumido la industria pesquera a los protagonistas no les quita la posibilidad de vincularse afectivamente; la posibilidad del vínculo, a pesar de las circunstancias, es reafirmada por palabras como “sonreía”, “orgullo”, “camaradas” que describen la relación entre los diversos protagonistas, así como por el vínculo afectivo que Julio tiene con su gato quien “ronroneaba y jugaba con las garras sobre el hombro del viejo; le acariciaba el hombro con la cabeza, pasando su dulce piel sobre el cuello del hombre” (p. 261).

Arguedas era consciente de las contradicciones que el paisaje humano de Supe representaba para él como narrador y peruano; por un lado, era innegable el progreso económico que el auge de la anchoveta había generado; asimismo, la industrialización había atraído una gran cantidad de migrantes que mostraba la diversidad cultural peruana de forma más radical incluso que *Todas las sangres* y se configuraba como posibilidad de “otra imagen del Perú”; en

este sentido, el 26 de julio de 1966, en una carta al editor español Carlos Barral, Arguedas describe el proyecto literario sobre el puerto de Supe:

Fui testigo de la transformación del puerto y sus gentes. De cómo esta silenciosa y paradisíaca caleta se convirtió en una especie de *urbe entremezclada* de negros, cholos, indios monolingües quechuas, chinos e injertos, prostitutas, ladrones y de empresarios sin entrañas. Varios omnibuses venían de Lima los sábados cargados de rameras y se volvían el lunes cargados de oro. El mecanismo o los métodos inventados para que esta gente informe que constituyen los pescadores permanezca siempre pobre a pesar de los increíbles ingresos que obtienen con la pesca es algo superior a las posibilidades de ficción del novelista. Pero en este horno están gentes de las costumbres más diversas: *es otra imagen del Perú, en algo semejante a la que he intentado mostrar en Todas las sangres, pero más compleja aún, acaso más difícil de narrar.* (Arguedas 1990, p. 276; énfasis mío)

Nótese que el primer impulso de Arguedas con respecto a la posibilidad de retratar la transformación de los puertos de la costa peruana debido al auge de la industria pesquera fue, sobre todo, etnográfico y de denuncia; se trataba, entonces, de mostrar la desigualdad en el reparto del progreso económico que había favorecido a unos pocos en detrimento de las masas migrantes (que no eran solo andinas, sino de las más diversas regiones del Perú y el mundo).

De hecho, y utilizando una palabra criticada –como se ha visto– por Vallejo (pues aludía una concepción individualista y competitiva del ser humano), Arguedas, en este proyecto de novela sobre Supe, buscaba “mostrar quiénes y cómo se han beneficiado o perjudicado con esta fabulosa industria. El Perú es en el mundo el primer país en la industria pesquera, superando varios años

seguidos al Japón. ¿Qué ha pasado con los hombres que han hecho posible, con su trabajo, este millonario ‘récord’?” (Escajadillo 1965, 23).

El rápido avance del capitalismo en los puertos produjo un espacio de hibridación cultural nunca antes visto (este fenómeno era visto por Arguedas como posibilidad de un país distinto al del feudalismo jerárquico que había conocido y retratado anteriormente). Al mismo tiempo, sin embargo, tal avance había generado una pobreza obscena que beneficiaba solo a los grupos de poder que alimentaban la necesidad de consumo de los migrantes, consumo de bienes (p.ej. el alcohol) que, a su vez, beneficiaban a unos pocos sin ofrecer un progreso real en las condiciones de vida para los nuevos habitantes del puerto. Esta contradicción es la que desencadena la urgencia del escritor para quien la denuncia ya no era suficiente. Este primer impulso narrativo de Arguedas cobra, luego de las elecciones del 2021, urgente actualidad, y exige una reflexión interdisciplinaria y un plan de acción concreto para lograr que la riqueza cultural del Perú sea proporcional al bienestar socioeconómico de las grandes mayorías del país.

La intensidad de los vínculos también están presentes en “Mar de harina” que narra la mudanza del chino Wu Kang a “la próspera villa de Barranca, antes triste aldea” (p. 265) dejando atrás el desolado puerto. Como en “El Pelón”, este relato muestra la importancia de las relaciones interpersonales en un contexto caracterizado por los abusos del capitalismo y la corrupción del Estado; dramática, en este sentido, es la descripción de la muda despedida entre el chino y sus “camaradas”: “el viejo chino lloró al despedirse del lanchero-carpintero, famoso en el puerto por su fuerza y su lamentada resistencia para emborracharse” (p. 265).

Asimismo, intensa y enigmática es la despedida entre Wu y el basurero del pueblo (el japonés Ogata) quien era “casi mudo,

aunque cantaba” (p. 266). Viendo llegar al camión que llevaba las cosas del chino, “Ogata comprendió; hizo que el burro despejara la calle; lo arrastró hacia él; quedaron juntos. Como era casi mudo, levantó el brazo... y se quitó la gorra” (p. 266). La descripción del japonés expresa la silenciosa irreconocibilidad de aquellos que han sido desechados por el progreso capitalista. Luego de que el chofer del camión reprocha a Wu el no haber respondido el saludo, se produce el siguiente diálogo:

–Ogata ni’es japonés, nu’es supano, nu’es... tampoco una mierda.

Wu oyó el reproche y permaneció callado hasta que la flota salió a la carretera.

–Maestlo –dijo claramente–. Ogata’e Supe Puelto má que don Moisés, más que don Pilata!

–Pero con cara de japonés ¿no?

–No tiene cala. Colazón solo. (p. 266)

Este diálogo es clave para comprender lo que está sucediendo en el estilo tardío de Arguedas: la irreconocibilidad del migrante japonés es, en un primer momento, caracterizada de manera negativa por el chofer (cuyo origen es desconocido). A continuación, la conjunción del reproche y la caracterización de Ogata como “mierda” desencadena una reacción en Wu quien identifica al japonés con el puerto; en ese momento, se produce un desdoblamiento temporal en el discurso del chino con respecto a su opinión sobre el puerto que está abandonando.

Por un lado, el japonés es, en el presente del relato, el clasificable desecho que ha dejado el auge pesquero en puertos como Supe; por otro lado, sin embargo, Ogata, una persona de carne y hueso, es el “corazón” (tanto el “shunqu” quechua como el “colazón” chino) de lo que fue el puerto cuando coexistían en él los vínculos afectivos y el progreso económico que hizo que Wu “de

ambulante (se convirtiera) en mayorista” (p. 265). La pregunta que este diálogo abre –y que *Los zorros* intentará responder– es si es posible un mercado nacional(ista) que promueva el bienestar de los seres humanos tanto a nivel simbólico como material; pregunta que no ha perdido su urgente actualidad.

Los migrantes, como se ha dicho, sufren la complicidad entre desigualdad económica y corrupción estatal. En el relato, se describe la precaria situación de los migrantes chinos (como el Pelón) quienes, a pesar de su esfuerzo, no logran ser reconocidos como ciudadanos; en una conversación entre el juez de paz (Bernardino) y el boticario, se afirma lo siguiente:

–Los chinos ganan la plata a pura paciencia, como los japoneses, y todas las autoridades, con cualquier pretexto les sacan plata, fácil.

–¿Su experiencia, don Bernardino?

–Sí, pues; en la defensa.

–Difícil defender al chino.

–Fácil. Hay que regatear no más con las autoridades; *no tienen defensa*. ¿Por qué le tendrán tanto miedo a la cárcel?

–Yo, boticario ¿sé más que usted? El chino comerciante, con plata; vea usted, *no es ni extranjero ni peruano. No tiene juez, no tiene cónsul y, por más plata que guarde, siempre es como el pueblo*. (p. 267; énfasis mío)

Este fragmento revela un novedoso personaje histórico, a saber, la del pequeño comerciante que, gracias a sus virtudes personales, progresa. Sin embargo, su condición de migrante lo hace presa de la corrupción de las autoridades estatales quienes no lo reconocen como ciudadano y se aprovechan cada vez que pueden de su situación de irreconocibilidad. Por ejemplo, de Wu se dice que “ya no es de China desde generaciones, pero chino es. Y la autoridad política no lo consciente como peruano. Lo exprime bonito, por

cualquier cosa” (p. 267-268); y del Aparecido, otro de los personajes del relato, se afirma que “no hay naides que sepa de dónde habrá venido. Apareció de la cueva. No pesca ni lenguado ni nada. Come viento, dicen” (p. 263.264).

Incluso el juez de paz se lamenta diciendo que “a mí, como juez o como defensor, me toca algo; de cien que se lleva la autoridad a mí me da medio” (p. 268). De modo análogo a lo que sucede en “El Pelón”, la resiliencia colectiva es el rasgo característico de esta nueva comunidad de migrantes, de allí que Pate’buzo, uno de los habitantes del puerto, diga que “todos somos campeones (...), campeonamos en el aguante” (p. 269).

El narrador de ambos relatos muestra cómo, en este contexto de pobreza, el encuentro personal de las diferencias se configura como posibilidad de convivencia futura. En este polifónico itinerario por el desierto costeño (que, en *Los zorros*, será descrito como hervor), los cuerpos y los recuerdos de los personajes prefiguran una transformación cualitativo-elemental del Perú, cuyo desborde Arguedas entrevió a fines de los años sesenta; de una intensidad telúrica a una urgencia líquida: Yawar Mayu urbano⁶⁹.

La novela sobre Supe no llegaría a escribirse, debido a que el escritor andahuaylino ya no buscaba representar solamente las injusticias del presente, sino ofrecer un relato en el que apareciera

69 En 1965, Arguedas reconocía la diversidad cultural del puerto donde encontró “personajes maravillosos, plenos de misterio y de testimonios sobre nuestra sociedad de la costa” (Vargas 1965, p. 12); sin embargo, la industria había convertido a Supe en un “un hervidero pestilente y poderoso” (p.12); nótese las tres palabras con las que se describe Supe: en primer lugar, se trata de un lugar donde hay mucha actividad, pero, a su vez, la primera palabra alude a un manantial donde surge el agua con desprendimiento de burbujas de algún gas; la ciudad que hierve se configura así como un espacio repleto de agencias del cual algo está surgiendo. En segundo lugar, la experiencia sensorial que produce el puerto es consecuencia de la mezcla de olores que, junto al característico olor a pesado de los puertos costeños, ofrece un retrato crítico de Supe. Finalmente, la última palabra alude al desigual reparto del poder económico: ¿quién es realmente poderoso en el puerto?

una nueva forma de comprender y experimentar el Perú, de allí que “en lugar de mirar para atrás y escribir una novela del pasado, mostrando los rezagos de la formación histórica de un puerto de la costa, Arguedas miró hacia su presente futuro y el ‘progreso’ industrial en el espacio de Chimbote” (Dammert 2011, p. 126). El siguiente capítulo de la presente investigación se enfocará, justamente, en la agencia del zorro en la ciudad de migrantes, *futurible estético-pedagógico* de un Perú diferente.

La descripción de este espacio urbano, donde los recuerdos y los cuerpos se encuentran impredeciblemente, marca un desplazamiento en la obra arguediana de la utopía neoindigenista a una urgente polifonía mítico-existencial(ista) influida, como se ha visto, por la urgencia del contexto social, político y económico. Hacer énfasis en ambas propuestas arguedianas y, sobre todo, visibilizar la de la segunda mitad de los años sesenta implica comprender las contradicciones y paradojas que su estilo tardío revela.

Significa, asimismo, recordar que una de las respuestas más urgentes de Arguedas expresada en *Los zorros* fue lo que él hizo: no armar un relato, sino dejar hablar a los múltiples y contradictorios recuerdos de la desgarrada nación peruana con el fin de que diseñen híbridas formas de autoexpresión individual y comunitaria; de allí que el narrador deje esta labor (que él ya no verá) a los míticos zorros de *El Manuscrito de Huarochiri* cuyo diálogo se abre infinitamente a través de la invitación a convertirse en zorros que el narrador hace a los lectores⁷⁰.

Para Arguedas, entonces, los espacios donde la muerte se vuelve productiva son la comunidad andina (ayllu) y su agencia creadora desplegada en la ciudad migrante (hervor) donde los recuerdos se encuentran e interpenetran insospechadamente en un contexto de urgencia: la pobreza. La ciudad polifónica opera según el principio de la solidaridad en el dolor, cercano al de Camus en

70 Sobre esta invitación, véase el tercer capítulo y Suárez, 2013.

La peste; y es desde la solidaridad en el dolor que la revolución vallejiana, capaz de vencer a la muerte (o de hacerla productiva) acaece.

Antes de terminar este capítulo, me gustaría desviarme del camino y mencionar la forma de recordar de José Revueltas (1914-1975), intelectual de izquierda y contemporáneo de Arguedas, para quien la poesía de Vallejo fue sumamente importante⁷¹. En la introducción a *Las evocaciones requeridas I*, que recoge diversos diarios y cartas, Revueltas reflexiona sobre la forma de relacionarse con el pasado personal para escribir unas memorias. En primer lugar, distingue entre, “la incitación —más o menos espontánea— de determinados recuerdos en estado salvaje” (1987, p. 47) y la posibilidad de “iluminar (estos recuerdos) con la recreación y la autocrítica imaginativas” (p. 47).

Al dejarse intocado debido a su espontaneidad, el recuerdo permanece “intransferible”, ya que el individuo recuerda lo que ha vivido, pero no es capaz de comunicar creativa y críticamente esta experiencia. El peligro de este recuerdo espontáneo, como se ha visto, es que puede ser apropiado por una memoria oficial que busque erigirse como su gran relato o, peor aún, puede conducir “a la gratuidad nihilista o a la flagelación” (p. 47).

71 En 1941, a propósito de la muerte de César Vallejo (cuya obra es clave para comprender el estilo tardío de Arguedas), Revueltas escribe un artículo que revela la imagen que tiene del artista, imagen para la que la muerte es, paradójicamente, vital. Para el mexicano, la poesía de Vallejo muestra el sufrimiento humano y, al mismo tiempo, el anhelo de un mundo donde el ser humano exista sin ser presa de la alienación. Para Revueltas (y Arguedas), los artistas aparecen como figuras cristológicas, ya que son como “los sacrificados, los Cristos de todas las pasiones” (1983b: 192). La pasión del artista se manifiesta a través de su capacidad de mostrar las dolorosas contradicciones de los seres humanos, y hace de su vida no sólo testimonio, sino *imitatio Christi*, pero transformada a la medida del ser humano en la historia, *imitatio hominis* que sufre y actúa. Debido a esta pasión que no es sino una forma de la urgencia, estos artistas son capaces, al modo de Cristo, de mostrar y *experimentar* el carácter de- y regenerativo de la muerte en tanto sacrificio autoconsciente de la propia vida. El artista renuncia a sí mismo para mostrar y experimentar lo que no es: la diferencia.

Con respecto a lo que llama “memorias verdaderas”, Revueltas excluye “por igual a los dos extremos anteriores: ni el esnobismo desenfadado, ni la flagelante humillación cristiana. Nos está permitido decirlo con todo, menos faltar a la verdad con verdades incompletas o con verdades enajenadas al martirio” (p. 48). Esta memoria automática, al “apartar al espíritu de su vigilia”, le quita al individuo la posibilidad de ejercer el poder de darle forma a su existencia presente, pasada y/o futura, y transformarlas.

El recuerdo o la verdadera memoria (en términos de Revueltas) exige “elegir el terreno donde encuentre la libertad de no humillarme ni humillar lo humano: ninguna clase de ‘confesiones’ al estilo de la sádica y masoquista contrición católica”. El fragmento culmina con una elocuente respuesta a quienes desean la espectacularización del dolor ajeno:

Los que anhelan escuchar este tipo de confesiones ya están dañados desde el principio porque esperan asistir al espectáculo de una vergüenza pública garantizada de antemano (como quien acude a la feria para mirar al más triste y solitario de los seres humanos: la mujer más gorda del mundo): la devaluación de secretos indecibles, la autotortura sagrada, —o el cinismo sagrado— de quien “se confiesa”. No; mostrarse uno tal como es implica un acto contrario a lo sagrado. Lo contrario a las virtudes y a los vicios sagrados; a la santidad sagrada, a la perversidad sagrada. La conciencia, libre y desnuda de toda divinidad —lo mismo en la virtud que en el vicio— vuelve de pie las cosas que estaban de cabeza, las esclarece y las profana. Esto es, las humaniza, las pone en libertad. (p. 48)

Lejos de cualquier “autotortura sagrada, —o cinismo sagrado— de quien ‘se confiesa’”, para Arguedas (y Revueltas), recordar es siempre profanación de cualquier memoria oficial, no solo impuesta exteriormente (por el Estado), sino también interiormente

(por uno mismo), de allí que la verdad del hacer memoria sea “una profanación de todo lo que yo reconstruya y mire de mis recuerdos y de mi vida. Recuerdos y vida profanados, liberados, humanizados por la fiebre que atormenta al espíritu cuando nace para la intranquilidad y la zozobra ardientes de una lucha sin reposo” (p. 48) a través de la incansable búsqueda de formas que den cuenta del relato inacabado, inacabable, que es uno mismo y la(s) comunidad(es) a la(s) que se pertenece. Que el recordar urgencie creativamente el presente es el deseo del estilo tardío de Arguedas quien luchó contra un pasado de violencia con el fin de ofrecernos una imagen, hirviente y viable, del Perú.

CONSTELACIÓN TERCERA: LA URGENCIA DE LA PEDAGOGÍA

¿POR UNA PEDAGOGÍA DE LA URGENCIA?

La forma de la urgencia es una estética degenerada. Para comprender esta afirmación, es útil recordar tres experiencias humanas: normalidad, urgencia y emergencia. En términos médicos, el primer fenómeno es el de la salud; en el segundo, una condición afecta a la salud de forma repentina, pero esta no representa un riesgo mortal si es resuelta dentro de un tiempo limitado (p.ej., asfixia, diarrea); durante el tercero, un evento repentino afecta la salud, pero esta disrupción necesita ser atendida inmediatamente porque representa un riesgo mortal para el individuo (i.e. electrocución).

En términos políticos, y hablando metafóricamente, el primer fenómeno recuerda la racionalidad comunicativa de Habermas en cuya esfera un saludable cuerpo social tiene tiempo suficiente para deliberar y, eventualmente, llegar a algún tipo de acuerdo; el segundo, en cambio, es la condición desde la cual el individuo y la comunidad pueden diseñar un conjunto de soluciones y producir algo que, simultáneamente, abra las posibilidades de reflexión y ofrezca soluciones provisionales y concretas al estado de urgencia; este algo no es sino el arte que obra en el mundo. Al ser expresión de los deseos reprimidos de los cuerpos en la historia, la urgencia no es el dominio de intelectuales sino de todo *homo sapiens* (artistas, estudiantes, académicos, trabajadores, sociedades civiles, etc.) que elige transformar estos deseos en fenómenos estéticos.

El tercer fenómeno, finalmente, es el *shock* durante el cual no hay tiempo para la deliberación o la producción; durante las

emergencias, la excepción rige el mundo de la vida, y toda diferencia social o política se vuelve indiferente debido a la acuciante necesidad de salvar la integridad del cuerpo social. Distinguir entre urgencia y emergencia es crucial para comprender el estilo tardío de Arguedas. En los estudios culturales, se suele hablar de la emergencia como una instancia que se opone al discurso hegemónico; sin embargo, la distinción entre emergencia y urgencia, clave para esta investigación, se deja de lado.

Etimológicamente, la urgencia es un proceso problemático que requiere soluciones mientras que la emergencia es el momento de la decisión (Agamben, 1998). La palabra emergencia proviene del latín *emergentia* y significa “cualidad del que sale de un desastre”. La palabra está compuesta por el prefijo *ex-* (hacia fuera), *mergere* (zambullir, sumergir, hundir), *-nt-* (agente, el que hace la acción), y el sufijo *-ia* (cualidad). El latín *mergere* (*mergō* en su forma conjugada) significaba sumergirse y tiene su origen en el proto-indoeuropeo **mesg-* (zambullirse, hundirse). Por su parte, urgencia proviene del latín *urgentia*, y éste del verbo *urgens* cuya raíz proto-indoeuropea es **wreg-* (trabajar, conducir).

Las etimologías describen la emergencia como una situación centrada en el *resultado* (salir del miasma asfixiante) y no en el proceso que hace el resultado posible (de hecho, el proceso es indiferente, ya que lo necesario es salir para no morir). La etimología de la urgencia, en cambio, se enfoca en el *proceso* (que conduce a un resultado) para satisfacer una necesidad, un deseo.

En términos médicos, una diarrea es una urgencia. Los agentes (paciente y/o doctor) tienen un tiempo limitado para diseñar una solución. Durante este tiempo, en el que la vida (aún) no corre peligro mortal, las transformaciones del fenómeno problemático (el proceso diarreico) son los materiales a partir de los cuales se diseñarán y producirán múltiples cursos de acción. En cambio, durante y

luego de una electrocución (una emergencia), no hay tiempo para observar el proceso; se actúa, entonces, para salvar la vida. La situación urgente es, en este sentido, análoga a una pedagogía estética de la urgencia, ya que durante ambas

1. se observan (minuciosamente o no) las transformaciones de la situación y
2. se diseñan soluciones provisionales (múltiples formas de resolver tal situación) y concretas (porque el tiempo es limitado) a partir de tal observación.

Como se dijo en la introducción, esta investigación se ha enfocado en la segunda mitad de la década de 1960 porque diversos acontecimientos (entre ellos, las protestas estudiantiles de 1968-1969) son elocuentes sobre su urgencia: la crisis de la democracia liberal (que, supuestamente, definía a un país saludable), la incapacidad de los intelectuales de izquierda de proponer una alternativa viable al tan cuestionado modelo neoliberal y las violentas reacciones del aparato estatal y de diversos grupos extremistas (por ejemplo, las Brigadas Rojas en Italia o Sendero Luminoso en Perú) que, oportunista y/o estratégicamente, consideraron estos acontecimientos como ventajoso estado de emergencia.

¿Qué podemos hacer para evitar estas violentas respuestas a las urgentes demandas de transformación social? Los últimos años de la década de los sesenta fueron vividos por Arguedas como un tiempo de urgencia. Este capítulo se enfoca en las *formas estéticas* que el escritor andahuaylino propuso y produjo para cuestionar, radicalmente, la estandarización tanto de la educación como de las políticas culturales. En este sentido, se muestra cómo Arguedas rearticuló pedagogía y gestión pública a través de la agencia de su urgencia.

En la primera parte, se describen y analizan dos formas estéticas de la urgencia aplicables al estilo tardío de Arguedas, a saber,

la *passio* y el *usus pauper*. La descripción y análisis de estas formas tomadas del cristianismo en general y el franciscanismo en particular sirven como punto de partida para acercarse a la pedagogía radical que se desprende de su obra tardía y que tiene como eje la pasión por la diferencia en comunidad. En otras palabras, el escritor andahuaylino diseñó una pedagogía que recuerda la importancia del *dar y darse* para construir un vínculo comunitario. En la segunda parte, el capítulo se divide en tres secciones dedicadas a la pedagogía de la urgencia arguediana.

Esta investigación cuestiona y complementa la representación de Arguedas como “suicida”, “profeta” y/o “revolucionario”; calificativos que, si bien ofrecen una seductora imagen, promueven a mediano y largo plazo su sacralización, es decir, lo colocan fuera de su —y nuestra— vida cotidiana. La *agencia de su urgencia* no sólo se manifiesta en su producción estética, sino también en sus aportes pedagógicos. Confío en que arte y pedagogía se iluminarán recíprocamente de modo tal que quien lea esto comprenda y sienta, *musie*, la necesidad de una pedagogía de la urgencia.

¡PONGO EL CUERPO! EL DARSE COMO *PASSIO* PEDAGÓGICA

Para Arguedas, la enseñanza era una praxis apasionada. Él fue maestro en diversas etapas de su vida: en escuelas, en universidades, en asociaciones culturales. La enseñanza es inseparable de su labor estética. No existen muchas investigaciones sobre lo que podría denominarse una pedagogía arguediana.

Como se ha dicho, la estética de Arguedas está atravesada por un deseo crístico, es decir, por una tendencia a la *imitatio Christi*: para el peruano, se trata de un cristo mítico y revolucionario cuyo poder se encuentra tanto en los mitos prehispánicos como en el franciscanismo y la teología de la liberación; Cristo se convierte

en expresión de una comunidad viva cuya mera existencia desmascara la ideología del poder hegemónico; finalmente, Cristo se democratiza en múltiples cristos que luchan por una revolución encarnada en una comunidad autocrítica poblada de zorros.

Esta sección se enfoca en la experiencia de *poner el cuerpo* como praxis crucial para acercarse no sólo a la estética sino también a la pedagogía arguediana a partir de la segunda mitad de los años sesenta. Las obras de este período *detonan el binario activo/pasivo* ofreciendo (y experimentándola con su cuerpo) una forma de vida que, para ser radicalmente crítica, necesita entregarse radicalmente: sin entrega no hay (auto)crítica, sin pasividad no hay actividad (auto)transformadora. Estos opuestos ni se superan ni se destruyen; por el contrario, *coexisten en constante interpenetración*.

Desde la mitad de la década del sesenta, su obra detona el binario activo/pasivo generando un campo de fuerzas donde estas formas de la experiencia coexisten y se interpenetran. Para comprender esta praxis, es la *passio* el punto de partida del análisis. En “*Passio as Passion*”, Erich Auerbach (2014) reconstruye la historia de la palabra que da origen a la *pasión* española y a la *passione* italiana. Su historia revela las interpenetraciones históricas entre actividad y pasividad. La historia de esta palabra muestra, sin eliminarlas o sintetizarlas en una instancia superior, las productivas tensiones entre dos formas de experimentar la existencia.

La historia de la *passio* se divide en cuatro períodos: el griego, el latino, el cristiano y el moderno. Para Aristóteles, representante del primer momento, la *passio* era pasividad total, ya que indicaba un padecer (por ejemplo, una enfermedad). Para los estoicos, la pasividad aristotélica se interpenetra con la capacidad de las pasiones para actuar. En este segundo momento, entonces, la *passio* se activa como causa de tempestuosos movimientos del alma. Sigue teniendo la connotación negativa del aristotelismo, pero con una crucial diferencia: actúa.

A continuación, Auerbach describe la profunda transformación de la *passio* debido al cristianismo. Por primera vez en la historia de la palabra, esta deja de tener la connotación negativa del aristotelismo y el estoicismo. Por primera vez, la *passio* adquiere un sentido positivo como pasión de Cristo. La interpenetración entre pasividad y actividad en una praxis gloriosa será luego retomada por la mística medieval: Cristo se entrega voluntariamente a la muerte para resucitar; muere para no morir, *se da para dar*; la *passio* se configura, entonces, como antropogénesis.

Nótese que el fenómeno común a estos tres períodos es la experiencia de la pasividad y el sufrimiento que esta ocasiona. La Modernidad desactiva la agencia de la pasividad y el sufrimiento por considerarlos fenómenos improductivos y perjudiciales para el ser humano (es en este momento que la pasión adquiere los rasgos del “todo lo puedes” capitalista según el cual los logros vitales son posibles sin sacrificio y/o sufrimiento). Como afirma Auerbach (2004), es Shaftesbury (1671-1713) quien, al definir la pasión e introducirla en el campo semántico de las emociones y los sentimientos, le quita su componente pasivo.

Para Arguedas, la forma concreta para transformar al alienado *homo sapiens* es la *passio* entendida crística y laicamente; forma que es transformada en su estética tardía. El misticismo medieval actualiza la *passio* con la *imitatio Christi*, sobre todo, en la figura de Francisco de Asís, *alter Christus* (presente, como se ha visto, en la obra arguediana). Como afirma Massimo Cacciari (2012), el escándalo de Francisco es vivir la imitación de Cristo como praxis activa y pasiva, de voluntad y entrega absolutas, atravesada por la alegre elección del sufrimiento y la pobreza experimentadas como reconocimiento de la vulnerabilidad del ser humano y reencuentro con la fuerza de lo necesario: el cuerpo humano como cuerpo gozoso.

Comprendida desde la *passio*, la estética arguediana tardía adquiere urgente actualidad como praxis en las que actividad y pasividad coexisten y cuyo punto de partida es el amor por lo radicalmente diverso, por la muerte que es, como dice Francisco, “sora nostra”, “hermana nuestra”.

La morte è il nostro *prossimo* per eccellenza, e non si può perciò dire di amare il prossimo se non si ama questa ‘sora nostra’, se no si invita anche’essa, come narra il Celano, a lodare il Signore - ma sarà morte *corporale* soltanto, se il prossimo viene *amato*. Allora morte diviene *morire*, e il *verbum* ‘morire’ risuscita dallo ‘stato’ mortale. È la morte l’ ‘ultimo nemico’? Ebbene, questo, appunto, il *mandatum novum*: ama il nemico (Cacciari, 2011, p. 41).

Es gracias a esta autoconsciente entrega a lo diverso que los alcances pedagógicos de la estética de la urgencia adquieren escandalosa actualidad.

EL *USUS PAUPER* COMO FORMA ESTÉTICA DE LA URGENCIA

En 1279, Petrus Iohannis Olivi (1248-1298) escribe la novena de sus *Quaestiones de perfectione evangelica* cuyo tema central era el *usus pauper*, es decir, el uso restringido de bienes por los miembros de la orden franciscana. Para Olivi, el *usus pauper* era una parte esencial del voto franciscano; sus oponentes, franciscanos también, no lo consideraban así. La controversia había comenzado luego de la muerte de Francisco y sus consecuencias se extendieron hasta la segunda década de siglo XIV. Sin embargo, los acontecimientos de 1279 tienen una importancia singular pues responden a la urgencia de proteger la comunidad franciscana sin traicionar su ideal evangélico de la *imitatio Christi* y reconocer los cambios históricos que exigían la transformación de la orden.

El *usus pauper* es, junto a la *passio*, otra forma estética de la urgencia, es decir, una forma experiencial que busca, simultáneamente, 1) cuidar la comunidad (cuerpo colectivo) a la que, voluntariamente, el individuo se ha entregado y, por esa misma razón, 2) diseñar formas estratégicas para que la comunidad salga de la crisis transformada. El *usus pauper*, como la *passio*, detona el binario activo/pasivo y propone experimentar la vida franciscana como una aventura cuyo fin no es sino la, a veces alegre, a veces dolorosa y siempre voluntaria, imitación de Cristo en la historia. En términos geográficos y socioculturales, la controversia dividió a la comunidad franciscana en tres grupos: dos de ellos ubicados en el centro-norte de Italia (Bologna) y el otro en el sur provenzal (Oc).

La distinción geográfica es relevante, ya que muestra una experiencia distinta del *usus pauper*: mientras que, en la zona italiana, el problema era *práctico-decisionista*; en la Provenza, era sobre todo una cuestión *práctico-formal(ista)*. En Italia, la cuestión se centró sobre todo en cómo vivir franciscanamente a fines del siglo XIII: para un grupo, era claro que el rigor de Francisco era excesivo en un momento en el cual la orden atravesaba transformaciones de largo alcance (mayor cantidad de miembros, consolidación de la orden dentro de la Iglesia, participación en asuntos históricos: culturales, políticos y económicos, etc.); para el otro grupo, los cambios históricos no debían afectar de ninguna manera el carisma franciscano de la *imitatio Christi*; por esta razón, se resistieron tenazmente a cualquier transformación de la comunidad (Burr, 1989).

Esta bipolaridad generó dos grupos opuestos: por un lado, los miembros de la orden (sobre todo autoridades) que con buena y mala fe buscaban una flexibilización del rigor franciscano que se adaptara a los tiempos; por otro, aquellos que no transigieron con ningún *aggiornamento* y se alejaron de la comunidad (llegando incluso a negarla) para seguir en solitario su interpretación del fran-

ciscanismo (por ejemplo, el movimiento de los espirituales en sus manifestaciones más fanáticas o los eremitas franciscanos). Como afirma Raoul Manselli en “Divergences parmi les mineurs d’Italie et de France méridionale”, este no fue el caso en la zona de Oc porque “los espirituales de la zona sur de Francia parecen haber estado demasiado comprometidos con su sociedad” (1973) para aceptar este aislamiento eremita.

La respuesta de Olivi, franciscano de la Provenza, a esta dicotomía expresa el deseo urgente de *cuidar el cuerpo franciscano transformándolo*. El amor por la comunidad se expresa no en su conservación, sino en su (auto)crítica y (auto)transformación: la forma de este urgente deseo es el *usus pauper*, el uso restringido de los bienes. La disputa entre Olivi y las autoridades franciscanas consistía en lo siguiente: si el uso restringido de los bienes era parte del voto franciscano, cualquier uso no restringido (desde comer un pollo condimentado hasta el uso de las riquezas, *usus dives*) caía en la categoría de pecado mortal condenando al fuego eterno a quien incurriese en él. El *usus pauper* obligaba, sostenían los adversarios de Olivi, a un rigor excesivo e indeterminado, es decir, no quedaba claro en qué momento usar un bien era pecado venial o mortal.

Las autoridades franciscanas en Italia (y los teólogos de París) buscaron solucionar esta indeterminación de varias maneras: una de ellas consistía en sancionar que lo obligatorio eran aquellas reglas seguidas de las palabras “*praecipior*” y “*teneantur*” que indicaban los aspectos necesarios e ineludibles del voto franciscano. Todo aquello que no cumplía con ese requisito no era obligatorio y, en consecuencia, su no cumplimiento caía en el ámbito de los pecados veniales. El problema que Olivi encontraba en esta solución era su formalismo, es decir, la sujeción de la elección a una norma escrita que indicaba *ad litteram* dónde comenzaba el pecado mortal y dónde el venial.

La provocadora respuesta de Olivi no fue formalista sino *formal*: la vida del franciscano no debía adaptarse rígidamente a una norma escrita (“aquí es pecado mortal, aquí ya no”), sino que *la norma se interpenetraba con la vida* dejando al miembro de la comunidad la posibilidad de diseñar personalmente el camino que lo acercaría, siempre de forma imperfecta, a la *imitatio Christi* de Francisco. En este sentido, mientras que las autoridades franciscanas resolvían el problema del *usus pauper* con una norma formalista del tipo “o esto o lo otro”, la creativa respuesta de Olivi fue abrir la norma al criterio personal, criterio cuya responsabilidad obtenía su fuerza del amor por la comunidad a la que uno se había entregado y a la cual se quería cuidar transformándola.

La indeterminación del *usus pauper* es una forma estética de la urgencia en dos sentidos: en primer lugar, no se rige por normas inflexibles, sino que diseña formas novedosas para acercarse al ideal personal y colectivo. En segundo lugar, necesita una comunidad orgánica que le ofrezca el contexto histórico para su (auto)transformación. Lejos de la cómoda autoridad franciscana y del individualismo del eremita, el teólogo provenzal buscó incansablemente la mejor forma de actuar franciscanamente; es esta su urgente aventura en el contexto de una crisis comunitaria, aventura no exenta de ansiedad, inseguridades y riesgos.

Distinguir el *usus pauper* de un crítico como Giorgio Agamben (con quien esta investigación dialoga polémicamente) del *usus pauper como forma estética de la urgencia* es útil para acercarse a la estética de Arguedas a partir de la segunda mitad de la década de 1960. En “Sobre el concepto de historia”, Walter Benjamin (2005) distingue el tiempo vacío del capitalismo burgués (el *continuum*) del shock revolucionario como ruptura de ese vacío (*jetzeit*). Agamben retoma esta distinción benjaminiana y la desarrolla; para él, el *continuum* de Benjamin se materializa en el fetichismo de la

mercancía cuya fantasmagoría seduce al consumidor vaciando al objeto de cualquier valor de uso y ofreciéndole una pura forma y/o un puro valor de cambio. En el extremo opuesto, se encuentra el valor de uso que Agamben identifica con lo originario, lo tradicional y toda aquella instancia histórica que tenga una finalidad comunitaria.

La propuesta del filósofo italiano consiste en la radicalización cuantitativa del valor de cambio (un neocapitalismo agresivo) que, en un inesperado giro hegeliano, produciría su desaparición y transformación en un valor de uso desligado de cualquier origen, autoridad o finalidad que no sea la de la singularidad individual. Para Agamben, la pornografía permite este vaciamiento del uso a través del valor de cambio, ya que, gracias a la total mercantilización del cuerpo humano como simulacro de placer, se lograría su transformación en libre valor de uso de los cuerpos en una nueva y nunca vista colectividad *sin pertenencia* (Murray and Whyte, 2011, p. 158-159: énfasis mío).

La pornografía opera desde el *calculado* deseo de ser visto en el que la autonomía del yo prevalece. Lo que está ausente en el análisis agambeniano es la pasividad del entregarse, de dar el cuerpo. Para Arguedas, no hay comunidad posible sin esa *inocente* entrega al otro, y, gracias a ese instante, una crítica radical es posible; para Agamben, no hay espacio para la pasividad, de allí que su propuesta sea la activa profanación del valor de uso. Para el escritor andahuaylino, en cambio, la profanación transgresora cede el paso a la *passio* autocrítica que detona el binomio actividad/pasividad promoviendo su interpenetración histórica.

El proyecto agambeniano habita un espacio que aún no existe, pero que se lograría a través de la transformación de una instancia histórica en su opuesto deshistorizado: el *usus pauper* como valor de uso sin derecho, sin ley. Esta deshistorización de la noción

de Olivi es problemática, ya que invisibiliza justamente aquello que hace que la noción surja: la necesidad –urgente, debido a la crisis– de cuidar la propia comunidad transformándola para que no pierda su carisma o, en términos contemporáneos, para que no se aliene. El punto central de la noción de urgencia, y de una estética de la urgencia, es que su finalidad es encontrar diversas formas para cuidar al cuerpo que se ama y evitar su posible destrucción absoluta; la urgencia se aleja así del benjaminiano *jetzzeit* en su forma de (electro)*shock* futurista y/o mesiánica profanación.

Para la urgencia, la finalidad de la transgresión es la recreación de la comunidad donde aquella tenga sentido. La transgresión en ausencia de una comunidad histórica (que el *usus pauper* en la interpretación de Agamben invisibiliza) termina siendo presa de un capitalismo que, reproduciéndola hasta el infinito, la vacía de sentido. La estética de la urgencia exige, entonces, una elección: o se intenta reconstruir una comunidad histórica a través de una experiencia autocrítica de la pertenencia, o se ubica la utopía en un lugar que anula cualquier identificación histórica y anhela la liberación de la singularidad en una tierra imposible donde no habrá patria y “todos serán extranjeros” (Agamben, 2017) como los “apátridas” capitalistas que don Fermín critica duramente en *Todas las sangres*; a través de su experiencia de la urgencia, Arguedas luchó apasionadamente por la primera opción.

Es útil recordar la distinción que hace David Burr a propósito del *usus pauper*: las autoridades franciscanas querían promover un “okay world” (1989, p. 144) sin urgencias (como el de Habermas, pero también el de la mesiánica utopía de Agamben): “the life offered by Olivi’s opponents seems less susceptible to uncertainty and anxiety, but it is as adventurous as lunch at a modern fast-food restaurant. The cost is reduced to a set price, and it is a price everyone feels he can afford; yet the value received is scaled down ac-

cordingly. The result is predictable but not very exciting” (p. 145). Se trata de un mundo de cuerpos saludables, sin urgencia y con las múltiples comodidades de una vida sin sobresaltos.

Olivi desea persuadir al franciscano de experimentar la vida como aventura en la que la incertidumbre y la ansiedad son constantes, pues el ser humano ha sido, es y será siempre presa de la triada que permite recordar nuestra radical vulnerabilidad: el error, la enfermedad y la muerte. La aventura de Olivi reconoce que el ser humano siempre es presa de estos fenómenos, pero sabe también que tal experiencia es conocimiento. Esta actitud hace que se arriesgue, que se entregue y que no tenga miedo: Olivi “was probably more comfortable with uncertainty than were most theologians of his time, more willing to live with open questions, and more adventurous. He also displayed a noteworthy independence in deciding what should be accepted or rejected” (146); la similitud entre la vida del teólogo provenzal y la estética tardía de Arguedas es elocuente. El mesianismo de Agamben no sería sino el otro extremo franciscano, el de los eremitas que, alejados de (los restos de) la comunidad realmente existente, esperan cómodamente la “comunidad que viene” sin ser capaces de sacrificar nada para que esta llegue.

Si Agamben “anula” todo valor de uso por considerarlo autoritario, el *usus pauper*, en la historia franciscana, rearticula los que, para San Agustín, eran opuestos: el *uti* (la utilidad que los seres creados representan para el hombre y que deben usarse como medios y no como fines) y el *frui* (el disfrute del ser increado, de Dios, que el ser humano experimenta como fin supremo y altísimo). Mientras que para San Agustín (y Agamben), el valor de uso es inferior a su opuesto (o debe vaciarse de toda sustancia para ser pura forma), para Francisco y Olivi, la transgresión se encuentra en la agencia del franciscano quien, como miembro de la comunidad, es capaz de autocriticarse y autotransformarse.

Lo útil o práctico (*uti*), en este sentido, no es sino el pretexto o punto de partida necesario de toda transformación que se hace por amor (*frui*) de la comunidad *viva y en peligro*, de ahí que Massimo Cacciari afirme lo siguiente sobre el uso franciscano: “il *frui* Deo di Francesco non respinge agostinianamente l’*uti* - esso è, sì, pura gioia disinteressata, ma è Dio stesso che si dona a chi in tal modo di Lui gode, in sovrappiù, attraverso le sue creature, come anche *utilitas*” (2012, p. 86). La comunidad se goza en su utilidad histórica y también en su inevitable transformación (degeneración y regeneración) para ser *diferentes* juntos.

LA PASSIO DE UN CUERPO URGENTE (¿LA PRAXIS FRANCISCANA DE ARGUEDAS?)

Una de las constantes en los estudios arguedianos ha sido interpretar su obra desde marcos teóricos ajenos, y hasta opuestos, a las intenciones estéticas del autor (paradigmático es el caso de la mesa redonda sobre *Todas las sangres* de 1965). En el caso de Arguedas, por ejemplo, se ha interpretado su muerte y sus textos tardíos desde categorías psicoanalíticas como trauma y represión dejando de lado la posibilidad de una lectura mágico-mítica.

Por otro lado, debido a la impronta del socialismo en su obra, esta se ha leído desde la heterodoxia marxista (desde la teoría crítica hasta los estudios culturales) olvidando la comunidad cristiana y/o franciscana, forma viva de una comunidad revolucionaria, como clave hermenéutica del corpus arguediano. Lo que esta parte de la investigación intenta es leer a Arguedas *desde* su cristianismo en relación con su reivindicación de la comunidad (el *ayllu* andino, el barrio chimbotano, la universidad) con el fin de romper las dicotomías y los binarios que lecturas hechas desde marcos teóricos (post) modernos suelen invisibilizar.

Como se ha visto, una primera dicotomía que el estilo tardío de Arguedas cuestiona es la que se produce entre finalidad práctica (utilidad, *uti*) y puro medio (goce, *frui*); la transgresión estaría del lado del goce sin ninguna practicidad. Habría que preguntarse si la comunidad deseada por Arguedas distinguía entre utilidad y estética o, en términos marxistas, entre valor de uso y valor de cambio. Desde una perspectiva posmoderna que entiende la estética como opuesta a la practicidad, el binario práctico/no práctico persiste.

La separación entre actividad manual e intelectual, análoga a la de utilidad y no utilidad, es expresión de un empobrecimiento de la experiencia típico de sociedades capitalistas (Revueltas, 1982). Leer al último Arguedas de este modo desoperativiza la coexistencia e interpenetración entre los extremos de una dualidad que, históricamente, se ha materializado como utilidad y gozo, valor de uso y valor de cambio, fin y medio. Esta coexistencia, expresada por la *passio* y el *usus pauper* como formas estéticas de la urgencia, es experimentada por los cuerpos históricos en comunidad; es decir, lo práctico y lo no práctico adquieren sentido en relación con una comunidad histórica que puede transformarse y/o perecer.

Lo que se intensifica en el estilo tardío de Arguedas no es la utopía del yo (la “singularidad cualquiera” de Agamben o la “negatividad transgresora” del yo posmoderno de Lee Edelman) a través de una pura forma deshistorizada (el valor de uso de la “comunidad que viene”), sino el urgente deseo de recrear una comunidad histórica. La utopía no consiste en rechazar totalmente la reconstrucción de lo común, sino en reconocer y aceptar, *creyendo*, que tal construcción es posible a pesar del error, la enfermedad y la muerte. Esta necesidad de creer en algo (la comunidad) es, justamente, la condición de la victoria histórica de un colectivo humano, de allí que Don Bruno, en *Todas las sangres*, diga sobre el zorro líder Rendón Willka que “vencerá después definitivamente, porque tiene

creencias y patria” (Arguedas, 1983f, p. 443). Por tal razón, todo intento de eternizar una comunidad futura es falso; pero también lo es la libertad del yo al margen de una comunidad histórica (que, si no existe, debe reconstruirse siempre).

Consecuencia de esta aceptación, es el reír de los zorros arguedianos (“ji, ji, ji”) frente a las adversidades de una ciudad como Chimbote; estas figuras se configuran como risueños reconstructores de la comunidad peruana que no es utopía por venir (idea, identidad), sino mito que habita entre nosotros (imagen, metáfora). Su risa está más cerca de la *hilaritas* franciscana que de la carcajada posmoderna, ya que aquella se ríe del error, la enfermedad y la muerte aceptándolas como partes de un proceso có(s)mico. La risa adquiere, entonces, un nuevo sentido en la construcción constante de la comunidad que *ya se vive siempre, aunque de forma imperfecta*. El estilo tardío de Arguedas es una forma laica de esta hilaridad o alegría franciscana; el énfasis, entonces, se desplaza de la risa como transgresión individual a la risa como reconocimiento del error, la enfermedad y la muerte cuando se construye un vínculo comunitario.

En este sentido, la posmodernidad (la “comunidad que viene” de Agamben) requiere la existencia de un individuo cuya libertad sea una pura forma, un individuo que no se entrega (experiencia pasiva de la *passio*) y que, por lo tanto, no es capaz de “pertenecer”; es un “apátrida” que, en boca de Fermín, el capitalista nacional(ista) de *Todas las sangres*, puede manifestarse de dos formas: a través del capitalismo internacional cuyo principal objetivo es el lucro del empresario, o a través de la conversión de la comunidad en el feudo del gamonal: “¿Qué hacer con esos fanáticos? El Perú está tesado por el Zar que no tiene patria y por hombres como mi hermano que reducen la patria a su feudo” (p. 341); en tal sentido, los opuestos temporales (feudalismo y capitalismo) se identifican a causa de la preeminencia del yo frente al bienestar de

la comunidad. Es esta lectura de la última obra arguediana la que se suele invisibilizar: el urgente deseo de recrear una comunidad reconociendo su inevitable vulnerabilidad y perecer, pero en la que es urgente crear.

Si, para Agamben, la transgresión adquiere la forma de la profanación solitaria de una singularidad cualquiera y deshistorizada; para Arguedas, en cambio, la transgresión no es sino *la passio del usus pauper cuyo urgente deseo es el bienestar de comunidad a la que se pertenece libremente* y cuya ausencia no produce un derrumbe, sino el deseo de reconstruirla, aunque sea a partir de una pertenencia tan básica como la del *homo sapiens* al error, la enfermedad y la muerte.

El cristianismo de Arguedas es una fuerza del pasado que detona los binarios promoviendo la interpenetración de actividad y pasividad, del dar y el darse. Esta interpenetración puede verse, por ejemplo, en el filme de Pier Paolo Pasolini *Comizi d'amore* (1965) en el que director italiano recorre toda Italia entrevistando a sus habitantes (niños, jóvenes, intelectuales, cantantes, campesinos y obreros de ambos sexos) sobre diversos temas de sexualidad. Se trata de una crítica radical a la Italia de la posguerra que, a pesar de su bienestar material, sigue manteniendo atávicos prejuicios en contra de todo progreso cultural y espiritual:

Ecco la conclusione della nostra inchiesta: gridata dal basso delle classi sociali e dal profondo degli istinti: operai di Milano, di Firenze, di Napoli, di Palermo uniti in una protesta plebiscitaria contro una legge moderna e democratica, costretti da questo ad amettere la pressante realtà di certi desideri davanti a cui tutti vorremmo comportarci come struzzi: oppure, si accettiamo di parlarne, lo facciamo nel più disarmante semplicismo e nella più disperante confusione. E tutto questo lo abbiamo constatato nell'Italia del Miracolo Economico, sperando, ingenuamente, di scoprire i segni di un contemporaneo miracolo

culturale e spirituale. E invece se c'è un valore in questa nostra inchiesta, esso è un valore negativo e di mistificazione: l'Italia del benessere materiale viene dramaticamente contraddetta nello spirito da questi italiani reali.

El filme podría terminar aquí; sin embargo, hace su aparición una comunidad de amor o por qué no un “comizio d'amore”. El título del filme visibiliza esta comunidad anhelada por Arguedas. El inicio (el título y la pregunta a los niños acerca de su nacimiento) y el final (la boda entre dos jóvenes rodeados de todos sus familiares) no son sino dos instancias históricas de un “comizio d'amore”: un espacio comunitario donde se puede hablar de las alegrías y los peligros del amor. El amor, vivido como aventura histórica del eros, *enmarca* todo lo que se dice en el filme, es el fondo de esperanza sobre el cual Pasolini muestra un país marcado por su ignorancia e *inocencia*.

Una interpretación del estilo tardío de Arguedas *desde* el cristianismo “arcaico” de Pasolini evita describir la inocencia como característica infantil o premoderna en términos negativos o evolucionistas (de modo tal que un niño es inocente, pero, al madurar, debe ser sólo crítico y hasta calculador). Esta precaución es útil, ya que cuestiona la caracterización de Arguedas (a través del filme) como un nostálgico de un pasado premoderno. La estética pasoliniana comprende la inocencia como necesaria y *momentánea* pasividad, y revela (alejándose de un marxismo heterodoxo y acercándose a un franciscanismo laico) que la *passio* requiere del darse como posibilidad histórica de vincularse transitoriamente con otro cuerpo, con la diferencia.

Sin embargo, este darse, fenómeno escandaloso para la modernidad, no puede ser calculado, sino que tiene que vivirse sin reservas, inocentemente. Para Pasolini, la inocencia es la condición *sine qua non* de toda crítica, es decir, sino hay una momentánea

inocencia que transforme al ser humano en parte de una comunidad (en algo que sea diferente al yo moderno), la crítica será formalista, ya que el cuerpo no ha sido capaz de entregarse a la diferencia (se ingresa así a la esfera de la posmodernidad y sus sociedades líquidas). Para Arguedas, la radicalidad de la entrega momentánea es directamente proporcional a la radicalidad de la crítica convertida en autocrítica, es decir, en praxis transformadora de la propia comunidad y de uno mismo como parte de ella (cualquiera que esta sea: amigos o ciudadanos, apóstoles o camaradas).

Lejos de idealizar la inocencia, Pasolini conoce sus peligros y ambigüedades. De allí que el filme acabe con este reconocimiento y con el deseo (“*l’augurio*”) de ser conscientes de esta inocencia (materializada en un matrimonio). Sin autoconsciencia, la inocencia no tiene piedad; pero sin inocencia, la crítica no pasa de ser un mero gesto, un simulacro (burgués o neocapitalista). A continuación, el texto final de *Comizi d’amore*:

Ma davvero agli uomini interessa qualcos’altro che vivere. Tonino e Graziella si sposano. Del loro amore essi sanno soltanto che è amore (auguri signò!), del loro futuri figli sanno soltanto che saranno figli. E soprattutto quando è lieta e innocente che la vita non ha pietà. Due ragazzi italiani si sposano e in questo loro giorno tutto il male e tutto il bene precedente ad essi sembrano annullarsi come il ricordo della tempesta nella pace. Ogni diritto è crudele ed essi esercitando il proprio diritto ad essere ciò che furono i loro padri e le loro madri non fanno altro che confermare, cari come sono alla vita, la lietezza e l’innocenza della vita. Così la conoscenza del male, del bene e la storia, che non è né lieta né innocente, si trova sempre di fronte a questa spietata smemoratezza di chi vive alla sua sovrana umiltà. Tonino e Graziella si sposano e, chi sa, tacce di fronte alla loro grazia che non vuole sapere e, invece, il silenzio è colpevole. E l’augurio a Tonino e Graziella sia: al vostro amore si aggiunga la coscienza del vostro amore.

Mientras la voz extradiagética describe el matrimonio de Tonino y Graziella, vemos las imágenes de una comunidad que gira alrededor de su amor. Finalizada la narración, un *zoom* muestra a la pareja de recién casados besándose y sobre ellos aparece la palabra “fine” en letras blancas y mayúsculas. Su beso es sancionado por la letra como final del filme. Sin embargo, la inocencia no basta, de allí que la voz, cuya consciencia le exige hablar para no ser culpable de encubrimiento, les desee que a su amor se agregue (“*si aggiunga*”) la (auto)consciencia de este.

Como se ha visto a lo largo de esta investigación, para Arguedas, la diferencia es siempre un cuerpo personal, una persona de carne y hueso. En su estilo tardío, la posibilidad de encontrarse con la diferencia corre peligro, de allí que la urgencia de entregarse a ella se intensifique. El fin de la inocencia no es sino ese entregarse gratuito al cuerpo de la diferencia y la inmediata autoconsciencia de tal entrega; se trata de *creer* como lo hicieron Rendón Willka o los zorros. En el estilo tardío de Arguedas, se produce una tensión entre la urgencia de la entrega total (inocencia) y el reconocimiento de su imposibilidad (autoconsciencia, autocrítica); esta tensión no produce desesperación, sino una risa que aún cree que es posible transformar la realidad.

Por estas razones, considero que una interpretación cristiano-franciscana y laica del estilo tardío de Arguedas permite reconceptualizar su estética desde la urgencia-de-encontrarse-con-la-diferencia para establecer, a pesar de la imposibilidad de que el encuentro sea perfecto o eterno, un vínculo con ella. Tan o más interesante que el goce posmoderno que se autocomplace en su insatisfacción en tanto falla, es un pasaje de Francisco que ejemplifica *la passio comunitaria del fallar*⁷² que tiene como consecuencia, para quien lo experimenta, no sólo la carcajada que goza en soledad

72 Comunitaria en el sentido del urgente deseo de establecer un vínculo con la diferencia, aunque se fracase; por ejemplo, si un proyecto colectivo hecho con pasión fracasa, fracasa todo el equipo y, a pesar de esto, la comunidad que lo produjo permanece y se transforma.

crítica, sino la *hilaritas* franciscana que, incluso entregando la vida, entregándose, disfruta:

El mismo (Hermano Leonardo) contó en el mismo lugar que un día en Santa María, el beato Francisco llamó al Hermano León y le dijo: “Hermano León, escribe”. Él respondió: “¡Mira, estoy listo!” “Escribe”, le dijo, “lo que es la verdadera alegría”. “Llega un mensajero y dice que todos los Maestros de París han entrado en la Orden. Escribe: ¡esto no es la verdadera alegría! O bien, que todos los prelados, arzobispos y obispos más allá de las montañas, así como el rey de Francia y el rey de Inglaterra (han entrado en la Orden). Escribe: ¡esto no es verdadera alegría! Otra vez, que mis hermanos han ido donde los no infieles y los han convertido a todos a la fe; otra vez, que tengo tanta gracia de Dios que curo a los enfermos y hago muchos milagros. Os digo que la verdadera alegría no consiste en ninguna de estas cosas”. “Entonces, ¿qué es la verdadera alegría?” “Vuelvo de Perugia y llego aquí en plena noche. Es invierno, todo está lleno de lodo, y hace tanto frío que se han formado carámbanos en los bordes de mi hábito y siguen golpeando mis piernas y la sangre fluye de tales heridas. Congelado, cubierto de barro y hielo, llego a la puerta y, después de llamar y llamar durante algún tiempo, viene un hermano y pregunta: ‘¿Quién eres?’ ‘El hermano Francisco’, respondo. ‘¡Vete!’, dice. ‘Esta no es una hora decente para andar por ahí. ¡Tú no puedes entrar!’ Cuando insisto, me responde: ‘¡Vete! ¡Eres un simple y un estúpido! No vuelvas a venir con nosotros. Aquí hay muchos como tú, no te necesitamos.’ Vuelvo a pararme frente a la puerta y le digo: ‘¡Por el amor de Dios, acéptame esta noche!’ Y él responde: ‘¡No lo haré! ¡Ve a la casa de los Obispos y pregunta allí!’ “Os digo esto: Si tuviera paciencia y no me alterara, la verdadera alegría, así como la verdadera virtud y la salvación de mi alma, consistirían en esto.” (Pansters, 2012, p. 130-131, traducción mía)⁷³

73 La tradición biográfica del siglo XIV es la fuente de esta historia que siempre se ha considerado auténtica. El teólogo franciscano Kajetan Esser (1913-1978) situó este texto en una sección titulada “Escritos dictados” y se apoyó en las investigaciones de Benvenuto Bughetti (1875-1944), cuyos convincentes argumentos lo situaron entre los escritos de Francisco.

Como Francisco, la estética de la urgencia arguediana lucha y falla con *passio* por la reconstrucción de una comunidad en ruinas; la intensidad de su deseo detona los binarios de género (textual y sexual) no destruyéndolos, sino interpenetrándolos: la urgencia arguediana aparece en el ayllu andino que se transforma en apasionado desgarro saturado de sufrimiento y esperanza: barriadas de migrantes en la ciudad de Chimbote o una universidad llena de docentes y estudiantes zorros.

Asimismo, la *passio* y el *usus pauper* como formas estéticas de la urgencia cuestionan los binarios activando la agencia de la pasividad (el darse, el entregarse inocente, aunque momentáneo) de modo tal que coexista y se interpenetre históricamente con la actividad (el dar, el entregar). De esta forma, la constante interpenetración de *actio* y *passio* es la forma de las estéticas de la urgencia. Para estas, la transgresión no es profanación formalista (Agamben), sino *passio histórica* por encontrarse con el otro en el ayllu, en la barriada, en el aula universitaria; pasión que se sabe *alegremente fallida* y que, por eso, es aventura infinita que no teme poner el cuerpo en nombre propio cuando haga falta.

En las secciones siguientes, se describen y analizan los alcances educativos de la estética tardía de Arguedas convertida en una pedagogía de la urgencia que tiene en los zorros a sus representantes paradigmáticos.

ARGUEDAS I: TODAS LAS SANGRES EN LA UNIVERSIDAD

En su carta de despedida del 27 de noviembre de 1969, José María Arguedas se dirige al rector de la Universidad Agraria de La Molina (UNALM) y a sus jóvenes estudiantes. Uno de los temas centrales del texto es la misión de la universidad peruana. En la UNALM,

Arguedas maduró y obtuvo poder, ya que, como él mismo afirma, ha tenido que lidiar con el “acrecentamiento de la edad y el prestigio de las responsabilidades”. Paralelamente a su labor como profesor en esta universidad, Arguedas elabora el que será su último texto, a saber, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

Hasta el día de hoy, no existe una investigación que aborde de modo documental y analítico la experiencia de Arguedas como profesor de la Universidad Agraria y creador de *Los zorros*. Hasta ahora sólo contamos con el aporte de Eduardo Urdanivia (1922) quien describe brevemente el paso de Arguedas por la UNALM y ofrece reproducciones de poca calidad de algunos de los documentos que preserva el Archivo de José María Arguedas de la universidad. Vale destacar, sin embargo, el importante artículo del profesor Julio Alfaro, “Arguedas y la universidad del futuro” (s.f.).

Esta sección articula la labor docente (pedagógica) con la labor creativa (poética) de Arguedas en los últimos años de su vida. El análisis se enfoca en los alcances pedagógicos que se desprenden tanto de la obra antropológica como de *Los zorros* y en cómo estos no expresan fracaso o ambigüedad (como algunos veces se ha leído su estilo tardío), sino una productividad de la muerte materializada en el autosacrificio como productor de una comunidad.

En primer lugar, se verá cómo la Universidad Agraria fue, para Arguedas, ese espacio donde el amor del ayla era posible; espacio urbano que, conservando su carácter comunitario, se extiende a las dimensiones cognoscitivas y pedagógicas. La universidad, en este sentido, es el espacio en el que se busca la verdad, pero no de forma unidireccional, sino híbrida y activa. Es el lugar donde las fuerzas, por más contrarias que sean, pueden “alimentar el conocimiento”. Es la sección más documental, ya que se hará un recuento del paso de Arguedas por la UNALM y su labor como docente, autoridad universitaria y gestor cultural.

Asimismo, se describen tres nociones usadas por Arguedas, a saber, el odio, la rabia y “la aristocracia” en relación con la política educativa universitaria. Las cartas y las relaciones de Arguedas con Orlando Olcese (empresario y rector de la UNALM), Hugo Blanco (líder guerrillero e ideólogo) y Emilio Barrantes (educador) son el eje de un análisis que muestra a un Arguedas no solo crítico de la violencia de una izquierda fanatizada, sino también interesado en un mercado cultural como posibilidad de empoderamiento sociocultural cuya figura paradigmática es el retablista Joaquín López Antay.

Del análisis, se desprende la primera noción central de una pedagogía arguediana, a saber, la destrucción de “la aristocracia”, de los círculos cerrados de poder que impiden el empoderamiento de nuevos agentes culturales y que reproducen prácticas que favorecen a los tradicionales grupos económicos, políticos y culturales. Se verá, bajo una nueva luz, a un Arguedas que no lucha en términos de una ideología ambigua, sino como estratégico agente cultural cuya *rabia lúcida* (reconocido por él en *Los zorros*, *Katatay* y las cartas a Hugo Blanco) se direcciona a detonar las oligarquías y el imperialismo en todas sus formas.

A continuación, se analiza el encuentro de Ángel, Diego y el Tarta en *Los zorros*. La pedagogía arguediana tiene como figura central al zorro (que Arguedas toma de *El manuscrito de Huarochiri*) cuyos rasgos pedagógicos son la irreconocibilidad, la apertura dialógica y la seducción. Los interlocutores del zorro se vuelven irreconocibles para sí mismos gracias a las seductoras palabras y el enigmático cuerpo de esta figura que logra que el recuerdo de lo olvidado (por temor, vergüenza o imposición) irrumpa en el presente con sus deseos de justicia.

En este sentido, la figura del poeta tartamudo, el Tarta (que cumple una misión análoga a la del “desigual y lisiado” relato), se identifica con el zorro bailarín luego del momento en que es capaz de hacer algo irreconocible y *degenerado* (acto imposible de clasi-

ficar bajo un género). Finalmente, la seducción es la forma a través de la cual el zorro se acerca a sus interlocutores y se materializa en múltiples estrategias de la alegría (risa, canto, baile) que posibilitan el recuerdo de lo olvidado y el encuentro productivo entre figuras opuestas.⁷⁴

En *Los zorros*, Arguedas ya identifica figuras pedagógicas concretas como zorros y, asimismo, ofrece claramente sus características (rasgo poco notado por la crítica). Esta investigación, centrada sobre todo en la posibilidad de que los zorros irruman en la historia para transformarla, busca abrir formas más productivas de comprender el autosacrificio mítico-existencial(ista) de José María Arguedas que, en lugar de verse solo como consecuencia de un trauma, puede leerse también como la acción radical de una huaca cuya voz individual se apagó debido a la pérdida de su utilidad comunitaria. De allí que decida entregarse a la muerte no para acabar con su vida (en una lectura occidental moderna), sino para generar una comunidad de zorros capaz de revivirlo cada vez que actúen recordándolo como aquel joven danzante que recibió el wamani de su maestro.

74 La praxis del zorro arguediano permite transformar la connotación negativa que la seducción ha tenido históricamente; por ejemplo, en el siglo XVII, la moral cristiana entendía la *seductio* como sinónimo de corrupción o maniobra falsa; más aún, este prejuicio se afianzó en el imaginario colectivo a causa del episodio del pecado original que “une la seducción con la figura de la serpiente, con la *figura femenina* quien comete el primer pecado y provoca la expulsión de los hombres del paraíso (Barrera, 2012, p. 15). Urge, entonces, dejar de lado estos prejuicios y reconocer que esta experiencia ofrece múltiples posibilidades para transformar las nociones tradicionales de estética y pedagogía. La seducción, al aproximarse a la realidad a través de la sensibilidad y la imaginación, permite “sobrepasar la dimensión filosófica de la separación de la imagen y del concepto para mostrar que el motor del conocimiento y de lo sensible pasa también por el deseo y la atracción” (p. 18). En términos de una pedagogía estética, la seducción permitiría “integrar dentro del sujeto toda una estructura vital derivada de un imaginario afectivo capaz de recomponer las consciencias. Es una estética del *ser-atraído* por las fuerzas del cosmos” (p. 21).

Los retratos de Arguedas han enfatizado su dimensión creadora y/o antropológica; se suele dejar de lado, sin embargo, que Arguedas era también un *emprendedor (trans)cultural* pues logró progresar sostenidamente durante su carrera profesional que tiene, en la segunda mitad de los años sesenta, su punto más alto. Como él mismo afirma sobre su experiencia en la UNALM, tuvo que lidiar con el “acrecentamiento de la edad y el prestigio de las responsabilidades”. En esta sección, se describe brevemente la experiencia laboral y docente de Arguedas en esta universidad con el fin de no perder de vista la simultaneidad entre esta y la composición de su último relato *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

El archivo de José María Arguedas de la UNALM conserva valiosos documentos (algunos inéditos) sobre la labor del escritor en la universidad.⁷⁵ En 1957, Arguedas obtiene el bachillerato en Etnología (aunque la fotocopia del título que conserva el archivo tiene como fecha el 4 de febrero de 1959). Posteriormente, entre 1958 y 1959 es profesor de Investigaciones Etnológicas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM). Entre 1958 y 1960 también es profesor en la Escuela Normal Superior “La Cantuta” donde trabaja de cerca con Emilio Barrantes a quien le confiesa su intención de iniciarse en el arte de la docencia (Pinilla 2013).

Ya en la década de los sesenta, de 1960 a 1963, es profesor de Introducción a la Antropología en la UNSMSM. Al inicio de esta década, tiene su primer contacto con la Universidad Agraria.

75 Un agradecimiento especial al profesor Julio Alfaro de la Universidad Nacional Agraria La Molina por las informativas y generosas conversaciones que mantuvimos y por ofrecerme la posibilidad de revisar el Archivo de José María Arguedas que la universidad conserva. Un agradecimiento también a la profesora Carmen María Pinilla que tuvo la gentileza de ponerme en contacto con el profesor Alfaro. A menos que se indique lo contrario, las citas de resoluciones, cartas y otros documentos en esta sección pertenecen al Archivo de José María Arguedas de la UNALM.

Aníbal Quijano, para ese entonces jefe del Departamento de Humanidades, lo llama para ser profesor de quechua a tiempo parcial. Paralelamente a estos dos cargos, Arguedas es nombrado jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo Nacional de Cultura. El 3 de julio de 1962, es contratado por primera vez por la UNALM (RS. ECS. 85). El 7 de julio del siguiente año obtiene el grado de Doctor en Antropología por la UNMSM. El 25 de mayo de 1964, por concurso, es nombrado profesor asociado a tiempo parcial hasta el 15 de agosto de 1966 (RS. 1999).

En 1964, se nombra a Arguedas profesor asociado a tiempo parcial del Departamento de Humanidades del 1 de abril de 1964 hasta el 31 de marzo de 1967 con un sueldo de 2300 soles; un día después, acabado el contrato, se le nombra profesor principal el 1 de abril de 1967. Al mismo tiempo, es director de la Casa de la Cultura de 1964 a 1965; y, de 1965 a 1966, es director del Museo Nacional de Historia. Arguedas se convierte en profesor asociado a tiempo completo en la UNALM el 16 de agosto de 1966 (RS. CS. 926 del 19 de agosto de 1966). El 15 de agosto de 1966 pasa a ser profesor a tiempo completo en la misma casa de estudios. El 1 de abril de 1967, la Facultad de Ciencias Sociales acuerda su ascenso. El 20 de octubre de 1967, asciende oficialmente al cargo de profesor principal y es contratado hasta el 31 de marzo de 1972 (carta del 20 de octubre de 1967; resolución CS-1319/67).⁷⁶

Asimismo, durante este período, Arguedas consigue un convenio entre el Ministerio de Instrucción Pública y la Universidad Agraria (27 de agosto de 1966) para “la recolección, análisis e interpretación del Folklore Nacional”. Según el acuerdo, la institución estatal desembolsaría cincuenta mil soles mensuales desde el 1

76 ¿Es integrado al Departamento de Ciencias Humanas el 8 de abril de 1969? Durante ese período, coexisten la Facultad de Economía y Ciencias Sociales y dos departamentos: el de Sociología (Antropología y Economía) y el Ciencias Humanas (Humanidades).

de agosto de 1966 hasta el 31 de julio de 1969. Durante los treinta y seis meses que durase el proyecto, se recibiría un total de un millón ochocientos mil soles de oro. Desafortunadamente, el Ministerio realiza el desembolso sólo por algunos meses.⁷⁷ Durante este período es invitado al XXXVII Congreso de Americanistas que se llevó a cabo en la ciudad de Mar del Plata (Argentina) del 4 al 10 de setiembre de 1966.

Arguedas fue elegido entre los siete invitados seleccionados para intervenir en la mesa redonda que trató acerca de *la antropología de urgencia*. Esta urgencia se materializa en la necesidad de “salvar” los mitos. En una carta del 9 de abril de 1968 al Rector Carlos Vidalón, Arguedas reafirma la necesidad de “salvar la irreparable pérdida de la literatura oral del país, especialmente, en lengua quechua”. Asimismo, en un memorándum del 25 de abril de 1968 al Decano de la Facultad de Ciencias Sociales, se refiere al proyecto de recolección de mitos, leyendas y cuentos, y dice de ellos que “están irremisiblemente condenados a desaparecer”.

En “La cultura: un patrimonio difícil de colonizar”, Arguedas hace un resumen de esta mesa. La antropología de urgencia consistía en “el estudio que debía hacerse de los grupos étnicos que, a causa de la penetración de la cultura llamada occidental, están sometidos a un proceso de cambio tan violento que existe el riesgo de que desaparezcan” (1966; 1998, p. 183). Asimismo, se consideró urgente que la etnología “dejara una imagen lo más completa posible de estos pueblos, del conjunto de sus creaciones, de sus normas de vida, de su concepción del mundo, etc., a fin de que quedara este testimonio para la ciencia y para las artes en el inmenso fichero de la variedad de la cultura humana” (p. 183). Como se ha dicho,

77 Resolución Suprema 1132 del 26 de agosto del 1966 firmada por el ministro Carlos Cueto Fernandini (Archivo de José María Arguedas de la Pontificia Universidad Católica del Perú).

esta urgencia por salvar *coexiste y se interpenetra* con la urgencia por activar la agencia de lo andino como agencia que resiste al imperalismo capitalista y a las oligarquías nacionales. Esta otra urgencia se materializa en *Los zorros*.

El 27 de diciembre de 1966, Arguedas pide viáticos para su trabajo etnográfico sobre la ciudad de Chimbote que se llevaría a cabo en enero de 1967. El 26 de mayo, se inicia el proyecto de estudio en Chimbote sobre migración y relaciones entre las poblaciones de la sierra y de la costa. El archivo de la UNALM conserva un documento del 10 de julio de 1967 titulado “Acerca del plan del departamento de humanidades”. En él, Arguedas expresa 1) su preocupación por la deficiencia en la calidad de la enseñanza debido a la cantidad de estudiantes y 2) la importancia del conocimiento humanístico y de las artes para todas las ciencias y disciplinas (proponiendo una suerte de estudios generales para todos los estudiantes universitarios). Asimismo, en un memorándum del 17 de julio de 1967, invitan a Arguedas a la Reunión de Antropólogos Latinoamericanos en Austria organizada por la fundación Wenner Green del 26 de julio al 3 de agosto. La fundación paga los pasajes.

En carta del 28 de agosto de 1968 escrita al secretario Kenneth Peralta Quiroz, se encuentra el primer pedido de licencia sin goce de haber; la que le es concedida del 1 de setiembre al 21 de diciembre de 1968. Posteriormente, el 25 de agosto de 1969 pide licencia por tres meses con medio sueldo; se la conceden con goce de haber. Paralelamente, se ocupa de la formación de un laboratorio de mitología junto con su discípulo Alejandro Ortiz; en la carta escrita por Ortiz y donde se describe el proyecto, Arguedas añadió un párrafo hológrafo el 3 de octubre de 1969: “si se aceptara el proyecto, yo solicitaría que se me incluyera en el personal del Laboratorio, a cualquier nivel. Hablé con Ortiz en el Perú y en París sobre la urgencia e importancia del proyecto que propone” (1996:

291). Finalmente, pide licencia con goce de haber por tres meses del 1 de agosto al 31 de octubre de 1969; se la conceden también.

En una carta del 25 de agosto de 1969 dirigida a la señorita Clara Vea, Secretaria General de la Universidad Nacional Agraria, el decano del Departamento de Humanidades Alberto Ratto comenta así la situación de Arguedas quien había pedido dos licencias y que había planteado una figura laboral inédita “licencia por enfermedad con medio sueldo”:

Entiendo que la singular modestia y el cariño del doctor Arguedas por la universidad a la que sabe también en precaria situación económica, le han llevado a plantear en su solicitud la figura de la licencia por enfermedad con sólo medio sueldo de haber. Como bien informa el jefe de la división del personal docente, esta figura no existe en las disposiciones legales vigentes, pero ello no debe invalidar el derecho que plenamente le asiste al doctor Arguedas de hacer uso de su licencia con el íntegro de su haber por enfermedad debidamente comprobada. La seriedad profesional y personal del doctor Arguedas, por todos conocida, hace innecesario insistir en este pedido. Máxime cuando él, como me consta, al solicitar su anterior licencia sin goce de haber, estaba, en realidad, buscando su salud de la manera menos onerosa para la universidad, dejando de lado lo que podría haber reclamado con toda justicia. Creo pues que, por equidad, en primer lugar, y por derecho, por el respeto y la admiración que la persona y la obra del doctor Arguedas me merecen, puedo, con entera convicción, opinar favorablemente y por escrito sobre esta solicitud.

Ese mismo año, el 25 de junio, Arguedas pide al rector tres meses más de licencia con “goce de medio sueldo”. Le explica que, por razones de salud, había solicitado licencia dos veces. Asimismo, menciona que, por falta de recursos económicos suficientes, había sido imposible que siguiera un tratamiento adecuado para sus “disturbios psíquicos”, y que contaba con “la asistencia de una emi-

nente especialista (la doctora Hoffmann) y un lugar absolutamente adecuado para el tipo de recuperación que necesitaba”. Nótese el optimismo de Arguedas en esta carta a pocos meses de su muerte: en ella, menciona el objetivo de *Los zorros* y comunica sus intenciones de terminar la novela para fines de setiembre y reincorporarse a la universidad en octubre:

De ese modo, señor Rector, al mismo tiempo que obtengo la liberación de ciertos disturbios psíquicos que requieren de largo tratamiento, puedo dedicarle energía y la capacidad de concentración limitadas de que dispongo a la difícil tarea de escribir una novela cuyo tema principal es el puerto de Chimbote a través del cual intento *una interpretación del trance de desgarramiento en que se encuentra nuestro país*. Tanto (para usted como para las) otras altas autoridades académicas de la universidad, no parecerá inverosímil, sino, por el contrario, obvio el caso excepcional que describo y planteo. Y, fundándome en la verdad de este caso, me permito solicitar a usted, señor Rector, que se considere cuidadosamente tal singular circunstancia, y se me conceda tres meses más (de) licencia con goce de medio sueldo. Han transcurrido diez meses de licencia sin goce de haber, durante este período he agotado mis reservas económicas y he alcanzado a escribir tres cuartas partes de la novela citada, y cuyo título aun provisional es *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, tomada de un antiguo mito peruano. No es imposible que esta obra pueda ser concluida a fines del mes de setiembre en cuyo caso, pese a que gozare de licencia mayor, yo me incorporaría a la universidad el mes de octubre.

Arguedas se dispara el 29 de noviembre de 1969. Muere cuatro días después a causa del balazo a las siete y cuarto de la mañana del 2 de diciembre. Luego de la muerte de Arguedas, el Departamento de Sociología de la Universidad Agraria desaparece. En el acta de defunción de Arguedas, no hay fecha.

Un acontecimiento que vale la pena recordar sobre el paso de Arguedas por la UNALM es la exposición pública que hizo sobre su novela *Todas las sangres*. En el inédito informe semestral del 31 de octubre de 1967, la novela fue considerada por las autoridades de la Universidad como una “fuente de información para el estudio de la sociedad peruana”. Por esta razón, dice Arguedas, “se acordó que yo hiciera una exposición general sobre el tema en el Salón de Actuaciones de la Universidad y que, en cuatro clases, absolviera las cuestiones que los alumnos me formulen sobre mi exposición y sobre la obra misma”. Este hecho es crucial para comprender la experiencia de Arguedas en la Universidad Agraria y, sobre todo, para entender por qué la consideraba como su casa, un espacio en donde, cual *ayllu universitario*, pudo reencontrarse con ese amor mundo que tanto buscó durante su vida.

A través de este evento público, la universidad reconoce la importancia artística y social de la obra de Arguedas que había sido blanco de las críticas de los literatos en 1958 y de los científicos sociales en 1965. Retrospectivamente, las críticas de 1958 y 1965 no son sino consecuencia del surgimiento del estilo tardío de Arguedas que cuestionó tanto los valores estético-culturales de los críticos literarios como los de los expertos de las ciencias sociales y que culminaría con la composición de *Los zorros* al final de la década. El primer evento es la polémica que se produjo en torno a la publicación de *La tierra prometida* de Luis Felipe Angell (Sofocleto); el segundo es la famosa mesa redonda sobre *Todas las sangres* que llevo al escritor a afirmar que había vivido en vano.⁷⁸

Sobre el primer evento, en carta a Fernando de Szyszlo del 11 de diciembre de 1958, Arguedas se queja airadamente de que Angell haya ganado el premio nacional de novela por *La tierra pro-*

78 Sobre la mesa redonda sobre *Todas las sangres*, véase Rochabrún, 2000, volumen que incluye la transcripción de esta, así como un apéndice con diversas lecturas sobre el evento.

metida que narra las vicisitudes de una familia de migrantes en Lima que lucha para progresar en la ciudad y que culmina con la trágica muerte del hijo: “¡Que le haremos! Sofocleto es ahora una especie de dictador de los dos únicos periódicos de Lima, a pesar de que ambos periódicos son enemigos mortales entre sí. Es algo descomunal” (Pinilla, 2002, p. 129).⁷⁹

El comentario de Arguedas cuestiona a la élite intelectual limeña cuyos bandos, a pesar de sus insalvables diferencias políticas, habían opinado favorablemente sobre la novela de Sofocleto, considerando que la crítica negativa de Arguedas (según la cual, la novela de Angell “desfiguraba” la realidad de los migrantes representándolos como víctimas) era demasiado etnográfica. Mientras que los críticos reivindicaban la libertad del artista para representar la realidad, Arguedas exigía una *responsabilidad estética* que tuviera como base el conocimiento personal de la realidad que se deseaba representar; para los críticos, Arguedas dejaba en segundo plano la creatividad individual frente a la necesidad de un realismo comprometido con las luchas de los sujetos migrantes; en esta ocasión, los literatos lo consideraron *demasiado científico social*.

Unos años después, en la famosa mesa sobre *Todas las sangres*, los científicos sociales no comprendieron el estilo tardío de Arguedas (que se presiente en esta novela⁸⁰) donde experiencia y utopía coexisten interpenetrándose (esto será más evidente en *Los zorros*). El malentendido surgió porque los estudiosos describían la realidad andina y peruana a través de categorías que la realidad experimentada por Arguedas cuestionaba. Esta vez, Arguedas fue *demasiado literato* para los científicos sociales. Carmen María Pini-

79 Arguedas comenta la novela de Angell el artículo “¿Una novela sobre las barriadas?” publicado en La Prensa el 4 de diciembre de 1958. Este artículo dio lugar a una serie de publicaciones de diferentes escritores y críticos. Arguedas escribe un segundo artículo, con similar título, también en La Prensa, el 23 de diciembre de 1958.

80 Al respecto, véase el Apéndice A de la presente investigación.

lla ve, en este valor de verdad que Arguedas daba a la experiencia, la influencia del pensamiento de Wilhelm Dilthey quien afirma, citando a Goethe que “el genio artístico de los grandes poetas consiste precisamente en presentar el acaecimiento de tal modo que resplandezca en él la trabazón misma de la vida y su sentido. De este modo, la poesía nos abre la comprensión de la vida. Con los ojos de los grandes poetas percibimos el valor y la conexión de las cosas humanas” (1994, pp. 250-251).

El genio poético es, en este sentido, capaz de compartir, a través del material verbal, la experiencia vivida con sus lectores y/o escuchas. Este deseo de experiencia coexiste interpenetrándose con un ansia de totalidad, es decir, de ofrecer, a través de la obra y su específico manejo del material verbal, una figura o metáfora de la realidad que “aísla su tema de la conexión real de la vida y le infunde totalidad dentro de sí misma” (p. 251). Como se verá, esta ansia de Arguedas detonará en *Los zorros* donde el anhelo de totalidad no desaparece, sino que se tranfigura en su aparente negación, a saber, en *fragmento* que destruye toda memoria impuesta e irrumpe como permanente recuerdo de justicia. Fue esta compleja visión de la realidad peruana la que los científicos de la mesa redonda no pudieron comprender.⁸¹

En carta a Alejandro Ortiz (¿1968?), Arguedas se queja de que los antropólogos hayan dejado “los cuentos” como parte vital para el desarrollo de la ciencia; en otras palabras, si un estudiante se “desvía” de la dimensión estética de la disciplina, no podrá ser antropólogo.⁸² Asimismo, en otra carta (¿3 de marzo de 1969?),

81 La verdad para Arguedas “no fue entendida como correspondencia de la idea con la realidad, sino como la convicción personal que encierra toda vivencia. Es verdadero todo lo que se vive, de lo contrario *se vive en vano*. Tal verdad no necesita ser sometida a la experimentación para considerarla como tal, lo que sí ocurre al interior del pensamiento científico” (Pinilla, 1994, p. 263).

82 “Montoya no lo será jamás, será un ecónomo-psico-socio-histo-sac-

enfatisa no solo la compatibilidad entre antropología y estética, sino que las identifica recordando el primer encuentro que tuvo con Ortiz: “Y tú eres el mismo de cuando te acercaste a mí, en la escalera del museo de la Cultura, para preguntarme, con fenomenal timidez, si había alguna incompatibilidad entre antropología y arte. Y quedaste convencido en pocos minutos que no sólo no había incompatibilidad, sino que eran una misma cosa, que no se podía ser etnólogo sin tener la mayor aptitud para sentir y conocer las artes” (1996: 280).

Al identificar ciencia social y estética, Arguedas propone a Ortiz una forma o estilo de describir la realidad que se materializa en *Los zorros*. No se trata solo de un acto de recopilación de cuentos (esta es una de las urgencias que experimenta Arguedas en sus últimos años), sino también y sobre todo de la interpenetración de ciencia social y estética, de etnografía y literatura para que *ambas se transformen mutuamente produciendo un estilo capaz de dar cuenta de una realidad nunca vista*, a saber, el hervor de la ciudad de Chimbote. En el Perú, las investigaciones en ciencias sociales raramente han puesto en práctica este estilo de composición. Sin embargo, este estilo ha sido actualizado por dos investigaciones recientes, a saber, *The City at Its Limits. Taboo, Transgression and Urban Renewal in Lima* de Daniella Gandolfo (2009) y *Fox Boy. Intimacy and Aesthetics in Andean Stories* de Catherine J. Allen (2011).

A pesar de las diferencias en sus temas de estudios, ambos textos activan el estilo de *Los zorros*, es decir, usan el relato como estructura compositiva. En el primer caso, Gandolfo divide su investigación en secciones narrativas y teóricas que dan cuenta de una ciudad en sus límites (de modo análogo a como hace Argue-

ríanísimo parlamentario, salvo que surja algún milagro, que de esos milagros existen; Heraclio (Bonilla) se desvió hacia la historia. Tú sigue con los cuentos” (Ortiz, 1996, pp. 265-266).

das con Chimbote). Por otro lado, Allen encuentra en la figura del zorro la puerta de entrada a la relación entre estética e intimidad en la cosmovisión andina. Con este fin, “transforma fielmente” los relatos sobre zorros que le fueron transmitidos por habitantes de las comunidades andinas. De hecho, el texto de Allen no solo utiliza múltiples géneros para componer su texto (relatos, canciones, testimonios, etc.), sino que también introduce ilustraciones y diversas tipografías acercando la investigación a un trabajo artístico (como Arguedas hace con las figuras del zorro de arriba y el zorro de abajo que toma de *El manuscrito de Huarochiri*).

La ausencia de trabajos de este tipo quizás explique, retrospectivamente, el temor que Arguedas tenía sobre “la energía” de Ortiz:

Mi preocupación se funda en que vacilo acerca de si tendrás la energía suficiente para gozar y sufrir el Perú y sacar el jugo hasta llegar a hacer la gran obra. (...) Prepárate para sumergirte en un universo infinito en novedades absolutas, pero oficialmente bastante prohibido y cercado por reglamentos y tabúes. Por eso mismo invita a la hazaña, la contemplación, la participación, el análisis. Estás al filo para llegar a hacer la gran obra. Una de las mejores que haya hecho, de veras, el hombre sobre sí mismo y su tierra. Pero no lo podrás hacer jamás si no aprendes el quechua que lo enseñaremos. Si alcanzas a ingresar de la orilla unos milímetros hacia adentro, el propio idioma te va a jalar. Yo me siento muy “excelso” al pensar que, precisamente, tú podrás hacer lo que empecé y que yo no puedo hacer, por la edad y la falta de instrumentos (1996, pp. 280-282).

Los zorros fue la primera puesta en práctica de esta “gran obra” que Arguedas tanto anhelaba. Juzgue el lector si su discípulo, Alejandro Ortiz, estuvo a la altura de las expectativas.

Finalmente, y en conexión con la vocación docente y pedagógica de Arguedas, el informe culmina con una aguda y muy actual

crítica del estado de las “ciencias sociales desarrollistas norteamericanas (estadounidenses)”. Se menciona la importancia, frente a este tipo de ciencias sociales, de la “investigación antropológica pura” que Arguedas entiende como una en la que etnografía y literatura, experiencia y utopía se encuentren e interpenetren constantemente (es desde esta perspectiva que Arguedas critica duramente a José Matos Mar y Rodrigo Montoya). Asimismo, se informa sobre la reunión de antropólogos en Viena cuyo tema fue la integración de la enseñanza con las investigaciones antropológicas. Al resumir lo tratado en la reunión, Arguedas relata que John Murra y él llamaron

la atención respecto del peligro que significaba para la antropología el hecho de supeditarla de manera tan absoluta a los planes de desarrollo sin una sustentación permanente del desarrollo de la ciencia pura, de allí que la antropología deba basarse en la experiencia sustentada en proyectos calculados y realizada con el objeto de ampliar el conocimiento del hombre y no sólo impulsarlo sin un conocimiento suficiente de la realidad que se trata de desarrollar y los valores hacia los cuales se le encamina.

Asimismo, se alude a otros problemas, a saber, el provincialismo en América Latina, la necesidad del intercambio de profesores a nivel latinoamericano (por ejemplo, entre Perú y México), la necesidad de establecer un centro de perfeccionamiento para postgraduados y la distribución de carácter urgente para la enseñanza e investigación de los buenos trabajos escritos y publicados en América Latina y, “de igual modo, con la misma urgencia, la necesidad de traducir y editar a los clásicos europeos y norteamericanos”. Arguedas culmina el informe refiriéndose a la importancia de la “formación de una cultura americana” y al hecho de que “las editoriales comerciales ofrecen únicamente manuales generales, pero no monografías”.

Este breve resumen sobre la labor docente, pedagógica y de investigación de Arguedas nos lo muestra como estratégico emprendedor (trans)cultural, faceta que debe enfatizarse tanto como el Arguedas depresivo y ambiguo que decide quitarse la vida. La especulación sobre las causas del suicidio desde teorías occidentales no debe invisibilizar su carrera profesional que leída desde lo que se ha denominado estética de la urgencia (y la productividad de la muerte como su forma más radical) nos ofrece un retrato de Arguedas inesperado: *inclasificable agente transcultural* cuya lucha tuvo como finalidad no solo la visibilización del otro, sino sobre todo la transformación de estructuras institucionales para que este otro se empodere.

ARGUEDAS II: EL MÉRITO ROMPE ARGOLLAS

Dos nociones poco mencionadas en los estudios arguedianos son la aristocracia y el mérito. Uno de los fenómenos de la realidad peruana que despertaba la rabia de Arguedas era la existencia de élites culturales representantes de las oligarquías económicas que gozaban de privilegios en los ámbitos artístico, educativo y laboral. Estos círculos, que Arguedas llama “la aristocracia”, despiertan en él las más cáusticas críticas, pues impiden que el mérito fuese el factor que determinara el progreso no solo laboral, sino también artístico y educativo. Para Arguedas, *el mérito rompe argollas*.⁸³ La lucha de Arguedas por la destrucción de las argollas (que se ve también en su desprecio por el APRA de los años cincuenta y sesenta que se había aliado con la oligarquía nacional: APRA-UNO) lo conduce a la irreconocibilidad, es decir, a una praxis que no se deja clasificar por una ideología. Esta praxis le permite actuar en múltiples frentes y con diversos agentes desde un criterio meritocrático.

83 “Argolla” es el término coloquial que se usa en Perú para referirse a estos círculos privilegiados.

En este sentido, hay que dejar de pensar a Arguedas solo como el promotor de los encuentros culturales. Esta interpretación invisibiliza la lúcida rabia arguediana que buscaba hacer temblar, para remover y transformar (el quechua *katatay*), las redes del poder tanto académico-intelectual como político-económico. Durante los años sesenta, Arguedas reconoce al capitalismo imperialista y a la oligarquía nacional detrás de las élites culturales. El antiimperialismo de Arguedas, en este sentido, no es sólo económico, sino también sociocultural porque, para él, el imperialismo era la mundialización de las oligarquías capitalistas que, a costa de la miseria de las mayorías, se enriquecían. Si Arguedas tuvo un enemigo en quien descargaba su violencia creativa, este fue la oligarquía, las popularmente llamadas “argollas” donde la meritocracia brilla por su ausencia y el centralismo limeño impera.

Sobre la rabia contra las argollas, vale la pena recordar una carta sin fecha al poeta Emilio Adolfo Westphalen. Arguedas comparte la dura crítica del poeta sobre el Índice de la poesía peruana contemporánea que había estado a cargo de Luis Alberto Sánchez. Westphalen había publicado un artículo titulado “De la poesía y los críticos” en el único número de *El uso de la palabra*. El poeta, y amigo de Arguedas, define la crítica literaria llevada a cabo por Sánchez como “estafa desvergonzada” y la “identifica como instrumento de regulación social y de preservación de los valores imperantes” (Salazar, 2011, p. 23) que no es sino la descripción del funcionamiento de las argollas en Lima. Arguedas expresa su rabia en los siguientes términos:

Tu artículo sobre los críticos es lo que esperaba desde hace mucho tiempo, al leerlo he sentido expresarse toda mi indignación contra los críticos del Perú, que no han hecho sino forjarse prestigio de sabios entre la canalla, mancillando y echando sombras sobre la poca verdadera poesía que se ha escrito en nuestro país; y tratando de levantar, contra la única poesía que

se ha hecho en el Perú, la falsa figura de (ilegible) de imbéciles, a quienes por bajos intereses (ilegible) quieren ...consagrar como los mejores (p. 23).

Se entienden así sus duras críticas contra el APRA (una de cuyas figuras universitarias más importantes era Luis Alberto Sánchez, en ese entonces rector de la UNMSM), ya que, contradiciendo de raíz su prédica antiimperialista, se había convertido en aliado de la oligarquía y en una oligarquía él mismo⁸⁴. El APRA, para Arguedas, era entonces una monstruosa contradicción andante, una oligarquía criolla cómplice de los intereses del imperialismo en el Perú.

Asimismo, el escritor andahuaylino criticaba el fanatismo ideológico de los grupos estudiantiles en la universidad, independientemente del espectro político del que proviniesen; al respecto, el educador Emilio Barrantes recuerda que, durante el período en el que fue decano de la Facultad de Educación de la Universidad de San Marcos (1956-1961 y 1964-1967),

tuve que luchar arduamente contra grupos politizados enfrentados: apristas y comunistas. Nunca dejé, por ejemplo, que

84 En *Los dueños del Perú*, Carlos Malpica habla sobre las presiones que el imperialismo estadounidense ejercía para suprimir la autonomía universitaria y el gobierno estudiantil. Una muestra de este fenómeno sería la llamada ley de reforma de la Educación “Sánchez”, por el apellido del rector de la UNMSM. El proyecto, cuyo patrocinador era el rector, pretendía “crear un Patronato con representantes de las denominadas ‘fuerzas vivas’ (Sociedad Nacional Agraria, Sociedad Nacional de Minería, Sociedad Nacional de Pesquería, etc.) y de las fuerzas laborales, controladas por el APRA, con el objeto de ejercer el gobierno universitario. Con la creación del Patronato y las otras reformas en el proyecto perderían su influencia los estudiantes y catedráticos en el gobierno de la Universidad” (1968, p. 64). Malpica se pregunta cómo alguien que luchó por casi cuatro décadas por el cogobierno estudiantil puede defender tal tipo de reforma; las respuestas que ofrece Malpica son dos: los intereses personales de Sánchez y “la orientación yanqui (destruir la autonomía y el cogobierno estudiantil) adaptada a la realidad política peruana” (64).

pintarrajearan las paredes. A José María tampoco le agradaban los fanáticos, bien de izquierda o apristas; él no estaba atado a ninguna doctrina, era un hombre de izquierda, pero no era marxista leninista. La prueba está en que admiraba a Rilke y un sectario jamás podría hacerlo. (Pinilla, 2013, p. 47)

En una carta al educador, fechada el 14 de febrero de 1959, Arguedas hace una demoledora crítica a la “aristocracia” universitaria que vale la pena citarse *in extenso*:

Nuestras charlas me dieron la convicción de que en la Facultad de Educación se ha roto con esa especie de hegemonía que sobre la Universidad tuvieron y aún tienen los círculos intelectuales de nuestra “aristocracia”. Unos pocos individuos de ese círculo gobernaban las facultades; permitían el ingreso a ellas de profesores provenientes de otras clases, pero me parece que les imponían una no confesa pero evidente y real tutela y vasallaje. Ese régimen era y es perjudicial, y no sería roto sino cuando la intelectualidad proveniente de las clases medias hubiera obtenido suficiente solidez y prestigio. Esto dependían (sic) tanto la insurgencia misma de la clase media como de la idoneidad real, de la auténtica formación de profesores universitarios. Porque el imperio de la “aristocracia” estuvo también asociado frecuentemente a los valores falsos, al prestigio obtenido por métodos de propaganda. Esta clase de prestigios necesitan siempre de la protección “oficial”; y lo “oficial” era y es todavía la magistratura universitaria, en lo que se refiere a la intelectualidad.

¿No cree usted que el destino de la Universidad depende muy principalmente de este proceso de ruptura con la hegemonía de la “aristocracia”? Me refiero al proceso que me ha parecido ver que se ha iniciado, que me ha parecido ver a través de nuestras charlas. No se trata de cambiar la “aristocracia” por el “pueblo”, conceptos ambos completamente falsos en cuanto se refiere a la universidad; sino de sustituir lo falso por lo ver-

dadero; de cambiar la administración inmoral del círculo por la que se basa únicamente en la consideración de los méritos; y esa revolución creo que solamente nuestra clase la puede realizar plenamente. Porque la nuestra es una clase insurgente, muy tardíamente insurgente en el Perú, tomando esta palabra en su sentido limpio y propio. (2013, pp. 60-61)

Arguedas descompone el funcionamiento de esta aristocracia revelando su prepotencia y, al mismo tiempo, propone un plan de acción para acabar con ella, ya que “está fatalmente vinculada a los antiguos vicios y no tiene reservas para emprender un trabajo de renovación” (p. 61). En primer lugar, Arguedas denuncia la falsa apertura de esta aristocracia académica que acepta profesionales de “otras clases” con la condición de que reproduzcan sus prácticas. En consecuencia, ser incluido en este círculo exige aceptar servilmente (“vasallaje”) la exclusión intelectual que no es sino reflejo de la exclusión económica que experimentan las mayorías en el país. Además, quien acepta esta situación *no puede hablar* sobre la injusticia que representa porque esto implicaría su exclusión inmediata, su muerte profesional (análoga a la del protagonista de *El sueño del pongo*).

La colectividad en la cual Arguedas pone sus esperanzas para la transformación de la universidad es la clase media que debe obtener “suficiente solidez y prestigio”. El imperialismo de esta aristocracia ha hecho todo lo posible para perpetuar este régimen a través de estrategias ajenas a la ética universitaria y su misión (la formación de ciudadanos y la búsqueda de la verdad aplicadas al progreso del país). En este sentido, las plazas para profesores dependían no del mérito laboral, sino de una campaña publicitaria cuya finalidad era el nombramiento “oficial” que promovía “valores falsos”. De esta manera, la aristocracia académica protegía sus heredados privilegios. La vigencia de este pasaje es de sorprendente actualidad en el Perú contemporáneo.

En este mismo sentido, en otra carta a Barrantes del 22 de marzo de 1963 escrita desde Santiago de Chile⁸⁵, Arguedas expresa su molestia y cansancio frente a las luchas entre los profesores de la UNMSM que se rodean de estudiantes a quienes ponen al servicio de sus intereses. De hecho, Arguedas no hace sino recordar una nefasta práctica presente hasta el día de hoy en las universidades peruanas, a saber, la conversión de ciertos estudiantes en miembros del grupo (la “argolla”) de un profesor o en sus operadores políticos para ganar elecciones (decanato, rectorado, etc.) a cambio de diversos beneficios. Arguedas se lamenta de este escenario y de sus actores a quienes califica sin más de “criminales”:

Supongo que, como yo, estará usted muy inquieto por el destino de nuestro país. ¿Y San Marcos? Últimamente se había desencadenado en Etnología una lucha indigna entre profesores que arrastraban a los estudiantes al servicio de sus miserables y monstruosas pasiones. No volveré allá porque carezco de fuerzas para enfrentarme a tales criminales. ¡El Perú y la Universidad que tanto ganarían con el trabajo en equipo y fraternal de sus buenos, y pocos, profesores! Y ganarían, sobre todo, los mismos que queman su energía en destruirse unos a otros. (p. 63)

Volvamos a la carta. Luego de preguntarse si el destino de la universidad depende de la ruptura con “la hegemonía de la aristocracia”, Arguedas deconstruye un binario que ha marcado la historia de los intelectuales peruanos durante la segunda mitad del siglo XX y que continúa hasta hoy. Para él, no se trata de reemplazar la aristocracia con el pueblo como si estos fueran fenómenos monolíticos. Una propuesta de este tipo condicionaría el progreso de un país a la destrucción de una clase por otra olvidando que el

85 La carta no tiene fecha, pero, como indica Pinilla, se deduce que correspondería a 1963 puesto que en ese año Arguedas se graduó y viajó a Santiago (2013, p. 63).

criterio de selección docente no es la pertenencia a una clase o a una ideología, sino el mérito profesional y el compromiso con el país (“lo verdadero”). Asimismo, el mérito como criterio cuestiona las ideologías que identifican, sin más, la riqueza con la aristocracia y la pobreza con el pueblo. Esta noción vuelve inoperativo el concepto de clase “en cuanto se refiere a la universidad” exigiendo que cada ser humano sea evaluado por sus logros. Arguedas propone, finalmente, una clase revolucionaria cuyo “sentido limpio y propio” sea el mérito.

El mérito está en directa relación con la agencia cultural que permite el empoderamiento económico, político y social del ser humano; su habilidad para producir fenómenos culturales que sean expresión de sus deseos de libertad, justicia y belleza es denominada por Arguedas “autenticidad”. La transformación cultural, entonces, se desprende de las necesidades expresivas del productor que toma sus decisiones y no cede ante presiones externas. Las apreciaciones sobre la cantante Ima Sumac (Zoila Emperatriz Chávarri) y el retablista Joaquín López Antay ofrecen el correlato artístico de la aristocracia y el mérito respectivamente.

En la obra de Arguedas, la noción de autenticidad se transforma a partir de la mitad de los años sesenta. Antes de este período, buscaba en el folklore una autenticidad entendida como pureza de las manifestaciones artísticas andinas. De hecho, esta visión era rígida, ya que estaba construida sobre el binomio verdadero/falso. Sin embargo, esta rigidez se flexibilizó como consecuencia de su experiencia en Chimbote. El último Arguedas desplaza el énfasis de la autenticidad a la autotransformación de los productores culturales.

Para Arguedas, la transformación de lo andino que Ima Sumac y su productor Moisés Vivanco llevaban a cabo se había sometido a los dictados del capitalismo cultural de Hollywood invisibilizando la agencia de la cultura andina, instrumentalizada con el

fin de satisfacer los deseos de consumo de una audiencia extranjera maravillada con el exotismo de una princesa inca en pleno siglo XX. Arguedas no niega el virtuosismo de la cantante, pero duda de su capacidad para expresar el sentimiento y la emoción de la cultura andina debido a su falta de experiencia:

Cuando Vivanco me llevó a oír a esta joven, le expresé mi asombro. ¿Cómo podía pretenderse que cantara las canciones andinas quien no sabía una sola palabra de quechua? Una joven que había crecido en Lima, cuya psicología había sido modelada bajo la influencia humana total de los barrios de Lima, sin ninguna cultura nacional, no podía estar en condiciones más negativas para pretender convertirse en intérprete de la música india. Sin embargo, *Ima Sumac* triunfó en Lima y se hizo pasar por intérprete del folklore quechua; Vivanco la dirigió con muy buen sentido comercial, le puso el nombre de la hija de Ollanta y explotó con acierto la excelente voz natural y la gracia de Emperatriz Chávarri. Su éxito en países extranjeros tenía que ser más fácil (*La Prensa*, Lima, 19 de noviembre de 1944; Arguedas, 1977, pp. 19-20).

El carácter de esta crítica se mantiene en los años sesenta. Por ejemplo, en un discurso leído a propósito del concurso de música “Mariano Melgar”, Arguedas se queja de que los intérpretes de música internacional están mejor cotizados de los que llama “instrumentistas y cantantes que son portadores del mensaje del Perú milenario” a quienes “se les hacía trabajar gratis; precisamente a quienes desde el punto de vista de Perú profundo valen más y significan más”. En cambio, se les daba “consideraciones especiales a los falsificadores de ese sagrado legado” (abril de 1962; 2012c, p. 350).

Asimismo, en “Notas sobre el folklore peruano”, Arguedas se pregunta sobre los factores que han determinado la difusión, las

transformaciones y las “inevitables deformaciones o ‘estilizaciones’ de nuestras artes tradicionales” (2012b, p. 352). Critica, entonces, a Vivanco: “Nuestros paisanos carecen, por fortuna, de la habilidad estrambótica de Moisés Vivanco para mezclar la música africana con la mestiza y la india peruanas, la brasileña y la mexicana. Lo más que han intentado hacer para darle ‘variedad’ a su repertorio y mitigar su ‘monotonía’ es mezclar las propias melodías y la música de las danzas indígenas” (p. 352).

Por otro lado, el caso de Joaquín López muestra la auténtica transformación *desde adentro* del retablo moderno que va de lo religioso a lo profano y que mantiene su autenticidad debido a que fue hecho por un “artista que cree en Dios y en los Wamanis al mismo tiempo. Ha compuesto retablos con todos los elementos que ofrece la ingente riqueza de tradiciones de Huamanga, a las cuales él está vinculado sustancialmente” (*El Comercio*, 30 de diciembre de 1962; 2012d, p. 380). López, en lugar de secularizar “de inmediato el objeto sagrado” que es y era el retablo, consigue una “sustitución armoniosa”: “Luego de un proceso, en el que la composición religiosa casi automática de un modelo que, por sagrado, no podía ser alterado, es sustituido por la meditación lenta y armoniosamente conducida hacia la creación profana” (p. 380).

Para Arguedas, esta substitución constituye la “audacia transformadora” de López que no se adaptó o sometió al capitalismo cultural. El retablista generó un mercado para sus producciones que ya no eran religiosas sino creadoramente profanas. Este proceso de transformación fue posible gracias a “la conquista del retablo sobre el mercado urbano, por la creciente y luego francamente exigente demandas de los intermediarios, mestizos primero y hasta extranjeros hoy” (p. 380). Arguedas enfatiza la agencia cultural y económica de López quien, a diferencia de la dupla Chávarri-Vivanco, no había tenido que someter su obra a las exigencias del

público.⁸⁶ Por el contrario, consiguió un público que valorara la transformación que él hizo del retablo que “no solamente no perdió su valor estético, sino que fue convirtiéndose además en una pieza documental etnográfica” (p. 380).

En el mismo artículo, Arguedas ofrece la versión capitalista del retablo; se trata de Urbano Rojas y su “retablo espectacular” que “informe, sin unidad interna, dócil producto del hombre ansioso de ganar únicamente en el mercado por cualquier medio; el retablero al servicio del mercado, descarnado de fuentes antiquísimas e insondables de las que nació el San Marcos y el retablo moderno” (p. 381). Esta clara distinción entre lo auténtico (el mérito) y lo falso (la aristocracia) se transforma desde la segunda mitad de los años sesenta debido a dos fenómenos que estaban transformando no sólo Lima sino todo el Perú, a saber, las migraciones y “las barriadas” (espacios marginales protagónicos de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*).

86 Nótese que la opinión de Arguedas sobre Ima Sumac revela una concepción binaria sobre el arte andino, pues divide sus manifestaciones en “falsas” y “auténticas”; esta dicotomía hizo que no viera la posibilidad de que la obra de Ima Sumac y Urbano Rojas (para él, representantes de lo andino falso) coexistiera productivamente con, por ejemplo, la de Pastorita Huarcina (expresión de lo andino auténtico). A pesar de que no se negara, como se ha visto, al desarrollo de un mercado del arte nacional(ista), es importante reconocer, en las opiniones de Arguedas sobre Ima Sumac, la mirada del “intelectual de izquierdas” que decide qué es auténtico y qué no lo es. Estas prácticas persisten hasta la actualidad; piénsese, por ejemplo, en el caso de artistas como Renata Flores y Wendy Sulca; ambas reivindicán en sus obras la tradición andina (a la cual pertenecen); sin embargo, desde la Academia, la primera de ellas es encomiada por su “autenticidad”, mientras que la segunda, a pesar de su éxito, es criticada duramente (y hasta insultada en redes sociales) a causa de “haber sometido su obra a las exigencias del público” y el mercado. Si bien escapa a los fines de esta investigación, esta dicotomía debe ser problematizada con el fin de comprender qué discursos de poder (económico, cultural, social y académico) subyacen a tales (pre)juicios. ¿Es posible imaginar hoy una colaboración entre Wendy Sulca y Renata Flores? Para un comentario sobre el tema, véase Suárez 2017.

En este período, dos proyectos que corrían vías paralelas (quizás complementarias) ocupan la vida de Arguedas, a saber, la creación de un laboratorio de mitología andina (etnografía) y la composición de *Los zorros* (estética). Como se ha dicho, en estos años, Arguedas experimenta la urgencia de salvar los mitos andinos y, para esto, consigue el presupuesto del Ministerio de Educación. Arguedas sabía que los mitos estaban en peligro y tenía cada vez más certeza de que su desaparición era inminente debido a las transformaciones que lo que sucedía en Chimbote traería.

Por otro lado, son justamente los migrantes y las barriadas en Chimbote los que cuestionan toda idea de autenticidad entendida como pureza; en la ciudad-huaico, ya no es posible exigir solo este tipo de expresión esencial (lo andino) o su transformación armoniosa (López Antay). Por el contrario, en Chimbote, lo auténtico es impureza, es algo nunca visto cuya forma o estilo es la yuxtaposición impredecible de deseos y recuerdos que es la ciudad hecha *por y para* el capitalismo y que convierte a sus habitantes en engranajes de un poder que les ofrece un estéril goce (Chimbote como vulva), pero dentro de la cual la urgente transformación histórico-mítica (los zorros) aún es posible.

El narrador de *Los zorros* reconoce que el capitalismo es un fenómeno en el que está bien metido; el zorro (Diego-Tarta) así lo reconoce: Chimbote es “una chucha en la que estoy metido hasta el cuello, *pero sin pudrirme*” (1990: 129; énfasis mío). El zorro arguediano (que no debe identificarse necesariamente con el autor) sabe que la ciudad ha sido hecha *por* el capitalismo (consecuencia del *boom* pesquero), pero hará todo lo posible para que esta no sea *para* el capitalismo imperialista, ya que, si esto sucediera, el destino de la ciudad (y del Perú) sería la podredumbre de la cual ya no sería posible salir.

El estilo tardío de Arguedas, entonces, cuestiona toda ideología que pretenda uniformizar la realidad (tanto el capitalismo

imperialista como el comunismo dogmático). El zorro arguediano, en este sentido, es la cifra irreconocible y sin género que muestra una forma de existir en tiempos de urgencia, una forma cuya rabia es lúcida y cuya muerte es productiva, pues utiliza todos los medios que tiene a su disposición para promover la justicia en su comunidad. Este estilo no se enfrenta al momento de urgencia (el hervor chimbotano) a través de un aparato teórico-ideológico, sino que aprovecha lo útil de cada situación que se le presente (tanto el Estado como el mercado y todos sus matices intermedios).

El último Arguedas reivindica la agencia creadora de cada ser humano capaz de comprender y transformar su realidad no a través de la adhesión a una ideología, sino gracias a su creativa autoproducción que lo hace, como al zorro, irreconocible para el aparato capitalista dentro del cual habita. En este sentido, la praxis de Arguedas actuaba en múltiples frentes: por un lado, reconocía la importancia del mercado discográfico y de las nuevas instituciones como los coliseos como los coliseos, pues habían logrado la difusión del folklore andino en las ciudades y en diversas regiones, pero, al mismo tiempo, y sin negar el mercado, proponía que La Casa de la Cultura y el Ministerio de Educación ayuden a esta difusión para evitar que los artistas caigan en manos de “empresarios poco escrupulosos”.⁸⁷

El estilo tardío de Arguedas ya vislumbra un mercado nacional(ista) en el cual participen todos los peruanos que deseen

87 En “Municipio y Cultura en Lima I”, Arguedas afirma que “otra creación de los provincianos es el *Coliseo*, la carpa para espectáculos folklóricos. Allí el folklore se ha convertido en un arte aplicado que se transforma, desventuradamente, no únicamente por la naturaleza misma de la nueva función que se cumple sino de sus principales agentes: la intromisión de empresarios poco escrupulosos. El Coliseo ha empezado a difundirse en todas las ciudades del Perú. Lo malo y lo bueno que alcanza éxito en la capital se repite en las provincias; por esa razón el Municipio de Lima tiene no una responsabilidad únicamente metropolitana sino nacional” (29 de febrero de 1964; 2012f, p. 541).

sin egoísmo “trabajar y crear” (24 de abril de 1964; 2012e: 558) para que haya justicia en su patria (piénsese, por ejemplo, en la rebelión de las chicheras en *Los ríos profundos*; ¿no es acaso este acto la irrupción de un incipiente capitalismo nacional que tiene como imagen concreta el mercado regional?).⁸⁸ Una patria que no escoja un modelo, sino que los hibride todos a partir de sus necesidades concretas. Esa “pura impura mezcla que me merma los machimbres el almamasa tensa las tercas hembras tuercas / la mezcla sí / la mezcla con que adherí mis puentes” (1999, p. 219) de la que hablara el poeta argentino Oliverio Girondo es, para Arguedas, *el material estético e histórico* (Chimbote) al que el mérito de los peruanos debe dar forma.

Finalmente, un acercamiento pedagógico al estilo tardío de Arguedas debe tener presente su intenso patriotismo: “(la Patria) está en mí; la siento favorable, como ninguna otra, más necesitada que ninguna otra de la generosidad que es, por ventura, más frecuente en el ser humano que el egoísmo” (2012e: 558). Para Arguedas, por la patria, se rompe cualquier orden, se transgrede cualquier norma, pero siempre en nombre de la justicia que es la vida y la libertad de cada ser humano en comunidad.

88 Sobre la distinción entre capitalismo nacional(ista) y capitalismo imperialista, es útil recordar la afirmación de Carlos Malpica en *Los dueños del Perú* (1964) que Arguedas probablemente conocía: “los auténticos dueños del Perú no son los latifundistas costeños, denominados los ‘barones del azúcar’ por un partido político en sus años aurales; ni los peruanos accionistas de bancos y compañías de seguros, llamados, por otro partido político, los ‘latifundistas del dinero’; ni lo son los ‘judíos’ que controlan muchas tiendas y algún banco, ni muchos menos los grandes comerciantes. Los verdaderos Dueños del Perú son un grupo reducido de empresas extranjeras, en especial estadounidenses, que controlan los principales sectores económicos del país” (1968, p. 67). En este pasaje, Malpica distingue a los capitalistas peruanos de los capitalistas extranjeros que se enriquecen a costa del Perú y se han convertido en sus dueños.

ARGUEDAS III: POR UNA PEDAGOGÍA DE ZORROS

La tercera sección de la primera parte de *Los zorros* narra el encuentro entre don Ángel Rincón Jaramillo, jefe de planta de la fábrica de harina de pescado “Nautilus Fishing”, y don Diego, forastero enviado desde Lima. El primer rasgo que se menciona de este personaje es su capacidad para despertar sensaciones positivas en quienes lo rodean. Don Diego es descrito, al inicio de la sección, como “un caballero delgado, de bigotes ralos cuyos pelos muy separados se estiraban uno a uno, casi horizontalmente, hasta despertar una curiosidad irresistible y risueña” (1990, p. 85). A continuación, se dice que la sonrisa de este curioso visitante “producía agradables cosquillas en toda el alma del señor Rincón” (p. 85).

Como se verá, la función de Diego en la economía del relato es ser figura irreconocible y eminentemente erótica que despierta los deseos expresivos de quienes se encuentran con él. El forastero es, en este sentido, la cifra irreconocible de este “lisiado y desigual” relato cuya inclasificabilidad apunta a un espacio en formación. Su irreconocibilidad revela la incapacidad del poder hegemónico capitalista (en este caso, representado por Ángel) de clasificar a este tipo de figuras.

El capital no puede aprehenderlos por su inter y transdimensionalidad, es decir, tanto porque habitan en diversas dimensiones y se relacionan con los más diversos agentes de su realidad histórica como por la forma de vida que su praxis anuncia y hace presente. Diego no sólo vive en múltiples esferas, sino que su propia existencia es ya otra forma que cuestiona, sin negarlo in toto, su contexto histórico. Su irreconocibilidad, que despierta curiosidad y confianza, es descrita del siguiente modo:

Don Ángel observó que el sujeto era pernicioso, pero muy armoniosamente pernicioso, y esa especialidad de su cuerpo

quedaba a cubierto y resaltada por una chaqueta sumamente moderna, larga, casi alevitada y de botones dorados. El sujeto tenía en la mano una gorra gris jaspeada que don Ángel había visto usar a los mineros indios de Cerro de Pasco, como primera prenda asimilada de la “civilización”. Además, el visitante calzaba zapatos sumamente angostos, también gris jaspeados, admisiblemente peludos y ajustados con pasadores de cuero crudo. Los pantalones eran de color negro chamuscado. (p. 85)

Esta descripción confirma la irreconocibilidad del personaje cuyas armoniosas piernas cortas estaban cubiertas por una chaqueta descrita como “sumamente moderna”. Esta modernidad coexiste con una gorra que recuerda a “los mineros indios” de los Andes centrales peruanos que se encuentran, por primera vez, con la “civilización”. Si, por un lado, esta figura produce sensaciones agradables en las personas que la rodean, su presencia no adormece, sino que es capaz de despertar aprehensión, de allí que “algún rasgo especialísimo” preocupara al jefe de la planta.

De hecho, cuando Ángel le pregunta a Diego si ha estado en el extranjero, este le responde que “no siempre es necesario haber estado en el extranjero para presentarse con trajes semejantes a los que están de temporada en las Europas y Norteaméricas” (p. 86). Al escuchar esto, Ángel cree que Diego sabe de las cosas del extranjero, pues asume que este ha leído acerca de ellas en los “famosos diarios huachafos de Lima y la columna humorística de mi patronazo” (86). En este pasaje, se ve la diferencia entre la lógica del jefe de la fábrica que entiende el prestigio de lo extranjero en términos de quien ha viajado efectivamente (“mi patronazo”) y de quien solo puede imitar lo extranjero (“huachafo”). Frente a esta dicotomía, Diego propone una vía distinta de ser (hiper)moderno y cosmopolita, se trata del “aconchabar” y “embarullar” *descritos desde la perspectiva del capitalista don Ángel*:

Hay comunicaciones que vienen por conductos electrónicos -siguió exponiendo el visitante- y antes que todo y nada, hay hombres y mujeres que traen en su cuerpo el reflejo de esos países extranjeros, pero mejor que todo son las armazones computadoras cibernéticas. Así uno se viste a lo Europa, Machu Pikchu, Miami Beach y, valgan verdades, con el gorro éste que tengo en la mano, algunitos nos carcajamos de nuestras modernidades. Lo que impera es saber gozar a costa de la harina de pescado y apechugar, aconchabando los disímiles. ¿No es cierto? Ajustando, constriñendo en la bahía de Chimbote el Hudson con el Marañón; el Támesis con el Apurímac, y una pisquita París, el Sena, Barrio Latino... ¡Que se embarullen los cholos de mierda y los criollos que se las dan de ladinos! ¿A cuánto ha bajado usted este año sus obreros de planta y cuántos son los eventuales, don Ángel? (p. 87)

Como se verá, las estrategias comunicativas que Diego utiliza durante toda la conversación con don Ángel son performativas, ya que no sólo su expresión oral está comprometida, sino también su expresión corporal que es erótica pues despierta la curiosidad de quienes conversan con él, despierta sus recuerdos. En otras palabras, el cuerpo de Diego no busca persuadir a su interlocutor, sino que lo *seduce* con el fin de obtener de este una cierta disposición de apertura y honestidad como en una conversación entre amigos o una francachela. La atmósfera creada por la presencia de Diego se configura, entonces, como la posibilidad de que esas “armonías de fuerzas por muy contrarias que sean puedan alimentar el conocimiento” (2012h, p. 633)⁸⁹.

El diálogo entre Ángel y Diego muestra una forma de generar conocimiento a través del encuentro con quien es diferente a uno mismo. La estrategia de seducción de Diego consiste en co-

89 Carta póstuma de Arguedas al rector y a los estudiantes de la UNALM del 27 de noviembre de 1969. Incluida en el décimo segundo tomo de las *Obras completas* (o séptimo tomo de la *Obra antropológica*).

municarse desde la perspectiva de quien es diferente a uno mismo y, durante este proceso, introducir estratégicamente elementos que desarticulen el discurso hegemónico.⁹⁰ De allí que, durante todo el capítulo, las palabras y el cuerpo de Diego causen al mismo tiempo familiaridad y sorpresa, de modo tal que el capitalista comienza a contar su verdad sin desconfianza. La indeterminación de la voz y el cuerpo de Diego no hacen sino confirmar su irreconocibilidad que, sin embargo, no se aleja de su realidad histórica (no es nihilista y/o escapista), sino que vuelve a ella para erotizarla y defamiliarizarla⁹¹ buscando conocerla cada vez más.

Durante este encuentro se ve en operación la identificación que Arguedas hiciera entre arte y etnografía, entre estética y ciencia social⁹²: *el etnógrafo (o maestro) se convierte en zorro*. La estrategia etnográfica (pedagógica) del zorro no consiste en condenar un error de manera ideológica (¡estás equivocado porque no sigues la

90 Diego lleva así una práctica etnográfica al campo de la comunicación cotidiana. El trabajo etnográfico, en este sentido, no tiene como fin solo comprender y agenciar al sujeto subalterno, sino también al hegemónico (don Diego, representante del capitalismo nacional).

91 La defamiliarización es una técnica que consiste en presentar objetos y situaciones comunes en una forma extraña con el fin de romper con la automatización que impone la rutina y obtener nuevas perspectivas de la realidad: “la automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. (...) Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. *El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte* (Shklovski, 1978, p. 60). Si bien el término fue pensado para el quehacer artístico, la praxis estética del zorro pedagogo la pone en práctica para transformar el proceso educativo.

92 Véase carta a Alejandro Ortiz del 3 de ¿marzo de 1969? desde Santiago de Chile (Ortiz 1996, pp. 280-282).

doctrina!), sino en lanzar frases aparentemente inconexas o sin sentido lógico que irrumpen en el discurso de quien se encuentra en las antípodas de uno mismo. Estas frases, cuyo fin es la irrupción del recuerdo de la justicia en el discurso hegemónico, introducen el tiempo mítico de los zorros en el discurso instrumental de don Ángel.

Es por esta razón que las respuestas de Diego preocupan y alivian a Ángel: preocupan por su ambigüedad en casi toda la primera parte del diálogo en la cual Diego expresa casi descriptivamente (sin manifestar un encomio o una condena) lo que representa la ciudad de Chimbote, a saber, que no se trata de París o Nueva York, pero tampoco de una imitación “huachafa” de estas ciudades, sino de la yuxtaposición impredecible de todo lo que se arroja a la ciudad. De allí que una frase como “qué se embarullen los cholos de mierda” dicha por Diego pueda leerse desde una doble perspectiva, a saber, como la intención del capitalismo en Chimbote (interés de Ángel y Diego como capitalistas), pero también como la forma nunca antes vista de habitar y dar forma a esa ciudad (Diego como zorro).

La tensión que producen las respuestas de Diego en Ángel se relaja con la última pregunta de este pasaje que se enmarca nuevamente en una dimensión descriptiva y cuantitativa: la disminución de los trabajadores. Ángel responde descriptiva y cuantitativamente la pregunta, pero confiesa que no entiende lo que Diego ha dicho antes:

Esa pregunta última concreta, de usted, me ha gustado; lo que no he entendido como es debido es su referencia al constreñimiento del Támesis con el Apurímac, el Hudson con el Marañón; el Barrio Latino, y que se embarullen los cholos. Que les borren las caras... ¿dijo?

El visitante le dirigió una mirada neutra a don Ángel.

—Son obsesiones que tenemos los alevitados, amigo. Pero di-

cen, don Ángel, que aquí, en Chimbote, a todos se les borra la cara, se les asancocha la moral, se les mete en molde.

—De la moral hablaremos, joven. Y a verá usted. Y métodos hay para manejar, pero no para amoldar a tantos de diferentes naturalezas que vienen al puerto. Usted es amigo de los grandes y ellos vuelan alto y no ven las naturalezas. Se han hecho moldes y todos han reventado. ¿Quién carajo, mete en un molde a una *lloqlla*? ¿Usted sabe lo que es una *lloqlla*? (Arguedas, 1990, p. 87)

En este pasaje, dos perspectivas distintas se encuentran. El deseo de conocer de Diego permite que el diálogo continúe a pesar de las irrupciones que aparecen en él. Cuando Ángel dice que no entiende, Diego responde que las cosas que le ha dicho son “obsesiones que tenemos los alevitados”; la irreconocibilidad de Diego se acentúa aún más con la mención de este grupo. Es difícil saber de quienes se trata, pero si se asume que Diego es uno de sus representantes, es posible deducir ciertos rasgos: alegres, misteriosos, seductores, capaces de entablar relaciones con los poderosos y conversar con cualquier persona a pesar de las diferencias, poseedores de un gran deseo de conocimiento, bailarines y cantantes, capaces de hacernos recordar.

Asimismo, el diálogo introduce una crítica del propio Ángel sobre la explotación capitalista en Chimbote: se ha intentado imponer ciertos modelos de modernización desde arriba sin tomar en cuenta la realidad chimbotana, de allí que la ciudad haya roto los moldes que se le han tratado de imponer. Como se ha visto en las secciones anteriores, el estilo tardío de Arguedas no sigue una ideología, sino que su propia forma muestra una forma de vida que ya no es binaria, que ya no obedece a una decisión inevitable entre capitalismo o comunismo. El estilo tardío de Arguedas anuncia una forma de ser peruano y latinoamericano que no se somete a ninguna etiqueta ideológica sea esta de izquierda o de derecha.

Diego, personificación del zorro de arriba y el zorro de abajo, representa esta nueva forma de ser peruano que es capaz de ver con lúcida esperanza los coliseos de folklore y la industria de discos como posibilidades de un mercado e industria nacionales hechos por y para peruanos. Esta posibilidad se ve en la distinción entre humos que hace Diego cuando Ángel le describe el territorio de la ciudad. Para el visitante, existen dos tipos de humo: por un lado, el humo negro que producen las fábricas de harina de pescado que es el símbolo del capitalismo abusivo de las oligarquías aliadas con el imperialismo; por otro lado, el *humo rosado* de la fundición de Chimbote que parece ser la imagen de una posible industria nacional.

Diego ve, en el humo rosado, la esperanza de una industria llevada a cabo por empresarios, profesionales e intelectuales trabajando juntos por el país⁹³. De este modo, el hervor (imagen de un

93 Sobre la singularidad del *boom* de la industria pesquera, Carlos Malpica afirma que “merece especial atención por varias razones, entre ellas su extraordinario crecimiento; ser factor dinámico para el crecimiento de otras industrias (astilleros, maestranzas); por haber sido creada por técnicas y capitales nacionales demostrando así no tener base la derrotista campaña de algunos medios de comunicación de masas, ligados a intereses extranjeros, que diariamente tratan de demostrar la ineficiencia de los peruanos; por su destacada posición como generadora de divisas (27% en 1966); y finalmente por su reciente control capitalistas extranjeros” (1968, p. 276). Para Malpica, conocida figura de la izquierda peruana, el *boom* pesquero rebate el derrotismo que los medios de comunicación, alineados con los intereses del imperialismo, promovían. De hecho, tanto Malpica como Arguedas reconocen las potencialidades nacionales (y nacionalistas) de la industria peruana. Al mismo tiempo, sin embargo, reconocen el peligro de que sea absorbida por los capitales extranjeros. En *Los zorros*, Ángel encarna tanto la posibilidad (de una industria peruana) como el peligro (de convertirse en empleados del imperialismo). En el relato, el zorro Diego es capaz de transformar a Ángel en posibilidad a través de los recuerdos que despierta en él. Sobre la peruanidad de la industria pesquera, Ángel, mientras le explica a Diego el funcionamiento de las maquinarias, dice “esta pesadora trabaja con sonar. La inventó un ingeniero peruano” (1990, p. 118). En 1967, el grupo pesquero más importante era el de Luis Banchemo Rossi (p. 276), el “Braschi” de *Los zorros* descrito como “águila sin detención, ojo del capital” (p. 116). La figura de este exitoso

Perú aún no visto, pero que figuras como Diego anuncian) se complementa con el humo rosado de una fundición. Asimismo, ambas imágenes aluden a la transformación cualitativa de los estados de la materia. Sobre el humo rosado, afirma Diego:

—Ese humo parece la lengua del puerto, su verdadera lengua —dijo el visitante—; tiene y no tiene luz, tiene y no tiene bordes, no se apaga jamás. Se levanta de esas galerías largas, de todo ese laberinto de torres, minerales, sudores y luz eléctrica, de las tripas más escondidas de tanta maquinaria; le cuesta levantarse, pero parece que nadie, ni las manos de los dioses que existen podría atajarlo. ¿Qué dice usted, don Ángel? (1990, p. 114)

Este pasaje muestra nuevamente la personificación de la ciudad de Chimbote (recuérdese la imagen de Chimbote como la “gran zorra” y las alusiones fálicas de las fábricas de pescado, imagen concreta del capitalismo abusivo que penetra la ciudad), esta vez centrada en la lengua (voz). En este pasaje de la conversación, Diego contrapone la imagen fálica del humo negro de las fábricas de harina y aceite de pescado con el humo rosado de la Fundición. De hecho, para él, la verdadera lengua de la ciudad se parece a ese humo.

La descripción que se hace de este fenómeno tiene como característica la imposibilidad de ponerle límites y de que se apague; es una fuerza que está siempre prendida. La fuerza de este humo tiene una de sus fuentes en las “tripas más escondidas de tanta

empresario peruano es enigmática pues en él coexistieron, híbridos, capitalismo y nacionalismo. Si bien escapa a los fines de esta investigación, es sugerente preguntarse si, para Arguedas, Chimbote (y el *boom* pesquero) representaba la posibilidad de un capitalismo peruano. La posibilidad de responder esta pregunta, sin embargo, se vio truncada, entre otras cosas, por el asesinato de Banchemo Rossi el 1 de enero de 1972. Sobre Banchemo Rossi, véase Thorndike, 1973; sobre Malpica, García, 2006.

maquinaria” y es tan poderoso este humo que “ni las manos de los dioses que existen podría atajarlo”. La verdadera fuerza de esta ciudad, entonces, se encuentra justamente en ese humo rosado que es consecuencia de toda esa “pura impura mezcla”⁹⁴ que es la ciudad de Chimbote:

—Ese humo parece, sin embargo, como que saliera del pecho de usted, don Ángel. Del pecho de todos nosotros. Es rosado, se eleva contra todo, como si tuviera sangrecita en su incierta forma. Sale también de la garganta del ciego que cantaba con voz como de carnero, sin alegría ni tristeza, pero con fuerte ritmo. Me hizo bailar la voz de ese carnero ciego, botado, allí en el mercado, pero cantando como fierro desde el suelo. Yo he bailado mejor que un picaflor *siwar*, de esos que se elevan hasta las estrellas para afilar su pico y regresan a las quebradas y meten su lancetita en lo hondo de las flores, echando chispas de color mundo entero. (p. 115)

A lo largo del diálogo se va produciendo la identificación de Ángel con Diego quienes llegan a reír juntos (el “ji, ji, ji” de los zorros) y bailar. Esto es posible gracias a las estrategias de seducción del zorro Diego que hacen decir a Ángel: “Extraño pendejo éste que me han traído de Lima; extraño ‘hippie incaico’. ¡Y gracioso, carajo, y simpático, carajo! Muy extraño. Ese Braschi se consigue auxiliares de toda laya” (p. 118). Este zorro “suelta la lengua” de quien le habla logrando que se exprese con la mayor libertad posible, sin miedo y sin rabia. La seducción del zorro tiene como finalidad la irrupción del recuerdo (y su sed de justicia) de todos aquellos que estén

94 Tomo esta expresión de “La mezcla” incluido en *En la masmédula* de Oliverio Girondo. El poema expresa acertadamente la fenomenología del Chimbote de *Los zorros*: “la viva mezcla / la total mezcla plena / la pura impura mezcla que me merme los machimbres el almamasa tensa las tercas / hembras tuercas / la mezcla / sí / la mezcla con que adherí mis puentes” (1999, p. 219).

dispuestos a escucharlo y hablarle. El hecho de que Diego sea un enviado de Lima y auxiliar de Braschi no es sino una performance estratégica que le permite comunicarse con Ángel.

El zorro de arriba y el zorro de abajo toman la forma de un enigmático visitante con el fin de hacer recordar a Ángel que pertenece a una comunidad histórica que clama por justicia. El recuerdo que Diego despierta se produce también en el ámbito laboral. Mientras Ángel muestra al visitante el funcionamiento de la fábrica, se encuentran con algunos obreros y uno de ellos se dirige a Diego familiarmente. El jefe expresa su indignación por “el modo con que Policarpo le ha dirigido la última frase” (p. 119). El visitante responde que la frase del obrero era irreprochable y correcta. Ángel, entonces, reprocha amistosamente a Diego diciéndole que “no le da la misma importancia a la forma que un ejecutivo de empresa” (p. 119). El zorro, finalmente, aclara: “claro, don Ángel, yo soy ejecutor oyente, no ejecutivo” (p. 119).

El zorro cuestiona, de este modo, la función del ejecutivo que se somete a la forma de un sistema injusto. Su estrategia, sin embargo, no consiste en negar o eliminar esta función, sino en transfigurarla: el ejecutivo se transforma en “ejecutor” enfatizando la capacidad de acción de la persona. Asimismo, el complemento “oyente” activa justamente aquello que el sometimiento a una forma invisibiliza, a saber, la agencia de cada ser humano, su experiencia, sus recuerdos. Para el zorro, actuar y escuchar son fenómenos recíprocos y complementarios. En otras palabras, Diego reivindica, frente a una (pre)potencia que no escucha, *una agencia que siempre está dispuesta a escuchar y a actuar a partir de lo escuchado*.

A la irreconocibilidad, la seducción, la disposición a escuchar y el deseo por un conocimiento transformador como rasgos del zorro arguediano, se suma su capacidad de hacer que *el recuerdo irrumpa*. El zorro despierta el recuerdo de quien ha olvidado

por miedo, vergüenza y/o dolor. Luego de mostrarle el funcionamiento de la fábrica y de haber entrado en gracias a la seductora performance de Diego (han bailado y reído juntos como zorros, “ji, ji, ji”), Ángel le cuenta algo sobre los sacerdotes norteamericanos en Chimbote y cómo son vistos por diversos actores políticos de la ciudad (por ejemplo, Maxe, Zavala y Haro, “cabezas de sindicato”).

Diego encomia el saber de don Ángel quien confiesa “saber a medias de esas esferas”. El visitante le pide, entonces, ya no una imagen parcial de lo que sucede en Chimbote sino el “panorama, el conjunto” (p. 107). Ángel hace un dibujo que muestra “algo objetivo” (p. 107) y lo explica de la siguiente manera:

Siete huevos blancos contra tres rojos. Nosotros, la industria, U.S.A, el gobierno peruano, la ignorancia del pueblo peruano y la ignorancia de los cardozos sobre el pueblo peruano, somos las fuerzas blancas; Juan XXIII, el comunismo y la rabia lúcida o tuerta de una partecita del pueblo peruano contra U.S.A., la industria y el gobierno, son las fuerzas rojas. Fíjese; así es la cara del Perú con sus tres rayitas rojas (...) En resumen, amigo Diego, somos siete blancos contra tres rojos. Y uno de los rojos, el comunismo, está ahora como gusanera de muerto. Sé lo que le digo. Y este mapa no va a variar en jamás de los jamases en contra del capital sino a favor. ¡Tiro seguro! Poquitos mandan en todo el universo, cielo y tierra, agua y mar. La cara del “Characato”; la cara de ese otro cholímetro cabrón que es su ayudante garrote, Tinoco, la cara de Maxe, de Zavala... ¡Ji, ji, ji...! (p. 108)

Este pasaje muestra las estrategias del zorro no solo en lo que dice sino sobre todo en la forma como lo dice. El final revela la transformación que Diego está operando en el discurso de Ángel, ya que esta es la cuarta vez que se ríe como el zorro (“ji, ji, ji”), pero

es la primera que lo hace sin imitar a Diego o hacerlo “a dúo” con él: Ángel ha sido contagiado y se ha apropiado de la risa del visitante. Nótese que, solo luego de obtener de Ángel una descripción del funcionamiento de la fábrica, Diego le pide una lectura más general y panorámica de lo que sucede en Chimbote.

La explicación de Ángel ya no es solo descriptiva, pues se ha entretelado con las estrategias de Diego produciendo un relato que da cuenta del presente de Chimbote y el Perú. El relato de Ángel usa una sucesión de signos que representan la relación entre diversos agentes de la realidad histórica que busca explicar. La explicación, entonces, se torna histórico-mítica, ya que expresa concreta y metafóricamente la inevitabilidad de un fenómeno histórico (el capitalismo imperialista) con pretensiones de eternidad: “y este mapa no va a variar en jamás de los jamases en contra del capital”.

Asimismo, al referirse al poder hegemónico, usa un lenguaje cósmico que la acerca a la forma de los mitos: “universo, cielo y tierra, agua y mar”. El mito no se detiene allí, ya que, desde cada huevo, se traza una línea que da forma a lo que parece ser una máscara que no sería sino imagen del Perú. Esta es el máximo grado de apertura y complejidad al que ha llegado el jefe de la fábrica. El objetivo de Diego se ha cumplido porque ha podido conocer de la boca de un capitalista peruano cómo funciona Chimbote. El zorro ha logrado que se le suelte la lengua al capitalismo gracias a sus estrategias de seducción.

Un elemento que don Ángel menciona en su explicación es “la rabia lúcida o tuerta de una partecita del pueblo peruano”. La injusticia del imperialismo genera miseria y sufrimiento que, a su vez, generan rabia. La rabia que reivindica, sin embargo, siempre surge del deseo de justicia, de allí que sea incapaz de matar a otro ser humano injustamente y tenga la fuerza de entregar la propia vida en la lucha por la justicia y el amor; para Arguedas, la rabia encuentra su lúcida fuerza en su ser “tuerta”.

La rabia de Arguedas no es sino expresión de su estilo tardío que cuestiona y relativiza las dicotomías por las cuales se debate (y se destruye) el Perú que él experimenta; estilo que tiene su descripción más elocuente en la descripción que ofrece de *Los zorros* en la dedicatoria: “lisiado y desigual relato”. Una poética lisiada y de lo desigual se configura, así, como el estilo tardío (en el sentido de Adorno) de Arguedas. Es de esta *productividad del desgarró* (¿de empoderada víctima?) que el autor de *Los zorros* obtiene la fuerza para comprender y transformar esa *lloqlla* (avalancha) que es Chimbote. Como se verá, esto se reafirma con la escena final de esta sección del relato: el encuentro con el Tarta, poeta y tartamudo, lisiado y desigual, zorro arguediano.

Gracias al zorro, Ángel es expuesto a otras formas de conocer la realidad, las recuerda: 1) la risa liberadora y 2) el ritmo del baile que despiertan al recuerdo trayéndolo de nuevo al mundo. Las estrategias de la alegría del zorro Diego han sido efectivas, ya que logran que Ángel se libere y recuerde. Luego de escuchar su histórico-mítica explicación de los siete huevos que termina con la risa del jefe de la fábrica, Diego lo anima a reírse más, ya que “hay que reírse fuerte. Que salga del pulmón el aire guardado, como de un cuerpo alumbrado que salga, como la liendre de la pancita del piojo, como el huevo de sapo que ha de llegar a ser *oqollo* negro con rabo de cometa... ¡Que salga, que salga, que salga!” (p. 109).

A través del mito, la charla abandona el discurso capitalista para adentrarse en un espacio festivo que no se desconecta de la historia y sus problemas, sino que vuelve a ella en forma de recuerdos que cantan y bailan. Las estrategias del zorro Diego cuyo fin es comprender lo que sucede en Chimbote saben que la apertura entre seres humanos no requiere solo de la palabra, sino que necesita del cuerpo para expresar y compartir aquello que ha sido olvidado, a saber, que la historia siempre puede ser *más* justa.

Luego de recordarle la importancia de reír, el ritual del recuerdo comienza:

El visitante alzó las manos como brazos de candelabro, y con la gorra ladeada, el rostro alargado en que los bigotes, negreando en las puntas, le afilaban más la cara, encandilándola, se puso a bailar dando vueltas en el mismo sitio, como si en las manos sostuviera algo invisible que zumbara con ritmo de melancolía y acero. La sombra del visitante bailaba con más armonía que el cuerpo. Don Ángel no pudo seguir riéndose, por más que lo intentó varias veces. Sus ojos, agrandados por los lentes, se detuvieron en el cuerpo del visitante que giraba en doble sombra. Sintió al poco rato, mientras seguía la danza, sintió en lo que él llamaba “su oído de oír, no de silbar ni de cantar”, en ese oído, escuchó un sonido melancólico de alas de zancudo, acompañado de campanillas de aurora y fuego; un ritmo muy marcado que pugnaba por aparecer en el pleno, en *el lúcido recuerdo* (p. 109; énfasis mío).

Esta vez, ya no sólo la rabia es lúcida, sino también el recuerdo. Para el zorro, recordar con lucidez es una tarea de esta rabia que busca justicia. La charla entre Ángel y Diego muestra cómo la expresión oral, aunque necesaria, no es suficiente para recordar sin miedo. Es la intensidad del cuerpo que canta y baila la que hace posible que el recuerdo se haga lúcido. De allí que sea posible afirmar que Diego y Ángel (contagiado por aquel) ya no recuerdan solo a través de la palabra, sino que *recuerdan a través de la risa, del canto y del baile, de la fiesta*; se trata de una forma sensorial del recuerdo que irrumpe en la historia.

El “oído de recordar” (p. 109), entonces, se despierta. El ritmo y el baile le encienden “toda la memoria y el cuerpo, la carne humana viva que tanto apetece estas melodías de compases dulces e imperiosos” (p. 109). En ese preciso momento, el pasado olvidado del

jefe de la fábrica reaparece festivamente: “Don Diego, amigo. Ésa es la ‘yunsa serrana’ de Cajabamaba, que cantan y bailan ahora los cholos en la hacienda Casa Grande” (p. 110). El cuerpo de Ángel es poseído por el baile, y Diego se da cuenta de esto: “el visitante marcó más airosamente el ritmo, ondeando el cuerpo que giraba entre luces y colores. Así confirmó el entusiasmo de don Ángel” (p. 110). El capitalista, entonces, se pone a cantar una tonada “desigual” (p. 111) que revela las injusticias de la historia de Chimbote.

En ese momento, se produce una de las más claras apariciones de Diego como zorro. Esta atmósfera festiva hace que Ángel recuerde que es un “cajabambino de nacimiento e infancia, limeño habituado” (p. 112):

recordó en ese instante que los picaflores verde tornasol danzaban sobre esas corolas largo rato; danzaban felices mientras él, hijo espurio, negado, miraba el temblar del pajarito, con lágrimas en los ojos. Siguió cantando don Ángel, repitiendo palabra a palabra la letra fiel de la “yunsa”: “La chimenea de Casa Grande / bota humo sin compasión”. (p. 112)

Esta es la consecuencia más radical de las estrategias del zorro arguediano, a saber, lograr que el recuerdo irrumpa en su interlocutor, de modo tal que recuerde que no solo se debe a sus intereses individualistas, sino que también pertenece a una comunidad más grande que él mismo.

La estrategia del zorro no busca que Ángel piense como él; no se trata de imponerle una memoria. Su objetivo es que recuerde aquello que lo hace parte de esa colectividad que el imperialismo coludido con las oligarquías nacionales está destruyendo. La seducción del zorro pedagogo no hace uso de ideologías políticas, sino del “recordar lúcido” que debe ser promovido por esa rabia que nace de la indignación frente a la injusticia. De allí que el zorro no

se niegue a hablar con nadie y que evalúe a los seres humanos caso por caso como lo hizo Arguedas con Orlando Olcese⁹⁵ y con Hugo Blanco, figuras que, como se verá, no podían ser más diversas.

*... una economía más razonable,
de más científica distribución del trabajo internacional
y con verdadera reciprocidad en el intercambio*

Fernando Ortiz

A propósito de la amistad de Arguedas con Hugo Blanco y Orlando Olcese, vale la pena detenerse en una tendencia de los estudios arguedianos que viene extendiéndose desde hace aproximadamente una década, a saber, su caracterización como figura de la interculturalidad (piénsese, en este sentido, en el congreso internacional “Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales” llevado a cabo el 2011 en la Pontificia Universidad Católica del Perú). Esta interpretación es problemática, ya que clasifica a Arguedas y su obra dentro de una categoría posterior a su contexto histórico.

Asimismo, una lectura de este tipo exige contextualizar la noción de interculturalidad que surge como respuesta y *complemento* al fracaso de la multiculturalidad y la tolerancia que esta rei-

95 Frente a la polarización tanto de los grupos de izquierda como de los vinculados al capitalismo, la posición de Arguedas no era ambigua, sino *estratégica*, es decir, evaluaba la realidad caso por caso reconociendo que cada ser humano, si animado por el amor a su comunidad, era necesario para transformar el país. Un ejemplo de este rasgo es su relación con Orlando Olcese, capitalista peruano y rector de la UNALM. Alberto González, presidente de la Federación de Estudiantes en los últimos años de Arguedas, sostiene que “Arguedas veía la universidad como un centro de educación abierto, donde el interés por la verdad estaba por encima de las fronteras ideológicas. No coincidía, por ejemplo, con los ataques de los estudiantes revolucionarios al rector Olcese, quien había firmado un acuerdo con los supermercados, poniéndola —según ellos— al servicio de una empresa capitalista. Arguedas conversaba con todos los sectores sin excepción” (Alfaro, s.f., 5).

vindicaba como valor supremo de la convivencia de diversos grupos humanos. A propósito de esta interpretación, véase el excelente artículo del Julio Alfaro (s.f.), “Arguedas y la universidad del futuro”, donde se afirma lo siguiente:

(Arguedas) decía que había que incorporar una parte de la cultura occidental. Habría que seleccionar aquello que convergía con la cultura andina y dejar de lado lo que no. Por ejemplo, nunca estuvo de acuerdo con las categorías duales de la cultura occidental: buenos y los malos, mal y bien, equivocado y acertado. Mas bien percibía que dentro de cada uno de los grupos culturales coexisten ambos términos y depende de la visión del mundo, la experiencia y las circunstancias concretas que uno predomine o se practique la convergencia que llamamos interculturalidad. (7)

La interpretación que ve en Arguedas a un representante de lo intercultural requiere ser analizada cuidadosamente si es que no se quiere caer en la banalización de la noción de interculturalidad enfocada sobre todo en el encuentro culturalista (visibilización de contenidos) dejando de lado, por ejemplo, las dimensiones económicas y/o pedagógicas de este. Como hipótesis, sugiero que el estilo tardío de Arguedas no es intercultural sino sobre todo *transcultural*.

La interculturalidad promueve las diferencias culturales a través de la generación de espacios idóneos para su encuentro y transformación. Estos espacios se configuran como la base o la condición de posibilidad de los intercambios no solo a nivel cultural sino también económico. En otras palabras, una de las facetas de la interculturalidad⁹⁶ es aquella que es parte de un aparato econó-

96 Es importante mencionar que existen diversas aproximaciones a la interculturalidad en el Perú: piénsese, por ejemplo, en las semejanzas y diferencias entre la Red Internacional de Estudios Interculturales (RIDEI), cuyo centro es la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima, y la publicación puneña, *Pluralidades. Revista para del debate intercultural*.

mico-político, a saber, el neoliberalismo progresista. Es cierto que un intérprete lee a un autor desde su actualidad; sin embargo, las actualidades son múltiples. En este sentido, esta investigación no busca asimilar la obra tardía de Arguedas a una etiqueta; busca, en cambio, que su estilo tardío detone las etiquetas que se le quieren imponer para hablar en sus propios términos.

Como afirma Katharina Bodirsky (2012), estos espacios para el intercambio cultural son neoliberales (para la autora, el interculturalismo no sería sino la neoliberalización del multiculturalismo⁹⁷), ya que potencian el ego del consumidor cultural cuya producción de conocimiento se enmarca ya no en la construcción de una comunidad autónoma e independiente (que era el principal objetivo de Arguedas), sino en el contexto de competitividad y emprendedurismo del mercado neoliberal. Si bien es válida, la apropiación de Arguedas por parte de políticas interculturales es, por decir lo menos, inexacta, ya que, su estilo tardío, que se hace presente en *Los zorros*, se aleja del modelo intercultural en tres sentidos.

En primer lugar, Arguedas considera que la realización del ser humano está en relación directa con el fortalecimiento de la comunidad a la que pertenece (véase, en este sentido, el texto “La Patria”; 2012e, p. 558), de allí que, sin una comunidad, toda realización no sea sino un simulacro (como el caso de los bares y prostíbulos que los mismos capitalistas administraban en la ciudad de Chimbote).⁹⁸

La primera se enfoca sobre todo en prácticas culturales que promuevan una ciudadanía intercultural; la segunda, en cambio, se interesa en el agenciamiento no solo cultural, sino también político y económico de las comunidades andinas.

97 “Interculturalism, I argue, *neoliberalizes* (liberal) multiculturalism. On a conceptual level, this is shown in its particular conceptualization of the relation of the subject to her culture in a world of free-market-capitalism. On a practical level, it is manifested in policy propositions that fit well with a shift from welfare to workfare within a political context that prioritizes competitiveness in the free market over other goals” (Bodirsky, 2012, p. 6).

98 “What interculturalists value instead is hybridity, mixing, creative choice,

En segundo lugar, las formas de vida que Chimbote produce muestran que, a pesar de todo, los ideales comunistas y/o socialistas no están perdidos (a pesar de la “podredumbre” del comunismo oficial⁹⁹), sino mezclados y en constante transformación. Arguedas reconoce que estos ideales pueden existir en un espacio histórico que es hechura del capitalismo imperialista y, más aún, pueden transformarlo a través de la urgencia pedagógica de los zorros.

En este sentido, a diferencia del interculturalismo que se asume como una política postcomunista, el estilo tardío de Arguedas está en busca de *otro estilo* nacional(ista) que sepa aprender y transformar lo mejor del mercado (piénsese en el motín de las chicheras en *Los ríos profundos* o en los coliseos de música folklórica) y del comunismo (el antimperialismo y la crítica feroz de las oligarquías nacionales que Arguedas sostuvo apasionadamente hasta su muerte).

Finalmente, el Arguedas de *Los zorros* se acerca más a una *transculturalidad estética*, es decir, a una experiencia cultural que parte de *la potencia de la agencia (lloqlla, huaico, avalancha) a la que se le da forma permanentemente*.¹⁰⁰ En este sentido, el estilo tardío de Arguedas apuesta por encuentros culturales que produzcan sus

which presumes that an individual takes an entrepreneurial stance towards her own culture (or cultural property/ies), which is then, as we will see, to constitute a resource for her in economic terms” (p. 7).

99 En esta crítica, Arguedas coincide con las opiniones de Hugo Blanco en *Tierra o muerte. Las luchas campesinas en el Perú*.

100 Como afirma Alonso Toro, “bajo ‘transculturalidad’ entendemos el recurso a modelos, a fragmentos o a bienes culturales que no son generados ni en el propio contexto cultural (cultura local o de base) ni por una propia identidad cultural, sino que provienen de culturas externas y corresponden a otra identidad y lengua, construyendo así un campo de acción heterogénea. Para la descripción de un semejante proceso el prefijo ‘trans’ —a raíz de su carácter global y nómada y por la superación del binarismo que este término implica— se presenta como más adecuado que el de ‘inter’, tan empleado en las ciencias culturales desde comienzos de los noventa” (Toro, 2006, p. 143).

propios espacios de comunicación y transformación recíproca¹⁰¹; el espacio común no es algo dado (como las políticas culturales neoliberales y progresistas parecen asumir¹⁰²), sino que surgen, impredecibles, de estos encuentros asumiendo formas irreconocibles (p. ej., la fiesta como corazón) para el imperialismo capitalista y/o las oligarquías nacionales.

El sufijo *trans*, en este sentido, sugiere que las políticas culturales no deben imitar modelos o adaptarlos a la realidad peruana, sino que deben surgir directamente de esa mezcla caótica y prometedora en la que se ha convertido Chimbote (y el Perú). El estilo tardío arguediano no es tolerante (en sentido liberal), sino pragmático, ya que es capaz de comprender y aprovechar todos los recursos con los que se encuentre vengan de donde vengan siempre y cuando favorezcan a su comunidad (desde el *ayllu* andino hasta la patria que Arguedas tanto amó).¹⁰³

De allí que articular la estética tardía de Arguedas con la transculturalidad de Fernando Ortiz¹⁰⁴ en su *Contrapunteo cubano*

101 “Interculturalism promises to ‘update’ multiculturalism by recognizing diversity but discouraging the formation of separate cultural communities reliant on the welfare state. While intercultural policy does have positive dimensions—in particular, some of the diversity-sensitive equality of opportunity measures—, it is clearly limited by the way such policy works with rather than against neoliberal governance” (Bodirsky, 2012, p. 15).

102 Piénsese en la razón comunicativa de Jürgen Habermas que se ha querido erigir como un modelo para las políticas culturales en América Latina. Políticas de este tipo, sin embargo, tienden a invisibilizar la historicidad de esta razón (y sus intereses), a saber, la Europa ilustrada del siglo XVIII y un ascendente capitalismo.

103 En nota a Paco Igartua, fundador y director de la revista *Oiga*, a propósito del nuevo gobierno de las Fuerzas Armadas, declara Arguedas: “¡Que todo sea por nuestro Perú amado! La vida por él, Paco” (5 de diciembre de 1969; 2012g: 611).

104 La complejidad de Cuba es descrita por Ortiz como un “caldo de ajiaco” (2002b, p. 79); de forma análoga, para Arguedas, la ciudad de Chimbote es un “hervor”.

del tabaco y el azúcar (1940) es relevante por tres razones. La primera de ellas es la importancia que Ortiz da tanto a la transformación cultural como económica de las culturas latinoamericanas. De hecho, el subtítulo del libro, *Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales*, enfatiza la necesidad de un análisis multidimensional de estas culturas y sus complejas relaciones.

La segunda razón es que Ortiz no era un anticapitalista dogmático¹⁰⁵, sino sobre todo un crítico audaz de los abusos que comecía el imperialismo capitalista con su afán de extensión en América Latina.¹⁰⁶ La crítica que Ortiz y el Arguedas de *Los zorros* hacen del capitalismo se dirige a su capacidad de eliminar todo espacio que se le oponga como alternativa orgánica (perspectivismo latinoamericano¹⁰⁷). Ambos autores consideraron urgente no solo la visibilización y el encuentro entre culturas en un lugar común, sino sobre todo el diseño colectivo de un espacio común que no se rija ya por el binario capitalismo/comunismo. La estética tardía de Arguedas muestra una forma de llevar esto a cabo.

105 Ortiz declara su preocupación y esperanza sobre la expansión del capitalismo en los siguientes términos: “Acaso llegue una época en que una economía más razonable, de más científica distribución del trabajo internacional y con verdadera reciprocidad en el intercambio de sus producciones naturales, nos endulce de nuevo la existencia antillana” (Ortiz, 2002, p. 737). Como señala Victor Hugo Pacheco, “esto no hace de Ortiz un anticapitalista, pero sí un intelectual que vio en el desarrollo del capitalismo parte de los padecimientos de las naciones latinoamericanas” (2014, p. 116-117).

106 La visión de Ortiz empata con lo propuesto por Marx en cuanto que a la expansión del dinero sirvió como “un doble medio para ampliar la riqueza hasta la universalidad, y para extender las dimensiones del cambio a toda la Tierra; para crear la verdadera universalidad del valor de cambio tanto en cuanto a las materias como al espacio” (Marx, 2005, p. 160). La espacialidad del capital tiene que ver con esa cualidad del capital en trocar todos los valores de uso en valores de cambio (Pacheco, 2014, p. 139).

107 Noción propuesta por Ángel Rama, 1982 que guarda productivas semejanzas con el perspectivismo de Philippe Descola, 2013.

El tercer elemento que Ortiz y Arguedas comparten es el reconocimiento de la violencia y el dolor que los procesos de transculturación pueden producir en quienes lo experimentan. Mientras que la interculturalidad en su versión neoliberal invisibiliza (utilizando el discurso del emprendedurismo o la innovación que satisfacen al consumidor cultural) la violencia que el empoderamiento del llamado “otro” puede originar, la apuesta transcultural reconoce que el agenciamiento de aquellos individuos y comunidades que históricamente no han tenido voz puede producir violencia al enfrentarse contra el poder hegemónico.¹⁰⁸ Una lectura atenta del estilo tardío de Arguedas no puede obviar esta violencia enfatizando solamente los encuentros culturales.

*... facha de vecino de pequeño pueblo,
un alma iluminada y acerada por la sed de justicia
y las mejores lecturas*
Arguedas

Retornemos al relato. Ángel, entonces, reconoce las estrategias del zorro Diego y le dice “Oiga, amigo. Nadie sabe jalar la lengua tan alegre y jodidamente como usted”; a lo que Diego responde (revelando el funcionamiento de sus estrategias de seducción pedagógica): “Es que yo no jalo. Yo entro” (1990, p. 126). Este reconocimiento del jefe muestra las estrategias de alegría que usa Diego para producir conocimiento a través de la irrupción del recuerdo. No se trata, en este sentido, solo de “jalar” (verbo que alude a un acto exterior, a una actividad extractiva), sino de un entrar recíproco, un entrar en el que ambos individuos se vuelven agentes, donde no hay subordinación, sino una reciprocidad cognoscitiva

108 De allí que, a diferencia del mestizaje, la transculturación muestra “al mismo tiempo los momentos destructivos y constructivos de las historias afectadas por el colonialismo y el imperialismo” (Coronil, 2010, p. 367).

que el transformado Ángel reconoce: “Nos hemos metido usted en mí y yo en usted!” (p. 126). Es la finalidad del proceso pedagógico y cognoscitivo de los zorros arguedianos. Al final de este proceso, Ángel invita a Diego a “El Gato”, un bar burdel que será un “buen fin de fiesta” (p. 126). En este espacio, Ángel encuentra a un zorro *en ciernes* (¿un aprendiz de zorro?). Se trata de un poeta tartamudo, el Tarta. Conozcámoslo.

Los rasgos que caracterizan al Tarta son justamente los del estilo tardío de Arguedas, a saber, su carácter “lisiado y desigual” y su “lucidez” (en la forma de la rabia o el recuerdo). Este poeta tartamudo y callejero se configura entonces como un zorro urbano en quien Diego se ve a sí mismo, produciéndose (como sucedió de forma performativa con Ángel) el apasionado reconocimiento entre un poeta que (aún) no habla bien y el seductor zorro pedagogo que es Diego. Otro elemento que conecta al Tarta, zorro en ciernes, con Diego, zorro de arriba y zorro de abajo (p. 119), es que sus performances (tanto sus bocas como sus cuerpos que visibilizan lo olvidado) se manifiestan como actos escandalosos y radicalmente defamiliarizantes que remecen y cuestionan todas las certezas de quienes son testigos de estos.

En el caso de Diego y Ángel, el escándalo que el zorro produce es la inesperada apertura del cuerpo y la mente del jefe de la fábrica quien se vuelve capaz de analizar su realidad de manera histórico-mítica, de *cantar críticamente* lo que está sucediendo en esa realidad, de identificarse con ese irreconocible “hippie incaico” que es Diego y, por último, de recordar a través del canto y la danza su pertenencia a una comunidad histórica (su provincia pero también su país) que el imperialismo capitalista le hace olvidar o dejar de lado. El zorro Diego no quiere convencerlo de algo (finalidad identitaria); lo que desea es hacerlo consciente de su agencia a través de la irrupción del recuerdo que el canto, la danza y el mito desen-

cadena. Un capitalista bailando y cantando (como un *dansak* en una *yunsa*) en una fábrica de harina de pescado junto a un irrecorable zorro es el escándalo que diseña y produce don Diego.

La performance del poeta tartamudo es también escandalosa. Al fondo del tabladillo, dos hombres altos y gruesos permanecen junto a una bailarina que se mueve sensualmente para las miradas masculinas y también para ganar algo de dinero. En ese momento, el Tarta avanza “respetuosamente” hacia ella y le muestra “en el puño un fajo de billetes de quinientos soles sellado” (p. 128) y le dice, a continuación, “Cin-cin-cinco mil soles... P-p-por un beso... en la-la-la chu-chu-meca. A-a-ahorita” (p. 128).

El escándalo del poeta callejero es su forma de empoderamiento desde la posición en la cual el capitalismo lo ha ubicado; venciendo la pobreza de su condición, ha conseguido un fajo de billetes de alto valor. ¿Los ha conseguido honestamente o los ha robado? El relato no da esta información porque lo que interesa es su capacidad para defamiliarizar(se) y escandalizar(se). Primera forma del escándalo, entonces, que siendo pobre haya conseguido dinero.

Nótese que la transgresión del Tarta se hace dentro de las posibilidades que el sistema capitalista le ofrece, de allí que la transgresión sea legible para quienes la ven. Por esta misma razón, sin embargo, la transgresión, desde la perspectiva de Diego, es aún incompleta, pero su arrojo se considera necesario.

El acto transgresor se hace, en un inicio, *en los términos de aquel sistema que se quiere transformar* como Diego hace con Ángel durante su conversación. En términos simples, lo que el Tarta desea es darle un beso a la bailarina en los genitales a cambio del fajo de billetes. Inmediatamente luego de este acto que sucede en la penumbra, “el Tarta bajó las gradas, se agachó. Se sintió que una mano áspera y angosta lo jalaba de su mano derecha y se la apretaba. Él se dejó llevar” (p. 128).

En este momento, se produce el reconocimiento que mantiene las diferencias entre el Tarta y “un hombre pequeño, de hocico largo” a quien “un vaho azulino” (p. 129) le salía de la boca. El estilo de esta sección de *Los zorros* resalta por la imposibilidad de determinar quién habla, se ha producido una momentánea identificación del zorro-Tarta y el zorro-Diego. Sin embargo, como se ha dicho, hay una diferencia entre ambos que hace del primero un aprendiz de zorro y del segundo un zorro de arriba y zorro de abajo:

—Tú, tú’eres un “zorro” —le dije al Tarta sin atracarse—. ¿Vienes de arriba de los cerros o del fondo del Totoral de la Calzada? ¿O yo soy tú y por eso no tartamudeo? Nadie hace lo que he hecho yo con sólo cinco mil soles en el puño. Nadie, amigo Tarta, entre esas fieras y con la más desnaturalizada fiera. Eso se hace cuando hay fuego en el corazón, fuego de vida, aunque revuelta como la de ese hongo maldito de humo rosado que se eleva de Chimbote, que sí es una chucha en la que estoy metido hasta el cuello, pero sin pudrirme. Vida entre cholos disparejos, criollos chaveteros y chimpancés internacionales chupadores de toda sangre, de mar, aire y tierra, amigo, amigo Tarta. Cuídese de Ángel Rincón. Es el oído del oído de los chimpancés. Usted no necesita que yo me despida. Yo soy el Tarta. (p. 129)

El estilo de este fragmento no se deja determinar, ya que en él coexisten los zorros: el Tarta y don Diego. Desde el inicio, la indeterminación impide saber quién habla en todo el pasaje: “le dije al Tarta sin atracarse”. Un discurso lógico escogería a un hablante: si hablase don Diego, diría: “le dijo al Tarta”, oración en la cual el “sin atracarse” que se muestra en el “tú’eres” sería innecesario, ya que, como se ha visto, el zorro Diego maneja muy bien no sólo el discurso lógico, sino también el histórico-mítico.

Si hablase el Tarta, diría: “dijo el Tarta sin atracarse” con lo cual cobraría sentido el complemento modal “sin atracarse” que

describe la transformación del discurso oral del poeta tartamudo; sin embargo, el complemento indirecto “le” sería innecesario. Hay un elemento más sorprendente aún, a saber, la introducción de la primera persona: se refriese al Tarta o a Diego, el narrador debería usar lógicamente la tercera persona (“dijo”).

Sin embargo, al usar la primera (“dije”) introduce en el diálogo un elemento de actualidad extranarrativa, histórica. Es decir, el encuentro de estos zorros hace que una voz (¿el autor, el narrador y/o el lector?) acaezca desde una realidad exterior al diálogo, pero interior a la arquitectura de *Los zorros*. La identidad entre los zorros, sin embargo, no se resuelve y permanece en la pregunta: “O yo soy tú y por eso no tartamudeo”, frase que se hace más enigmática, ya que quien habla se dirige a quien tartamudea, al Tarta.

Los cinco mil soles le han servido al Tarta para defamiliarizar a esas fieras que son los varones que observan su performance (consumidores sedados por el capital de la harina de pescado quienes gastan su dinero en alcohol y prostitución en los locales que sus propios jefes administran) y para desafiar también a esa otra gran fiera representada por los “pelos algo rubios” del pubis de la bailarina donde el poeta hunde los labios con los ojos cerrados.

La escandalosa transgresión del Tarta se produce en un doble nivel, erótico-económico. Besar los genitales de la bailarina implica no solamente enfrentarse al temor que una mujer puede producir en un varón que ha necesitado del dinero para poder besarla en la zona socialmente considerada más íntima, sino también enfrentarse cara a cara, boca a boca, labio a labio con el símbolo más potente del capitalismo imperialista que abusa de los habitantes de la ciudad de Chimbote pero que, al mismo tiempo, les ofrece la posibilidad de otro tipo de vida que la performance del zorro prefigura.

Por esta razón, el zorro Diego encomia y critica el acto del Tarta: lo encomia porque tiene “fuego en el corazón”, es decir, la

fuerza para hacer las cosas, para hacer lo que parece imposible; para agenciarse y urgenciarse. Pero, al mismo tiempo, el acto aún muestra “una vida revuelta”, es decir, aun no tiene claridad, de allí que necesita que el zorro tartamudo entre dentro de él para que deje de tartamudear y comprenda su función como zorro-pedagogo, es decir, como estudiante, estudioso y/o intelectual, o, en términos de Arguedas, como “ejecutor oyente”.

En el resto del diálogo, se previene al Tarta de los peligros de Ángel a quien Diego ha hecho recordar quién es, pero con quien de todos modos se debe ir con cuidado, ya que es el “oído de los chimpancés”. En otras palabras, si el jefe de la fábrica no es capaz de reconocerse como parte de la comunidad a la que pertenece, no será sino una pieza útil para los intereses del capitalismo internacional cuya forma nacional es la oligarquía político-económico-cultural, la “aristocracia”. Al final, se dice que el Tarta no necesita consejo porque ya es un zorro. Esta sección culmina con Diego, ya todo zorro, galopando “hacia el campo cerrado de la estación del Ferrocarril Huallanca-Chimbote” (p. 129).

El análisis de la enigmática tercera sección de la Primera Parte de *Los Zorros* ofrece un perfil de lo que se ha denominado zorro arguediano y que, en esta investigación, se ha interpretado (sobre la base del análisis textual) como la figura pedagógica del estilo tardío de José María Arguedas. Con el fin de clarificar el perfil de este zorro, a continuación, se hace una lista de sus características que se desprenden de la lectura del texto:

1. Generador de sensaciones placenteras en el cuerpo del interlocutor (despierta curiosidad, cosquillas, etc.).
2. Defamiliarizador e irreconocible (es descrito siempre como un ser que rompe las expectativas, nunca es exactamente lo que se espera de él; no se le puede clasificar).

3. Produce confianza (debido a los rasgos anteriores) en quienes hablan con él, ya que sus interlocutores se abren a él, “sueltan la lengua” y/o “se dejan llevar”.
4. Sus estrategias para lograr esta apertura no son argumentativas (en sentido ideológico y/o teórico), sino erótico-performativas (estéticas).
5. Su manera de vestir y hablar seduce; cuida su *look* (estilo) en el sentido de que este tiene una funcionalidad (como el traje de un danzante de tijeras o el hábito de un monje); no se viste “a la moda”, sino que la forma de vestir tiene un fin comunicativo.
6. Para comunicarse, no le basta la expresión oral, sino que hace uso de la risa, el canto y la danza (estrategias de la alegría) que contagia a otros cuerpos (por ejemplo, a don Ángel y a los obreros).
7. Tiene una disposición radical para conversar (y construir) sin reducir el diálogo (y la praxis) a una ideología o teoría, sino abriéndolo permanentemente con el fin de comprender a cada ser humano y sus diferencias.
8. Esta predisposición es vital, ya que el sentido que más ejercita es el oído abierto para escuchar, de allí que no sea un ejecutivo (capitalista o comunista dogmatizados) sino un “ejecutor oyente” (arguediano).
9. Su forma de comunicación es el “meterse el uno dentro del otro”, de modo tal que ambos participantes salgan cambiados de la conversación.
10. Se preocupa no solo de los resultados que pueda obtener a través de la conversación, sino sobre todo de la pasión (*passio*) que le ponga, ya que esta es la que puede transformar a las personas.
11. Finalmente, y quizás sea el rasgo más importante, es capaz, gracias a los rasgos del 1 a 10, de *hacer que el personalísimo recuerdo de lo olvidado irrumpa en la vida de quien se comunica con él*, haciendo posible que esta persona recuerde su pertenencia a una comunidad humana (provincia, región, país) y deje de pensarse sólo como un individuo que vela por sus intereses.

¿Quién es este zorro pedagogo?¹⁰⁹ Comprender las estrategias del zorro arguediano requiere un análisis en tres dimensiones psicológica, mítica e histórica:

1. El zorro entretiene las figuras del *trickster* y la *huaca* andina propiciando un *taqui ongoy* urbano. El *trickster*, analizado por Carl Jung, puede tomar la forma de chamán, curador y/o salvador. Se trata de un ser dotado de una naturaleza dual: medio animal, medio divino (2004, p. 160).¹¹⁰ En este sentido, muestra la conexión entre un arriba y un abajo, y surge en momentos de urgencia para preservar una consciencia individual y/o comunitaria. Sin embargo, su habilidad para sanar le causa dolor. Según Jung, una verdad de los mitos es que el herido que hiera es el agente de la curación y que el sufriente quita el sufrimiento (p. 161).

Más aún, el *trickster* es una personificación colectiva reconocida por los miembros de una comunidad. Esta figura colectiva “se

109 Arguedas es elocuente al describir las características de los zorros y señalar quiénes podrían encarnarlos históricamente. Cuando describe lo que buscaba conseguir con *Los zorros*, afirma lo siguiente: “pretendía un muestrario cabalgata, atizado de realidades y símbolos, el que miro por los ojos de los Zorros desde la cumbre de Cruz de Hueso adonde ningún hermano ha llegado ni yo tampoco. Debía ser anudado y exprimido en la Segunda Parte. *Te parecías a los dos Zorros, Gustavo* (Gutiérrez). (...) Edmundo (Murrugarra) fue mi alumno en un cursito que dicté en San Marcos. *Edmundo también tiene la cara de los Zorros*; tiene una facha de vecino de pequeño pueblo, un alma iluminada y acerada por la sed de justicia y las mejores lecturas” (1990, p. 245; énfasis míos); para un análisis de este pasaje en relación con la irrupción del recuerdo en *Los zorros*, véase Suárez, 2011.

110 El *trickster* es “a primitive ‘cosmic’ being of divine-animal nature, on the one hand superior to man because of his superhuman qualities, and on the other hand inferior to him because of his unreason and unconsciousness. He is no match for the animals either, because of his extraordinary clumsiness and lack of instinct. These defects are the marks of his human nature, which is not so well adapted to the environment as the animal’s but, instead, has prospects of a much higher development of consciousness based on a considerable eagerness to learn, as is duly emphasized in the myth” (p. 168); sobre este desarrollo de la conciencia, véase Berlin, 1981..

desintegra gradualmente debido al impacto de la civilización dejando huellas en el folklore que son difíciles de reconocer. Sin embargo, la parte principal de ella se personaliza y se hace objeto de una responsabilidad personal” (p. 168). Su cuerpo no es una unidad y sus dos manos luchan entre ellas; incluso su sexo es opcional a pesar sus cualidades fálicas (p. 169). El trickster representa un nivel de conciencia en peligro de desaparecer que está perdiendo crecientemente el poder para expresarse y afirmarse él mismo (p. 171).

2. En la cosmovisión andina, huaca designa a todas las figuras sagradas: ídolos, templos, tumbas, momias, lugares sagrados, animales, los astros de los que los *ayllus* creían descender, los propios antepasados, incluyendo a las deidades principales, el Sol y la Luna. Guamán Poma, en *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1616), afirma que los incas creían que el Inca Túpac Yupanqui podía hablar con las huacas (“wakus”), y que a través de estas conocía los hechos pasados y futuros (incluso la llegada de los españoles).

3. Por último, el taqui ongoy, que en quechua significa “enfermedad del canto”, fue un movimiento indígena de compleja configuración que surgió en los andes peruanos durante el siglo XVI (1564-1572) contra la reciente invasión española. Se basaba en la creencia de que las huacas, enojadas por la expansión del cristianismo, se posesionaban de los indígenas y les hacían tocar música, bailar y anunciar la voluntad divina de restaurar la cultura prehispánica.

El objetivo de este movimiento era derrotar al dios foráneo, recuperar a los indígenas bautizados y expulsar a los españoles. Sin embargo, a pesar de esta reivindicación de lo prehispánico, el fenómeno se hibridó adquiriendo rasgos cristianos: las huacas, entonces, ya no se introducían en piedras o en árboles como en tiempo del Inca, sino que se metían en los cuerpos a modo de demonios.

Entretejiendo estos elementos, Arguedas da forma al zorro pedagogo; como se ha visto en el análisis del encuentro entre Ángel, Diego y el Tarta, el zorro “se mete” en Ángel contagiándolo

(¿enfermándolo?) del canto y la danza que hacen que el recuerdo (de su comunidad, su lengua, sus fiestas, sus muertos) irrumpa en su historia. Asimismo, los deseos de justicia de los recuerdos que irrumpen se manifiestan como *parresía*¹¹¹ (por ejemplo, en la canción de Ángel que Diego provoca).

Arguedas transfigura los deseos milenaristas¹¹² de las huacas del taqui ongoy a través de su desdoblamiento en la figura dual del zorro como personificación de un espacio dialógico-dialéctico en constante transformación. La figura del zorro es la que permite comprender que el estilo tardío de Arguedas no era ambiguo por carencia (el ya clásico adjetivo con el que se suele describir su obra última), sino por urgencia: la ambigüedad, en este sentido, debe comprenderse como *la habilidad de actuar en múltiples frentes y en contextos diversos que se encuentran en peligro*, reconociendo que cada uno requiere una respuesta distinta que no puede desprenderse de una ideología específica, sino que debe surgir de las exigencias concretas de la praxis histórica.

Se entienden así las cartas de Arguedas a Hugo Blanco en las cuales aquel reconoce y apoya el levantamiento de los campesinos en Cuzco comparándolo con el de los colonos en *Los ríos profundos* quienes, armados, obligan al cura a hacer una misa en contra de su voluntad.¹¹³ Para Arguedas, en el Cusco de los años sesenta, el

111 Para Foucault, en la parresía, “the speaker uses his freedom and chooses frankness instead of persuasion, truth instead of falsehood or silence, the risk of death instead of life and security, criticism instead of flattery, and moral duty instead of self-interest and moral apathy” (2001, pp. 19-20).

112 Doctrina según la cual Cristo volverá para reinar sobre la Tierra durante mil años, antes del último combate contra el mal, produciendo la condena del Diablo a perder toda su influencia para la eternidad y comenzar el Juicio Universal.

113 “Quizá habrás leído mi novela *Los ríos profundos*. Recuerda, hermano, el más fuerte, recuerda. En ese libro no hablo únicamente de cómo lloré lágrimas ardientes; con más lágrimas y con más arrebato hablo de los pongos, de los colonos de hacienda, de su escondida e inmensa fuerza, de

diálogo era insuficiente; el conflicto y la violencia que le seguía eran inevitables, debido a que la situación de los indígenas era miserable, infrahumana.

En Cusco, el zorro arguediano se convierte en campesino guerrillero, en *tayta*-maestro como lo llama Hugo Blanco.¹¹⁴ Sin embargo, la forma del zorro en Cusco, Cuba o Vietnam no puede

la rabia que en la semilla de su corazón arde, fuego que no se apaga. Esos piojosos, diariamente flagelados, obligados a lamer tierra con sus lenguas, hombres despreciados por las mismas comunidades, esos, en la novela, invaden la ciudad de Abancay sin temer la metralla y a las balas, vencíendolas. Así obligan al gran predicador de la ciudad, al cura que los miraba como si fueran pulgas; venciendo a las balas, los siervos obligan al cura a que diga misa, a que cante en la iglesia; le imponen la fuerza” (noviembre de 1969; 2012g, p. 617).

- 114 En una carta de noviembre de 1969, Hugo Blanco identifica a Arguedas con un líder campesino que, a pesar de todos los sufrimientos, no deja de luchar y no le teme a la muerte. Blanco titula el relato-testimonio “El maestro”. A continuación, un fragmento:

(El líder campesino) Me relató muchas cosas más, me contó que sus huesos no se habían roto al saltar del tren en marcha cuando lo llevaban preso.

—¿Cuentas a tus profesores lo que te hablo?

—A algunos nomás, *tayta*.

—¿Qué te dicen?

—Unos me dicen “así es”, te quieren *tayta*; otros me dicen “son ideas foráneas”.

—¿Qué es eso?

—No sé, *tayta*

Y las lecciones de “ideas foráneas” seguían.

Lluvia de fuego.

Impotente, acorralado, volcaba en mí toda su candela. Pero a veces, estallaba.

—¡Carajo! ¡Ya no puedo pelear! Estas malditas piernas ya no pueden ir a los cerros. Mis manos ya no sirven. No valgo para nada. ¡Ya no puedo pelear, carajo!

—¡Sí, *tayta*! ¡Vas a seguir peleando! Tú no estás viejo, *tayta*; tus pies, tus manos nomás están viejos. Con mis pies vas a ir donde nuestros hermanos, *tayta*; con mis manos vas a pelear, *tayta*; como cambiarte de poncho nomás es. Mis manos, mis pies, te vas a poner para seguir peleando. ¡Cómo cambiarte de poncho nomás es *tayta*! (1972, pp. 129-130).

ser la misma que en Chimbote, pues, en esa ciudad, la transformación de la realidad es urgentemente dialéctica (el salto de la cantidad a la cualidad, la transformación del hervor en algo aún no conocido) pero también *urgentemente dialógica*, el diálogo infinito pero concreto entre los dos zorros que “sienten, *musian*, más claro, más denso” (p. 244) Chimbote (y el Perú) que el propio narrador.

El zorro no se erige en mesías o caudillo milenarista, sino que *entrega su cuerpo histórico a dos presencias histórico-míticas que dialogan y que irrumpen en la historia con el recuerdo que clama urgentemente por justicia*.¹¹⁵ El desdoblamiento del trickster, entonces, se convierte en una forma de comprender la realidad y transformarla (pedagogía de los zorros) que entreteje 1) lo concreto de la dialéctica y sus saltos cualitativos y 2) lo infinito de una dialógica que nunca suspende la conversación entre quienes estén dispuestos a escuchar (aunque sus ideologías sean opuestas), ya que el fin de la charla es la supervivencia y la transformación de una comunidad que sufre debido a las injusticias de la historia encarnada en la colusión del capitalismo imperialista y la oligarquía nacional.

La materialidad histórica de Chimbote, entonces, requiere una charla que no olvide que su fin es la urgente transformación de

115 Sobre la importancia de la poesía (y el mito) para la comprensión histórica, véase *La expresión americana* de José Lezama Lima: “Que la valoración de los enlaces históricos y de la estimación crítica tenía que ir forzosamente a un nuevo planteamiento, era cosa esperada con júbilo. (...) ‘Con el tiempo’, nos dice Ernest Curtius, resultará manifiestamente imposible emplear cualquier técnica que no sea la de la ‘ficción’. (...) *Una técnica de la ficción tendrá que ser imprescindible cuando la técnica histórica no pueda establecer el dominio de sus precisiones. Una obligación casi de volver a vivir lo que ya no se puede precisar*” (2017, p. 64-65; énfasis mío). Si bien escapa a los fines de esta investigación establecer las relaciones entre la estética lezamiana y el estilo tardío de Arguedas, nótese que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* parece poner en práctica la “técnica de ficción” que el escritor cubano consideraba necesaria para dar cuenta de la complejidad de los procesos históricos; asimismo, Lezama llama al agente (o urgente) capaz de utilizar esta técnica “sujeto metafórico” (p. 61-62); al respecto, véase el Apéndice A.

la realidad y no la producción infinita de discursos (“¿para qué sirve tanto conocimiento”, dice el narrador al final del relato). Como se ve, la performance del zorro (imagen de una tardía pedagogía arguediana) se configura como respuesta a una urgencia histórica, respuesta que 1) cuestiona cualquier fórmula o modelo que se crea capaz de solucionar todos los problemas del Perú y 2) abre un espacio (el del recuerdo que irrumpe) para ensayar formas comunitarias de transformación nacional.

Quizás sea este el Arguedas más actual, ya que ha sido la ciudad de Chimbote uno de los casos paradigmáticos de la entrada del imperialismo capitalista en el Perú. Luego de más de cincuenta años, el binomio imperialismo-oligarquía llevó al país al corrupto régimen fujimorista (1990-2000) y al desmoronamiento del régimen siguiente (2001-2021) debido a una desastrosa clase política y una pasiva clase intelectual. El mensaje del estilo tardío de Arguedas es que no hay respuestas unilaterales para transformar el Perú y que, para lograrlo, necesitamos ser zorros y materializar con apasionada urgencia todas las características que se han mencionado en este análisis.

Desde esta perspectiva que *activa la cosmovisión andina como urgencia que analiza y transforma la historia*, se puede releer de forma mítica (sin negar las lecturas psicoanalíticas) la representación de la muerte del autor en el relato. En este sentido, el autor (que ya no es capaz de encontrarle un sentido a una realidad caótica y/o precaria que lo sobrepasa y lo llena de dolor) se comporta como una huaca que ya no puede hablar, pero que no muere.

En la *Nueva corónica*, el poder del Inca radica en su habilidad para hablar con las huacas y que estas le respondan; como afirma González Vargas, Guamán Poma enfatiza este acto de comunicación para dar cuenta del “diálogo permanente que existía entre el gobernante y las divinidades reconocidas en el incario que él encabeza. El autor considera que el Inca es conecedor del pasado

y de porvenir por vía de las huacas” (2002: 189). Sin embargo, la pérdida de la voz de las huacas tiene que ver con el saber que tienen sobre la inminencia de una gran transformación, de allí que ya no respondan pues han perdido su sentido y utilidad; entonces, callan, pero no mueren.

Según Guamán Poma, la única huaca que aún responde es Pariacaca quien dice “que ya no había lugar de hablar ni de gobernar, porque los hombres que llaman Uiracocha habían de gobernar y traer un Señor muy grande en su tiempo o después sin falta, esto le respondió las dichas huacas ídolos al inca Uayna Cápac Inca, de ello fue muy triste a Tumi” (198). La tristeza de las huacas y su silencio son consecuencia de conocer el futuro trágico de los Incas, a saber, que un nuevo poder se impondrá: el dios cristiano. Las divinidades incas, entonces, serían reemplazadas por un nuevo señor.

El narrador de *Los zorros* se transforma en huaca que conoce el pasado y el futuro, y ve el gran cambio (*Pachacuti*) que la ciudad de Chimbote representa. Entonces, a diferencia del taqui ongoy (aunque reproduciendo su potencia), el narrador desdobra al trickster abriendo el diálogo transformador. Lejos del milenarismo del taqui ongoy que buscaba erradicar al otro español, el diálogo arguediano se presenta como búsqueda urgente de zorros-pedagogos para la construcción de una comunidad posible en Chimbote (y Perú).

Los zorros activan la cifra olvidada de la historia peruana, a saber, la cosmovisión andina; materializándola abren un diálogo capaz de darle forma a un Perú distinto que, sin embargo, no será obra maestra de zorros-autoridades, sino *work in progress* de los zorros-pedagogos, médiums capaces de conectar a todos aquellos seres que, a pesar de sus diferencias y/o gracias a ellas, deseen ser tricksters-huacas-poseídas-por-la-danza-y-el-canto que anuncian un nuevo Pachacuti, esta vez, de *permanente* liberación.

CONCLUSIONES SOBRE LAS POSIBILIDADES DE ESTA INVESTIGACIÓN

Esta investigación ha utilizado la noción de urgencia con el fin de reconsiderar la estética tardía de José María Arguedas desde la perspectiva de un cuerpo cuyos deseos han sido persistentemente reprimidos. Asimismo, se ha enfocado en su vida-obra desde la segunda mitad de la década de los sesenta cuyo paradigmático momento de urgencia es el año de 1968. Metodológicamente, se ha definido la urgencia como la condición en la cual una necesidad del *cuerpo histórico* puede ser satisfecha para evitar el peligro de muerte. En este sentido, la diferencia entre salud, urgencia y emergencia es temporal: mientras que en la primera hay tiempo suficiente y en la última no hay tiempo, en la segunda el tiempo es *limitado*: es dentro de los límites de la urgencia que la estética tardía de Arguedas se despliega mostrando las injusticias cometidas contra de los cuerpos y sus recuerdos.

Para Arguedas, el recuerdo irrumpe como expresión de la urgencia del cuerpo histórico. El recuerdo, entonces, cuestiona no solo la necesidad de armar un relato nacional que privilegie una perspectiva específica, sino también la propia pretensión de armar un relato. Su estética tardía, en cambio, propone y promueve una forma de vérselas con la historia que no arme narrativas, sino que produzca *campos de fuerzas degenerados* donde sea posible la autogestión de los cuerpos urgentes cuyos deseos no han sido ni escuchados ni satisfechos. La historia, desde esta perspectiva, no se arma, sino que se hace presente impredeciblemente a través de la *autoproducción estética* de todos los que son parte de ella.

La urgencia del cuerpo produce una urgencia estética, es decir, diversas formas de expresar y comunicar sus intensos deseos. La forma radical de esta estética es experimentar la muerte como productividad, como *poiesis*. Para Arguedas, morir no es sino parte del ciclo del nacer y el perecer. Esta experiencia es irreconocible para la idea moderna de la muerte como fin de la existencia, de allí que una perspectiva distinta a la moderna (ni marxista, ni freudiana, ni posmoderna) sea necesaria para comprender la radicalidad de su estética tardía. En este sentido, hacer de la propia muerte una forma de autoconsciencia y autodiseño estéticos la dota de un productivo sentido sociohistórico: el autosacrificio autoconsciente como acto comunitario, la propia muerte como desencadenadora de procesos.

Arguedas encontró esta urgencia histórica (a partir de la cual dio forma a su estética) en lo que se ha llamado la comunidad de los muertos y/o desechados por el poder hegemónico. La importancia de estas comunidades es que, al ser descartadas por la funcionalidad del sistema, ofrecen una perspectiva irreconocible para el poder. La urgencia de los desech(ad)os es irreconocible para el imperialismo capitalista; de allí que, para comercializarlos, tiene que transformarlos en mercancía nuevamente. Justamente, lo que una estética de la urgencia propone es que estas perspectivas no dejen de ser irreconocibles.

Habitar estas perspectivas significa, para Arguedas, abrirse al encuentro con la diferencia, con aquello que uno no es y que aún no se ha convertido en mercancía: la comunidad andina y su hibridación en los procesos de migración del campo a la ciudad. Sin embargo, la estética tardía de Arguedas reconoce que estas comunidades están en peligro y/o están siendo absorbidas por el capital, de allí que el encuentro con la diferencia ya no sea posible sólo a nivel comunitario, sino sobre todo a nivel personal; se trata del irreconocible *encuentro de un ser humano con otro ser humano*. En

este sentido, la comunidad que anhela el último Arguedas ya no es identitaria (es decir, no se rige por criterios de identidad étnica, de clase o de género), sino *agencial*, es decir, es el intenso deseo de acabar con las injusticias históricas que ha padecido el cuerpo físico y social el que hace posible la construcción de una patria alternativa; la identidad, en este sentido, posee una utilidad estratégica si y sólo si permite el despliegue de la(s) agencia(s) comunitaria(s).

El análisis ha mostrado que, para Arguedas, el ser humano es presa inevitable del error, la enfermedad y la muerte. Estos tres fenómenos, sin embargo, no son retratados como ajenos a la existencia humana o como experiencias que haya que eliminar: todo lo contrario, dan forma a la existencia. El *homo sapiens* se convierte, entonces, en *homo errans*, es decir, en un ser que reconoce la vulnerabilidad y precariedad de su conocimiento, su cuerpo y su vida. Reconocer esta tríada del dolor es condición de posibilidad de toda autoconsciencia transformadora.

La estética de la urgencia arguediana desactiva los binarios cognoscitivos (sujeto/objeto) y de género (textual y sexual, texto-sexuales) a través de dos *plásticas formas*, a saber, la *passio* (Auerbach) y el *usus pauper* (Olivi). Estas no se ubican en uno de los extremos de una polaridad, sino que desean *habitar el vínculo donde los opuestos se (des)encuentran y/o (in)comunican*: la *passio* habita entre la actividad y la pasividad, entre el dar y el darse; y el *usus pauper*, entre la norma y su interpretación, entre la ley y la libertad. Estas formas, además, no son expresión de una libertad de crítica absoluta, sino que desean cuidar y/o recrear una comunidad histórica a la cual *pertenecen libre y críticamente*.

El análisis ha mostrado cómo el estilo tardío de Arguedas transforma el sacrificio mítico en autosacrificio autoconsciente. Lejos de ser una práctica irracional, el autosacrificio se convierte en praxis de una autoconsciencia radical que experimenta *el mo-*

rir para un presente injusto como acto productivo; se muere *para* un presente de sufrimiento y no *por* un presente o futuro ideal. En el primer caso, la subjetividad deja de existir para cualquier identidad con el fin de reencontrarse con su ser-nada como espacio productivo, creativo, poético (praxis no identitaria): se trata del bíblico “yo seré muerte *para* la muerte”. En el segundo caso, en cambio, la subjetividad deja de existir, libremente o no, para entregarse a una identidad y confundirse en ella (práctica identitaria): se trata del “yo moriré *por* mi Ideología”.

El autosacrificio autoconsciente se configura, entonces, como praxis estética radical cuya productividad habita ese reencuentro con la nada que somos y, desde allí, (re)comenzar a diseñar estéticamente nuestra existencia individual y colectiva. La noción de autosacrificio autoconsciente es, asimismo, metodológicamente productiva, ya que establece puentes con teorías sobre el sacrificio voluntario en comunidades políticas, con la ética del cuidado y su revaloración del autosacrificio como forma de responsabilidad comunitaria, etc. Nótese que, para Arguedas, el autosacrificio autoconsciente puede ser simbólico y/o físico.

Esta investigación ha mostrado cómo el intenso deseo por vincularse con la diferencia produce pedagogías de la urgencia que luchan apasionadamente contra la alienación de lo humano. La estética tardía de Arguedas propone una educación experimentada como *passio*, es decir, como a) desactivación de los binarios, b) voluntaria pertenencia a la diferencia (individual y/o comunitaria) y c) autocrítica transformadora de ese pertenecer que es la vida. Para Arguedas, el pedagogo-zorro se mueve entre espacios opuestos y los hibrida para que sus actores reconozcan sus urgentes deseos y necesidades. Asimismo, es el erótico huésped cuya forma de vida es *irreconocible* para el sistema y que es capaz de que sus interlocutores recuerden un pasado reprimido; su transgresión no es el

escándalo del gesto, sino su inclasificable estética que ayuda a abrir el diálogo. En este sentido, el pedagogo es *autogestor* individual y colectivo cuyo proyecto histórico es habitar y construir una comunidad democrática donde la urgencia haya encontrado voz, cuerpo y satisfacción.

La estética de la urgencia de Arguedas, y la pedagogía que de ella se desprende, visibiliza y actualiza la necesidad del darse, del entregarse, del “poner el cuerpo” para construir una comunidad histórica. Para el autor de *Los zorros*, en momentos de crisis, la salud y el diálogo (Habermas) no son suficientes; se requiere, en cambio, un *entregarse autocrítico*, un *darse transformador*. En momentos de crisis, la libertad de crítica (sobre la que ya Lenin ironizaba) no basta. Se necesita *invertir* nuestros cuerpos en un proyecto histórico; de otro modo, la crítica permanece al nivel del significante, de la mercancía, del simulacro. Ser apasionado, en el sentido del zorro arguediano, es habitar ese impredecible espacio, *punte*, entre la radical entrega y la autocrítica radical, entre el arriba y el abajo: praxis urgente, degenerada.

Comentando puntos de partida alternativos a la memoria del dolor “para contar una historia aún sin comienzo ni fin” (2018, p. 202), el historiador José Luis Rénique menciona el caso de Lurgio Gavilán Sánchez que, luego de dos años en la lucha armada, se encontró con un teniente del Ejército peruano quien “no solo le perdonó la vida, sino que le dio la oportunidad de estudiar” (p. 202). Asimismo, menciona el desplazamiento de la familia Añaños desde el fuego cruzado de Sendero Luminoso y las fuerzas del orden hasta la construcción de una poderosa industria de bebidas gaseosas. Ambos casos, para Rénique, “emergen como paradigma(s) de la reconstrucción posviolencia” (p. 202). A estos dos casos de reconstrucción luego un pasado de violencia, esta investigación ha añadido *las estrategias de la alegría* (ejemplificadas con la fiesta del

ayla) y, sobre todo, *las pedagogías de la urgencia*. Lamentablemente, propuestas pedagógicas han sido, en general, “la última rueda del coche” en los debates sobre la memoria en el Perú.

En el último párrafo del libro de Rénique, aparece la experiencia pedagógica en su relación con el pasado. En una entrevista al historiador Jorge Valdez, quien había trabajado en la CVR, se le pregunta si se está “enseñando en las escuelas de manera correcta lo que pasó en los 80” (p.202). Valdez responde que, en los libros, “está todo lo que se tiene que decir”, “no se está diciendo nada históricamente incorrecto” (p. 202). El problema radica en “‘cómo se enseña en el aula’. En el hecho que no saben los profesores ‘cómo se tocan estos temas, cómo se recuerda, cómo se discute’. Porque, en última instancia, ‘el problema está en la sociedad’, en que ‘no nos ponemos de acuerdo cómo recordar’” (p. 202).

Es esta la más urgente propuesta de esta investigación: no se trata solo de reconstruir infinitamente una(s) memoria(s) nacional(es); es necesario, sobre todo, volver tanto la mirada como el cuerpo al pasado, y, colaborativamente, ponernos de acuerdo no solo en *qué* es necesario recordar, sino en *cómo* estamos recordando (y ese “como” exige una urgente labor estético-pedagógica). Esta investigación comienza donde los debates académicos suelen culminar: la(s) pedagogía(s); es allí donde quizás habite —olvidada, invisibilizada, ninguneada, en el último párrafo— un inicio de respuesta a la crisis que hoy más que nunca vivimos como nación.

La forma de una pedagogía urgente es la *irrupción*. La irrupción del recuerdo de aquello que hemos olvidado por miedo, por vergüenza, por dolor. Las figuras pedagógicas de Arguedas, *atuqku-na*, *zorrxs*, despiertan en aquellos con quienes entran en contacto el recordar *permanente* que irrumpe en el presente cuestionando su poder hegemónico y homogeneizador (el imperialismo del consumo que homologa a los seres humanos convirtiéndolos en mer-

cancias, pero también el dogmatismo ideológico del pensamiento identitario tanto de derechas como de izquierdas). La apasionada urgencia del último Arguedas nos recuerda que recordar es un *proceso estético* que nos transforma individual y colectivamente: irrupción de los zorros cuyo baile nos reencuentra con el pasado, de los irreconocibles que nos enfrentan con nuestros deseos, de los autogestores que nos recuerdan que el supremo deber del ser humano es autogestionarse críticamente. Las pedagogías de la urgencia nos irrumpen despertándonos la necesidad, el deseo cívico, de *autodiseñar nuestros deseos* en comunidad.

Finalmente, esta investigación ha buscado ser un *ejercicio*, una *invitación* y un *reclamo*. *Ejercicio* que desea reconectar espacios culturales y estéticos que, a pesar de sus semejanzas, han permanecido distantes o incomunicados. *Invitación* a conversar con investigadores de otros departamentos, de otras ciudades, de otros países, de otros continentes en un momento en el que la tecnología permite la formación de comunidades no sólo físicas sino digitales; conversación que no sólo tenga como fin la producción de conocimiento, sino el reconocimiento de problemas comunes (sociales, políticos, económicos, etc.) como investigadores y ciudadanos. Finalmente, *reclamo urgente*, análogo al de José María Arguedas, a todos los que somos parte de esta institución llamada “Academia” que debemos cuestionar, radicalmente, *escandalizándola, profanándola, degenerándola*, de modo tal que recupere (si es que esto aún es posible) su relevancia en el espacio público, su función comunitaria y autocrítica, su *passio*.

APÉNDICE A
ATUQKUNA AYLAMAN
AYWARIYKAYAN
(ESBOZOS PARA UNA PRAXIS ANDINA)

*A Nazaria Trejo, mi madre,
quien musia más lejos que yo*

Mana kaqlamanmi tumarillaa

¡Ay, zorro, zorro, zorro de la puna!
Qamtawan nuqata nuna chikimantsik
Qamta chikishunki uushanta apaptiki
Nuqata chikiman wawanta suwaptii

¡Ay zorro zorro, zorro mal agüero!
Qamtawan nuqata nuna ashimantsik
Qamshi kutitsinki uushanta milluantin
Nuqashi kutitsishaq wawanta willkantin

USHANAN

Pueditsu pueditsu, hapalla punita pueditsu
Tumarillaa tikturarillaa, mana kaqlamanmi tumarillaa.

¡Ay zorro, zorro, zorro de la puna!
A ti y a mí nos odia la gente.
A ti te odian porque te llevas a su oveja.
Y a mí me odian porque me robo a su hija.

¡Ay zorro, zorro, zorro mal agüero!
A ti y a mí nos buscan los hombres.
Tú debes de devolver la oveja con su lana.
Yo debo de devolver a su hija con su nieto.

FUGA

No puedo, no puedo dormir solo/a.
Doy vueltas y vueltas, y no hallo a nadie.

“Zorro, zorro”¹¹⁶ abre una constelación de experiencias que guiarán estos esbozos acerca de la posibilidad de una praxis andina moderna: la música y el baile del *atuq ullqu* (hombre zorro) será el camino que seguiremos; el huayno

es arte, como música y como poesía. Solo falta que se haga ver bien esto. Lo indígena no es inferior. Y el día en que la misma gente de la sierra, que se avergüenza todavía de lo indio, descubra, en sí misma, las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, ese día, seguro de sus propios valores, el pueblo mestizo e indio podrá demostrar definitivamente *la equivalencia de su capacidad creadora* con relación a lo europeo, que hoy lo desplaza y avergüenza (Arguedas, 1989, p. 17).

Se trata, entonces, de ver “las grandes posibilidades de creación” de lo andino con el fin de proponer una praxis que, “por su

116 Se trata de una chuscada, género de música andina propio de la sierra central y oriental de la región de Ancash. Según el compositor Santiago Maguina Chauca, esta canción es de Chiquián y habría sido compuesta hacia 1922; sin embargo, no es posible precisar su autor. Las versiones más famosas son las de Jacinto Palacios (Aija, 1900-1959) y la de María Alvarado “Pastorita Huaracina” (Huarmey, 1930-2001); la versión con la que se trabaja es esta última. <http://www.youtube.com/watch?v=ca9ofndGzWI>

propio genio nacional, tendrá el más puro y definitivo valor universal” (p. 18); tal valor, sin embargo, no se obtendrá gracias a la visibilización de contenidos (culturalismo), sino al diálogo productivo con otras tradiciones. La urgencia de esta praxis se enmarca en el deseo arguediano de universalizar lo andino como agencia diversa y funcional; en este sentido, el huayno ya no sería sólo un documento de la “historia espiritual del pueblo mestizo” (Rowe 1996, p. 203), sino la base para una praxis nacional que, como afirma Arguedas en *Los zorros*, “ni los Bach, Vivaldi o Wagner pudieron hacer tan intensa y transparente de sabiduría, de amor, así tan oníricamente, de la materia de que todos estamos hechos y que al contacto de esta sombra se inquieta con punzante regocijo, con totalidad” (1990, p.176).

La voz que canta invoca al zorro (*atuq*). Ambos son odiados porque han robado preciados recursos para la comunidad: el zorro se ha llevado a su oveja; el hombre se ha “robado” a su hija. Como se ve, lo que desencadena el dolor de la voz es la profunda soledad que experimenta al carecer de un espacio común para disfrutar con su amada. La identificación entre hombre y zorro no es total, ya que mientras que el zorro puede disfrutar de la oveja como alimento en un lugar lejano, el hombre necesita de la comunidad para disfrutar de su hijo caracterizado como “nieto”, es decir, como parte de una familia. Tanto la lana como el nieto son útiles para la comunidad, puesto que aseguran su bienestar biológico y cultural. Para la voz, la fertilidad fuera del ayllu carece de sentido debido al odio de los hombres frente a la transgresión. Por lo tanto, quien roba debe, a pesar de todo, devolver lo robado, luego de lo cual se sume en una profunda tristeza: da vueltas y vueltas, y no encuentra a nadie.

La fertilidad en el mundo andino se expresa a un doble nivel: el humano (cultural-biológico) y el animal (natural-biológico), cuya armonía es expresión de un orden comunitario en donde la

producción ganadera está relacionada con la reproducción familiar. Producción y la reproducción están interconectadas como parte de una visión holística de la vida en común en la cual todos los seres colaboran en el mantenimiento del orden cósmico. La figura que desequilibra este orden es el amante ladrón, ya que se desentiende de lo común al hacer de la fertilidad un goce individual. Tanto el zorro como el hombre deben devolver lo robado a la comunidad; sin embargo, la experiencia de ambos es distinta: si el zorro puede salirse con la suya, el hombre no puede hacerlo. Ambas figuras traen el desorden, son enemigos de los límites, irrumpen la tranquilidad del ayllu. ¿Cuál es el sentido de esta transgresión?

Una aclaración es importante con respecto a este punto: en el caso del zorro, la acción (*apaptiy*, “llevar”) busca satisfacer el hambre (esfera natural-biológica); en el caso del hombre, sin embargo, la finalidad de la acción (*suway*, “robar”) es el amor y la reproducción (esfera cultural-biológica); el robo no indica, necesariamente, un acto de violencia hacia la mujer, ya que la pareja puede haberse fugado para lograr la unión que desea. Desde una perspectiva contemporánea, el robo podría verse como un acto de violencia; sin embargo, interpretar un huayno requiere no caer en lecturas reduccionistas.

Recuérdese a este propósito lo que sucedía durante el ayla en el relato arguediano del mismo nombre: la entrega mutua entre el hombre y la mujer se describe como un “engaño”: mientras que los mistis veían esta entrega como un engaño real, feo, violento y reprobable; los participantes de la fiesta lo veían como uno permitido y aceptado. En tal sentido, se debe tener en cuenta que “estas calificaciones dependen de los valores morales de la cultura a la que el personaje o el lector pertenecen” (Huamán 2004, p. 179).

El hombre zorro, entonces, hace posible que la comunidad experimente aquello que la transgrede llevándola más allá de sus

fronteras. Este salirse del orden se materializa como una tensión entre deseo individual (*suway*) y deber comunitario (*kutitsishaq*, “debo devolver”). La tensionada voz que canta es incapaz, a diferencia del zorro, de resolver esta tensión, ya que la devolución de la amada a la comunidad lo sume en la desesperación. Esta tensión, sin embargo, es productiva porque le ha permitido experimentar algo nuevo; la transgresión cobra así sentido. La acción del zorro exige que la comunidad salga de sus propios límites para buscarlo y castigarlo; la acción del hombre lo desequilibra, aunque, perseguido, devuelve a la mujer y a su hijo.

Si el zorro permite a la propia comunidad ir más allá de sus límites (y este “ir más allá” hace del zorro una figura conectada con el chamán y el curandero que viaja y que anuncia la palabra de los dioses)¹¹⁷, el hombre da cuenta de la dificultad de armonizar lo individual y lo colectivo. El zorro hombre anuncia algo en la comunidad, algo que la transgrede sin destruirla; es un anuncio de renovación. En este sentido, las preguntas que intentarán responder estos esbozos serán las siguientes: ¿es posible que el zorro deje ser símbolo de mal agüero y se convierta en augurio de un nuevo orden? ¿Cómo articular el deseo individual y el deber colectivo de este hombre zorro? ¿Qué hará para dejar de estar sólo, para ya no ser forastero, *wakcha*¹¹⁸? ¿Y cuál sería hoy la praxis de este *atuy ullqu*?

117 El zorro se configura como un estado de conciencia que, siendo de la comunidad, la sobrepasa; está debajo de lo humano como animal, pero encima de lo humano como divinidad; de allí que pueda ser dios que habla al hombre y, a su vez, animal burlado y castigado por su transgresión en el mundo (Carranza, 2006); sobre el zorro como figura transgresora y *trickster* ver Jung, 1972 y Kerényi, 1972.

118 Término quechua que da cuenta de aquella persona que es pobre y menesterosa, y, por extensión, se dice de quien es huérfano y/o no pertenece a una comunidad (p. ej., los migrantes); sobre la identificación de Arguedas como *wakcha*, ver López-Baralt, 1998). En sus relatos, esta figura es recurrente; incluso los dioses pueden aparecerse como wakchas: Huatyacuri, hijo de Pariacaca, en el *Manuscrito de Huarochiri*.

ayllu (orden antiguo)	zorro y hombre ladrón (individuo transgresor)
oveja e hija (fertilidad necesaria para el bienestar de la comunidad)	soledad y desesperación (orfandad del individuo sin el ayllu → ¿anuncio de un nuevo orden? ¹¹⁹)

Elementos presentes en la chuscada “Zorro, zorro”

¡Tsakarishun!

¡Hagamos un puente! Un fenómeno que demuestra la vitalidad de una cultura es la capacidad de agenciarse, es decir, de actuar creativamente por sí misma. A este respecto, dos textos son elocuentes sobre la vitalidad de la cultura hebrea: *Philosophy of the Law. The Political in the Torah* (2011) de Shmuel Trigano y *In God’s Shadow. Politics in the Hebrew Bible* (2012) de Michael Walzer. Para estos autores, los textos hebreos son útiles no solo para comprender sino también para transformar nuestras prácticas políticas; su tradición se mira de igual a igual con la tradición griega y es capaz de hacerlo en sus propios términos.

En el caso de la religiosidad andina, basta hacer una breve revisión bibliográfica para confirmar que existen sobre todo investigaciones etnográficas y antropológicas. Sabido es que estas disciplinas tienen como origen el descubrimiento que la Europa moderna llevó a cabo de su propia tradición popular. Este hecho generó, en un primer momento, la recopilación de relatos orales para comprender el llamado espíritu del pueblo (*Volksgeist*). A su vez, este afán se rearticuló con el deseo de conocer culturas no europeas con el objetivo de rastrear los orígenes de las propias tradiciones (en

119 Este último elemento ya no lo escuchamos explícitamente en el huayno; pero es posible deducirlo del final de la canción. Nótese que la parte más triste de la letra de la canción es, al mismo tiempo, la parte más alegre y festiva del baile, el *ushanan* (la fuga).

Grecia, Egipto y el Medio Oriente, por ejemplo). De este modo, surge el estudio de culturas “otras”, “periféricas” y/o “subalternas” desde y para Europa. Por tal motivo, es urgente reflexionar sobre la persistencia de este tipo de esquema para aproximarse a *lo andino*¹²⁰.

En quechua, el verbo *tsakay* expresa la acción de cruzar un palo o una tabla a manera de un puente. Por ejemplo, si se quiere conectar dos orillas, de modo tal que sea posible cruzar de un lado a otro, se exclamará *¡tsakarishun!* (“¡hagamos un puente provisional!”). A diferencia de un puente definitivo, esta acción se caracteriza por su transitoriedad estratégica; en términos coloquiales, este tipo de puentes sirve para “salvarnos de un apuro”. *Tsakay* no es solo una práctica cotidiana, sino que puede convertirse en una herramienta teórica que permita, justamente, el agenciamiento de lo andino al que se ha aludido previamente. La provisionalidad del puente radica en que su fin no es el puente mismo, sino el agenciamiento de lo andino-nacional como praxis moderna.

Uno de los impases que enfrenta el estudio de los fenómenos culturales relacionados con el área andina es la aplicación de categorías occidentales para comprenderlos. Si bien es cierto este hecho

120 Utilizo este término a falta de una expresión más precisa, ya que lo andino incluye a diversas comunidades que no forman una unidad compacta, sino una multiplicidad de *agencias biológico-culturales* cuyo territorio tiene como eje la cordillera de los Andes. Desde una perspectiva agencial, la otredad etnográfica cede su lugar a la *diversidad etnopoética* (Rothenberg 2010), es decir, se inoperativiza el binario centro/periferia (o hegemonía/subalternidad) que se encuentra a la base de la teoría postestructuralista, y se reconoce que toda tradición es étnica y universal; es, simultáneamente, centro y periferia, hegemonía y subalternidad, en complejas configuraciones históricas. Bajo esta perspectiva, por ejemplo, la distinción entre literatura escrita y literatura oral se vuelve inoperativa, ya que un análisis comparativo entre las formas de expresión europeas y andinas pasaría no por la identificación clasificatoria, sino por la comprensión del agenciarse de tales tradiciones. Para una crítica de lo andino como categoría, ver Jamieson, 2005, p. 353.

ha sido criticado por diversos autores, sobre todo a partir de lecturas posestructuralistas¹²¹, aún no se ha propuesto un acercamiento que intente tomar en cuenta la agencia propia de esta tradición. A continuación, se intentará construir puentes provisionales para comprender una experiencia andina tan problemática como la *huaca*.

El término huaca se menciona, por primera vez, en *Suma y narración de los incas* (1551) de Juan de Betanzos; el cronista la caracteriza como “guaca adoratorio [o]ídolo” (1968: 10); refiriendo luego el término a una montaña. Por su parte, en sus *Comentarios* (1609), Garcilaso busca ofrecer una caracterización que “corrija” la dada por lo españoles debido a su desconocimiento de la lengua; a diferencia de Betanzos, y como parte de su copioso esfuerzo filológico¹²² y erótico¹²³, ofrece una copiosa enumeración de manifestaciones (fenómenos visibles e invisibles) que englobaría los múltiples sentidos del término huaca; con el Inca, se produce un avance y, quizás también, un retroceso.

121 Sugerente, en este sentido, es la propuesta de Tomlinson (2007) que analiza la voz y el canto en los Andes como manifestaciones metonímicas en clave derrideana. A pesar de los lúcidos y sugerentes hallazgos del investigador, lo andino es categorizado por una noción posmoderna (la *différance*), y, en ese sentido, hace inoperativa (en términos prácticos) la experiencia andina al incluir al canto en la esfera del significante.

122 La retórica renacentista estuvo fuertemente influenciada por la *copia* erasmiana. Por ejemplo, en el capítulo dedicado al *exemplum* en el *De duplici copia*, Erasmo, citando a Quintiliano, indica que un ejemplo puede expresarse como una simple mención, o bien desarrollado mediante comparaciones centradas en la similitud o disimilitud, en lo contrario o en el tamaño mayor o menor, lo cual permitirá al orador extender el ejemplo *copiosissime* si va comparando y explicando cada una de las partes; Garcilaso utiliza este recurso para dar cuenta del término huaca.

123 No he encontrado un estudio que analice la impronta de la concepción neoplatónica del amor en los *Diálogos* de León Hebreo que el Inca tradujo. Eros, concebido por el neoplatonismo cristiano como fuerza semidivina, vinculaba lo visible con lo invisible; es posible ver este deseo de vínculos en las abundantes descripciones del Inca.

Avance porque su conocimiento del quechua permite un acercamiento mucho más complejo a los sentidos del término. Retroceso porque, en consonancia con su visión cristiano-platonizante de la historia, establece una progresión temporal que divide la historia andina en un antes y un después de los incas. Esta estrategia histórico-retórica tiene como fin no sólo explicar el término huaca, sino legitimar lo que Garcilaso denominó “Imperio de los incas”, prefiguración del Imperio cristiano debido al acercamiento de aquel al monoteísmo solar. Esta visión obedece tanto al horizonte cultural como a los intereses del autor, de allí que su caracterización de lo sagrado sea insuficiente.

Para los fines de estos esbozos, baste decir que el eje semántico de huaca propuesto por el Inca no es sino el concepto de lo sagrado entendido en términos de la tradición judeocristiana renacentista. De Garcilaso a Eliade, pasando por investigadores como Duviols y Rostworoski, lo sagrado andino se ha interpretado como opuesto a lo profano. Esta dicotomía ha sido criticada en Durkheim, de quien Eliade la toma; sin embargo, las ideas de este último han adquirido una autoridad que aún no se han problematizado de forma suficiente.

Para Durkheim, lo sagrado y lo profano son dimensiones incommunicables; Eliade reelabora esta dicotomía afirmando que lo sagrado se le presenta al ser humano como hierofanía en el mundo de los fenómenos. La limitación de tal propuesta es que entiende lo sagrado como una manifestación que acaece y no como *proceso que reverbera* en el mundo de la comunidad humana. Tanto el trabajo etnográfico como el análisis de textos coloniales ha mostrado que lo sagrado andino se experimentaba como agencia con la que se establecía una relación personal. En otras palabras, la huaca operaba como proceso que resacralizaba el mundo una y otra vez.

Comprender la huaca en tanto agencia cósmica cuya acción reverbera en el mundo ofrece, en primer lugar, una alternativa a

la rígida división garcilasiana entre la religiosidad inca y preinca. Asimismo, ofrece la posibilidad de acercarse a la tradición andina a través de un análisis intersemiótico (Jakobson, 1987, p. 429), es decir, que interprete no solo textos culturales, sino tejidos territoriales y biológicos experimentados como agencias. En tal sentido, comprender lo andino exige la construcción de puentes entre múltiples disciplinas: geografía, biología, arqueología, antropología, literatura, filosofía y religión comparada. Este tipo de aproximaciones sería la base de una praxis andina-nacional moderna. Es urgente que los puentes interdisciplinarios no solo visibilicen relaciones interculturales, sino que permitan relativizar la hegemonía epistemológica del Occidente moderno, de modo tal que el deseo etnográfico se transfigure en agencia etnopoética.

Siguiendo con la construcción de puentes provisionales para comprender la experiencia de la huaca, serán útiles algunas nociones tomadas de autores de otras tradiciones culturales. En primer lugar, Walter Benjamin y Theodor Adorno proponen la noción de constelación para comprender un fenómeno no como identidad que acaece (lo sagrado), sino como relación entre agencias (la resacralización); la imagen de la constelación es sumamente ilustrativa, ya que expresa que algo existe en la medida en que sus partes (estrellas) se interconectan (agrupación). Asimismo, esta noción permite reconsiderar a las culturas andinas desde una perspectiva heterárquica (Crumley, 1995) que no asuma *a priori* que las relaciones entre las partes (lo visible y lo invisible, por ejemplo) son siempre jerárquicas.

En segundo lugar, el olvidado estudioso de la religión, Wilfred Cantwell Smith, en contraposición complementaria a Eliade, ofrece la posibilidad de comprender el fenómeno de la religión como la matriz del encuentro existencial entre personas y como una cualidad esencial de aquello que significa ser humano (Swearer, 2011). La propuesta de Cantwell Smith permitiría una aproximación a la huaca no desde una disociación entre lo sagrado y lo

profano, sino, por el contrario, desde la experiencia personal de una comunidad que cree religiosamente en sus dioses; de allí el énfasis en la imaginación como capacidad humana para comprender las diferencias culturales. Un énfasis similar propone Arguedas en la reconstrucción de las manifestaciones culturales andinas frente a la ausencia de registros documentales o materiales.

En tercer lugar, el olvidado filósofo Oskar Goldberg considera a la comunidad hebrea tradicional como un “centro biológico” donde los dioses caminaban entre los miembros de esta; existía una relación personal con lo sagrado (Friedlander, 1992; Rosentock, 2017). La propuesta de Goldberg comprende la sacralización como un proceso que se genera a partir de la relación de la comunidad con el territorio que habitan y las necesidades vitales que poseen como especie. En este sentido, los dioses de la comunidad no son sino expresiones de las leyes biológico-naturales que cada comunidad experimenta históricamente. Para Goldberg, cada comunidad mantiene una relación personal con sus dioses, de allí que el monoteísmo judeocristiano, al convertir a dios en una manifestación universal y completamente ajena a la experiencia humana, habría perdido esta relación.

En este sentido, aproximarse a la experiencia andina de la huaca requeriría la articulación de las siguientes nociones: a) la constelación como agrupación de agencias heterárquicas, b) la comunidad como centro biológico-cultural y c) la relación personal con lo divino; estas nociones, en puente con el conocido dualismo estructural andino¹²⁴, permitirían comprender la huaca como re-

124 Nótese que dualismo no es lo mismo que binarismo; mientras que este expresa la dinámica de dos identidades que se excluyen y subordinan mutuamente; aquel es una experiencia del mundo que comprende que los opuestos son agencias diversas y complementarias, puesto que comparten un hábitat; en tal sentido, es urgente cuestionar la deconstrucción de los binarios propuesta por la ética posmoderna, puesto que puede, al privilegiar una ética de la sospecha individualista, hacer inviable la colaboración histórica de los opuestos con miras a un bien común.

sacralización del mundo materializada a través de procesos cuyos participantes son todos los seres –no humanos, humanos y divinos– de un cosmos viviente.

Ayla shunqunawmi pututun

El ayla late como un corazón. El ayla es un “género musical festivo vinculado estrechamente con el trabajo de limpieza de los acueductos de la comunidad” (Huamán, 2004, p. 178), entendida esta como centro biológico-cultural. Con el fin de comprender la dinámica del ayla, se hará una descripción comparativa de tres experiencias comunitarias, a saber, el *ágora* griega, el *sabbat* judío y el *ayla* andino. La caracterización de estos fenómenos se configura como un ejercicio intercultural que ubica a las tradiciones griega, judía y andina en igualdad de condiciones con el fin de aprehender la especificidad y la potencialidad de la praxis andina como constelación analítica.

El *ágora* se configura como una interioridad expansiva. Para el mundo griego, el *ágora* es el espacio público por excelencia que se contrapone al hogar como interioridad femenina. La casa es el espacio de la madre protectora, y el *ágora* el del padre guerrero/orador. La esfera sociopolítica griega se configura, en este sentido, como la expansión de una interioridad en la que todos los ciudadanos se vean como iguales en tanto poseen el poder de las armas y el de la palabra. De allí que exista una relación etimológica e histórica entre el estar en el *ágora* y estar en la guerra. El *ágora* no es sino una interioridad cuya expansión tiene como fin la defensa de la ciudad frente a los bárbaros. Nos encontramos en una sociedad tanto guerrera como oratoria; el arte de la retórica no es sino la contienda armada (*agon*) llevada al ámbito de las palabras¹²⁵. *Diástole*.

125 De allí que, en griego, hacer un *ágora*, es decir, una colectividad, sea reunir a una armada: *laon agorein* (Trigano, 2011, p. 168).

A diferencia del carácter expansivo del ágora (recuérdese la transformación de la Confederación de Delos en el Imperio ateniense durante el siglo V a.C.), el *sabbat* es la experiencia comunitaria hebrea por excelencia cuyo fin es la preservación de la tradición en virtud de la cual el encuentro con Dios es posible. Al ser un pueblo errante, la comunidad hebrea no se expande, sino que se contrae convirtiéndose en interioridad que, apartada del mundo, espera la promesa divina. Lo comunitario se experimenta, entonces, dentro de un templo o de una casa; es un interior. La salvación no es de este mundo y el *sabbat* es una experiencia de recogimiento que se aparta del mundo (*olam*) donde todo es “vanidad de vanidades”. Asimismo, la comunidad hebrea, a diferencia de la griega, no acepta los censos, ya que no se percibe como adición numérica de miembros, sino como la posibilidad, aunque sea momentánea, del encuentro con dios (*Shekinah*). Si la polis desea saber para extenderse (*episteme*); la comunidad judía desea ocultarse para entrar en contacto con lo divino (*emuná*). *Sístole*.

¿Cuál es la experiencia comunitaria andina por excelencia? Si el ayllu es la célula social del mundo andino, el ayla sería la experiencia donde la comunidad se siente más intensamente agente. Frente al ágora (exterioridad, expansión, diástole) y al *sabbat* (interioridad, contracción, sístole), el ayla sería el corazón (diástole-sístole) del ayllu que, lejos de separar las esferas pública y privada, las conecta con el fin del bienestar de sus participantes. Desde una perspectiva arguediana, la experiencia donde la comunidad se agencia es el ayla, una fiesta de la fertilidad. Como se ha visto en la segunda parte de esta investigación, es posible enumerar las siguientes características del ayla: a) las diversas esferas de la realidad están interconectadas dentro de un *cosmos vivo*; b) todos los seres del cosmos son agencias que participan del *equilibrio cósmico*; c) la comunidad en tanto parte de este equilibrio se experimenta como

centro biológico-cultural; y d) el *ser humano actúa* con el fin de estar en buenos términos con los seres del cosmos.

Como se ha visto, estas experiencias, que se hallan tanto en el relato arguediano como en el *Manuscrito de Huarochirí*, describen las características de una praxis comunitaria andina cuya potencia específica radica en la imagen con la que Arguedas la describe: el corazón (*shunqu*), afectivo centro cultural-biológico que desactiva los binarios sin destruir a los agentes de la relación: sístole y diástole. Lejos de una racionalidad posmoderna cuya ética de la sospecha no ve en la dualidad sino un rígido binarismo, el corazón arguediano ofrece una praxis andina moderna: no se trata ya de destruir o deconstruir los binarios, sino de diseñar proyectos sobre la base de la relación entre agencias opuestas y complementarias, sístole y diástole en fértil latido.

Shunquwampis uriashuwanmi.

También debe trabajarse con el corazón. Como se ha visto en la segunda parte de esta investigación, “El ayla”, tercer cuento de *Amor Mundo* (1967), describe las ceremonias de una fiesta ancestral ligada a la limpieza de los acueductos. Después de los ritos realizados por los Aukis y de la comida ceremonial de todos los participantes, se inicia la danza. Mientras que Santiago, el protagonista, describe maravillado el movimiento del ayla como “un solo cuerpo” (Arguedas, 1983e, p. 237), los mestizos y señores, afirman lo siguiente:

- Van a hacer sus asquerosidades en el cerro estos indios.
- La bacanal de cada año.
- Y el cura no dice nada.
- Es hijo de indio desconocido. Lo recogió el Obispo.
- El cura también aprovecha después.
- Pero en el campo, como animal, es distinto. El cura no entra en eso.

- Ya no es indio indio.
- En el campo, como animales, así como chanchos.
- ¡Qué saben de amor, esos!
- Todo en tropa, y eso que muchos de ellos ya saben leer...
- No, éstos ya no van, dicen. Se avergüenzan de esa cochinada.
- Algunos, algunos van. (pp. 236-237)

Este fragmento muestra el desfase entre una visión occidental y una visión andina del fenómeno de la música y la danza. En primer lugar, los sujetos hegemónicos describen esta fiesta de la fertilidad como un acto que se sale de los límites impuestos por el poder. Asimismo, se asocia la festividad andina al desenfreno sexual que sólo la religión y la escritura serían capaces de controlar. Por ejemplo, el sacerdote (aunque ya no sea “indio indio”, pues ha sido reeducado por la Iglesia) es criticado debido a su silencio frente al ayla: no participa abiertamente, pero tampoco condena.

La escritura sería un antídoto contra este tipo de prácticas, pues el objetivo de la educación sería el avergonzarse de la propia cultura. El poder de la lectura y la Iglesia recluye a los sujetos andinos entre dos mundos sin la agencia para resolver las contradicciones que surgen de esta tensión. En otras palabras, la alianza entre educación y religión impele a estos sujetos a una elección artificial y culturalmente suicida: o se convierten al mundo de abajo (el de los señores) o permanecen en el mundo de arriba (el de las “asqueosidades”). La elección es imposible, ya que uno de los mundos no está en igualdad de condiciones con el otro; divididos entre dos identidades desigualmente excluyentes, adaptarse a la cultura de los señores implica sentirse culpables, inferiores y/o discriminados.

Mientras Santiago sigue la danza, se encuentra con un mozo a quien, en quechua, le pregunta si en el ayla hacen “cochinadas, cosas feas con las mujeres” (p. 237). El mozo se ríe y le responde lo

siguiente: “Dicen. ¿Quién? Los señores vecinos, pues. Ellos no entran al ayla. No han visto. Por mando del corazón y por medio del gran padre Arayá jugamos” (p. 237). La danza está dirigida por el corazón (*shunqu*), es decir, por la comunidad experimentada como un solo cuerpo cuyo respeto a las huacas garantiza la fertilidad del ayllu. El ayla transforma al ayllu en un solo cuerpo dirigido por un corazón que desea el bienestar de la comunidad experimentada como afectivo centro biológico-cultural dentro de un cosmos vivo.

A continuación, el mozo le dice a Santiago que no puede participar en la danza porque su pareja no ha llegado, y, sin ella, no podrá “jugar”. Sin embargo, en caso de que no llegase, afirma que “¡al año entrante sembraré; haré cimient!” (pp. 237-238). Luego de esto, la pareja del mozo llega y ambos se van al ayla. Este juego entre las parejas aun no casadas se configura como expresión humana de la fecundidad de la tierra que es el sustento de la vida comunitaria. Para comprender esta experiencia se necesita aproximarse a lo andino ya no como discurso, sino como experiencia, como corazón.¹²⁶

Ángel Rama afirma que, en términos formales, en la obra de Arguedas se ven “dos configuraciones culturales que tratan armo-

126 No abundan las investigaciones que conecten el análisis de los fenómenos religioso y mítico. Este último, se ha atrincherado en los departamentos de Ciencias Sociales sin dialogar con los de Religión Comparada o Filosofía. Es sugerente pensar en las fructíferas relaciones que podrían surgir del diálogo entre la fenomenología del mito y la fenomenología de la religión de, por ejemplo, Cantwell Smith quien afirma que el acercamiento al fenómeno religioso debe ser personal y experiencial: para el estudioso de la religión, si bien no es posible enseñar la fe cuando se enseña sobre la religión, la transmisión de sus sentidos debe hacerse “with sufficient background and training in the history, languages, and cultures of a religious tradition, so that any living being at any existential moment is understood to mirror a world at once particular and universal, and is thus a unique individual who is part of a much larger diachronic and synchronic framework and whose personal story is seen as part of a cosmic story, both human and divine” (Swearer, 2011). En este sentido, estos esbozos se enmarcan en la posibilidad de acercarse a lo andino desde una perspectiva agencial y experiencial, y no solo discursiva.

nizarse, pero que fluyen paralelamente y fijan dos lecturas simultáneas” (1973, p. 273): la mítica, referida a lo andino, y la occidental; para el crítico uruguayo, la que tiene más potencial sería la primera, “aunque ella parecería incapaz de construir por sí sola toda una estructura novelesca, al menos como la entendemos en nuestra tradición occidental” (p. 273). Con el fin de comunicar la vitalidad de lo andino, Arguedas *se valió* de formas occidentales: la novela de aprendizaje (*Los ríos profundos*), la novela total (*Todas las sangres*) y la investigación etnográfica.

Es un hecho conocido cómo las tradiciones occidentales han sido transformadas por las andinas; el ayla no es una excepción; como afirma Calero del Mar, “la danza ayla, en el cuento del mismo nombre, ya no es, para Arguedas, la evocación de la danza típica de la fiesta del agua que él describe en sus trabajos etnológicos; es más una danza del Carnaval andino o poqoy” (2006, p. 84); la “reconstrucción” de la danza no pasa por la exactitud etnohistórica, sino que depende de una experiencia dirigida por un corazón ligado al presente de la comunidad que se desea retratar; en tal sentido, “inspirándose en el método utilizado en Etnohistoria, Arguedas recurre a las divinidades de la mitología de Huarochirí y a las danzas del Carnaval del valle del Vilcanota” (p. 84). El corazón se configura, entonces, como una imaginación indesligable de la experiencia comunitaria que da cuenta de una tradición que *sigue viva*:

no hay manera de tener éxito en la reconstrucción de las danzas americanas antiguas sobre las bases de pocos informes de los cronistas. Será siempre necesario recurrir a la fantasía, y entonces el valor de la “reconstrucción” dependerá *por entero* del talento artístico de quien lo intente. (Arguedas 1960: 8; énfasis mío)

La etnografía, entonces, se ha convertido en etnopoética; el corazón como imaginación *de y para* la comunidad entra en acción. Aproximarse a lo andino exigiría, entonces, trabajar con el

corazón; de otro modo, el diálogo intercultural corre peligro, y la incompreensión triunfa. En este sentido, el narrador del *Manuscrito* habla sobre la continuidad de los ritos, las ceremonias y las festividades andinas vistas por los extirpadores como asunto del diablo; agrega que, a pesar de que el doctor Francisco de Ávila “tiene mucha sabiduría y buen entendimiento, no puede llegar hasta el *corazón* lo que él diga. Ya tuvieron otro padre (sacerdote) y quizá (todos) simulen igual que algunos que se mostraban como cristianos solo por temor (2007, p. 61).

La necesidad de conservar la cultura lleva a los habitantes de los andes a simular una creencia como forma de protección frente al poder del extirpador. En el momento en el que lo andino esté en igualdad de condiciones con otras tradiciones, la simulación (cálculo) cederá el paso a la imaginación comunitaria (corazón); es esta la potencia del estilo tardío de Arguedas: solo cuando lo andino se mire de igual a igual con otras tradiciones, la imaginación tendrá el poder de transfigurar una historia marcada por el miedo, la vergüenza y el engaño.

El zorro de arriba y el zorro de abajo fue un intento de aplicar este método para reimaginar la historia peruana. En este texto, se produce una violencia estética (en tanto transgresión de las normas del español) que expresa no una utopía, sino una realidad histórica aún no comprendida. El estilo tardío de Arguedas ya no busca legitimar la vitalidad de lo andino a través de una forma occidental, sino que su imaginación estética se configura como agencia que expresa una realidad histórica que ya no es ni occidental ni andina.

En la actualidad, esta agencia se materializaría en la construcción de una crítica literaria y filosofía andinas que vayan acompañadas por una praxis que rearticule investigación y pedagogía con el fin de ofrecer una alternativa concreta a la neoliberalización¹²⁷ de

127 Inscribo mi comprensión del capitalismo contemporáneo dentro de la idea del “capitalismo de lo inmaterial” propuesto por Gorz (2010), cuya finali-

nuestras instituciones educativas. Debemos ir más allá de Arguedas junto a él, como huaca que resacraliza el mundo, y conseguir que lo andino se convierta en praxis capaz de dialogar de igual a igual con las distintas tradiciones. El corazón arguediano se configura, entonces, como agencia imaginativa que, por mor de la comunidad (en tanto afectivo centro biológico-cultural) y dirigida por ella, recrea la historia dentro de un cosmos vivo; la imaginación, en tal sentido, no se contrapone a la historia, sino que la reimagina aquí y ahora. Volver a trabajar con el corazón es, entonces, urgente.

Ayla shunqupa wayinmi

El ayla es la casa del corazón. El siguiente testimonio, recogido por Arguedas en una población monolingüe quechua del Perú, muestra la posibilidad de una praxis andina moderna:

Según Don Viviano Wamacha, cabecilla, ex auki y exalcalde mayor del ayllu-comunidad de Chaupi, el dios católico (Nuestro Señor Jesucristo) es *separado* (separawmi), no se mete (en la vida de los indios), *manam metenkunchu*. Admitió que era el mayor de los dioses y, cada vez que pronunciaba su nombre se quitaba el sombrero, pero, aun así, siendo el mayor de los dioses manan *metenkunchu* (no se mete en los asuntos de los indios). Es el dios de los señores y por esa razón, social y no religiosa, merece respeto y es formalmente considerado como de mayor jerarquía. No es dios, sin embargo. Ningún bien se recibe de él ni ningún mal. El hombre es protegido por los *wamanis*, el propio misti no podría si el wamani no le diera su vena, el *aguay unu*. El wamani no excluye a los *mistis*; por medio del *Varayoc* reparte su vena, el agua, sin distinción, entre indios y señores (naturalpaq, vesinupaq, igual) (Arguedas, 1973, p. 229).

dad es que ningún fenómeno escape a su conversión en productos de consumo.

Don Viviano distingue al dios de los poderosos (“Señor”) de la divinidad cósmica (“wamani”). Asimismo, para expresar la relación con ambas figuras, el ex auqui distingue entre un respeto social y otro religioso: el primero se dirige al dios católico, y lo que representa en términos culturales, en tanto “no se mete (en la vida de los indios)”; el segundo se reserva para la divinidad cósmica de quien se recibe los recursos que la comunidad necesita para su subsistencia.

Jesucristo y el wamani coexisten, ya que este no excluye a aquel; el dios cósmico no puede excluir a ningún ser, humano o no humano, ya que todos pueden acceder al agua para subsistir (aunque para recibir tal recurso es necesario estar en buenos términos con el dios); se entiende así la importancia del ayla para la comunidad. Como afirma Goldberg, la divinidad es expresión las necesidades de una comunidad experimentada como centro biológico-cultural dentro de un cosmos vivo. El testimonio revela, entonces, una praxis andina moderna cuya dinámica no es identitaria, sino agencial: mientras que al dios católico se le respeta por *ser* el Señor de los poderosos, al wamani se le respeta porque “*reparte* su vena, el agua, sin distinción, entre indios y señores”.

Se ha querido ver en este testimonio elementos del mito del Inkarrí¹²⁸; sin embargo, para el estilo tardío de Arguedas, no se trataría de un retorno violento del pasado, sino más bien del reconocimiento de que la agencia del wamani es más importante para la comunidad que el poder cristiano. Se ve, entonces, la actualidad de esta praxis que sabe que el bienestar comunitario es siempre biológico-cultural; no es posible entender el ayllu excluyendo a al-

128 Así Carlos Huamán ve en este testimonio lo siguiente: “Si bien el dios occidental convive con el Dios Wamani del mundo quechua; este no interfiere en su relación con el Dios montaña. Sin embargo, existe en ambos una soterrada oposición debido a que el de los mistis (blancos) tiene un carácter panteísta mientras que el de los otros no, por eso, protegidos por el Wamani, esperan el retorno del Dios Inkarrí” (2006, p. 95).

gunos de los polos de esta dualidad. Desde esta lógica, el rearmarse del cuerpo del inca implicaría *valerse de* los dioses cósmicos y los mitos que nos hablan de ellos para el bienestar del ayllu. Lejos de la caracterización que Jürgen Habermas (1984) hace del mito como elemento regresivo, cerrado en sí mismo e incapaz de aprender, este sería la forma de expresión idónea para una praxis andina-y-nacional capaz de transfigurar el mito del Inkarrí como revolución identitaria en acontecimiento agencial.

Esta praxis arguediana está aún por hacerse, y solo una lógica identitaria reduciría lo andino a algo que debe recogerse, preservarse y/o estudiarse; lejos de eso, lo andino en su infinita complejidad debe agenciarse pedagógicamente. Hoy estamos entre dos alternativas: asumir la imposibilidad de una praxis andina contemporánea (cuyo reverso obscuro es la visibilización de lo andino como ornamento culturalista) o intentar agenciar estas tradiciones y, con ellas, transformar no solo nuestros saberes, sino nuestras prácticas comunitarias. La universidad —no lo olvidemos— no es solo investigación académica, sino pedagogía viva, *shunqupa wayinmi*.

¡Mushoq ushananwan usharishun!

¡Terminemos con una nueva fuga! La potencia de una praxis andina radica en la resacralización mítica de la historia que deja de lado las identidades rígidas y cuya agencia (convertida en urgencia debido a la violencia histórica que se ha ejercido sobre los seres humanos) surge de la comunidad experimentada como afectivo centro cultural-biológico. Los llamados a llevar a cabo esta praxis ya no son *homo sapiens* en términos de identidad (sea esta étnica, de clase y/o de género), sino en términos de agencia material, es decir, se trata de *valerse de* todas las herramientas que la realidad ofrece con el fin de diseñar concretamente el bienestar del cuerpo comunitario al que se pertenece individual y colectivamente, como *persona*.

La astucia de esta agencia convertida en urgencia se materializa en la figura del zorro como pedagogo que *musia* la realidad con el fin de transformarla. La urgencia de Demetrio Rendón Willka, en el capítulo final de *Todas las sangres*, y las palabras que sobre el personaje nos ofrece Arguedas en la famosa mesa redonda de 1965, son claves para comprender esta praxis arguediana:

¡Pero Rendón Willka no es indio!, *no es* indio Rendón Willka. Rendón Willka no cree en los dioses montañas; *se vale* de esa creencia para llegar a un fin político. Es *totalmente* racional –o racionalista– no es indio. En ningún momento aparece como indio Rendón Willka. ¡Es ateo!: no cree ni en el Dios católico ni cree en los dioses locales; y él considera que la máquina, que la técnica es indispensable para el desarrollo del país. (Rocha-brún 2000, p. 47; énfasis de Arguedas en la transcripción)

Al intentar identificar al zorro Willka, los científicos sociales perdieron de vista su praxis urgente que es estratégica y cuya direccionalidad es comunitaria; en otras palabras, la urgencia de un personaje como Willka lo lleva a diseñar planes de acción que toma en cuenta los deseos de los miembros de la comunidad que él conoce configurándose como un “ejecutor oyente”, es decir, alguien que, para actuar, escucha con atención lo que la comunidad necesita. Mientras que los científicos sociales buscaron encajar los personajes de la novela en sus categorías, la novela ofrecía, a través de la performance de Willka (y no solo a través de él), la cifra impensada que, siendo producto de la historia peruana, la negaba en urgente acto transformador.

Rendón Willka siempre ha sido una posibilidad histórica, posibilidad que ha sido olvidada, justamente, por aquellos que han entendido la historia peruana en términos de identidades de cualquier tipo. Willka, entonces, desborda, *degenera* cualquier género identitario al transgredir todo intento de clasificación, ya que

estos no hacen justicia a su praxis; y es la figura mítico-histórica del zorro (*atuq*) la que materializa esta urgente inclasificabilidad. Como se vio al inicio de estas notas, el zorro es tradicionalmente una figura asociada al “mal agüero” (transgresor que “roba” algo a la comunidad); en un giro que aún no ha sido visto por la crítica, Arguedas transfigura al zorro haciendo recaer en su praxis el “buen agüero” que el Perú necesita para transformar una historia de abuso y violencia, de allí que, lejos de alejar al zorro, es urgente invitarlo al ayla, a la fiesta de la comunidad.

En el último capítulo de *Todas las sangres*, el capitán es incapaz de ver la astucia del zorro Willka; al no experimentar la urgencia de su praxis, solo atina a llamarlo “zorro” en términos negativos desde la perspectiva de la identidad que ellos defienden; la imposibilidad de comprender esta urgencia lleva al capitán a decir que “Para mí no hay zorros” (1983, p. 453), negando lo que la comunidad representa como posibilidad histórica. Al final de la novela, los personajes han logrado algo inclasificable: una revolución de zorros que no puede comprenderse en términos de ninguna ideología, de allí que, cuando el capitán le dice a una mujer de la comunidad “Ustedes son comunistas” (1984, p. 454), ella responda lo siguiente: “Tú serás comunista, señor” (p. 454), resistiéndose así a la identidad que el poder hegemónico busca imponerle.

Se trata de un grupo de indios campesinos que, en colaboración con el dueño de la hacienda (don Bruno) quien se ha casado con una mestiza (Vicenta), han tomado posesión de las tierras sin rabia ni violencia gracias al trabajo de la comunidad experimentada como centro cultural-biológico; la posesión tendrá sentido hasta que el hijo de Bruno vuelva por sus tierras convertido en abogado justo, pues “no tendrá infierno de hacendado en su alma” (p. 450) dice su madre. Asimismo, tal cambio exige la transformación de quienes trabajan la tierra, puesto que ya no serán “colonos”, sino “peones”

que serán tratados con la justicia de la comunidad que ha tomado posesión de la tierra. El último capítulo deja claro que no se trata de una utopía comunista (entendida como lucha de clases y su inevitable violencia); se trata, en cambio, de la negociación estratégica entre los diversos urgentes históricos de la hacienda articulados por un zorro cuyo fin no es el convertirse en líder de una revuelta, sino en desencadenante de procesos históricos inclasificables.

Al haber cumplido su deseo de urgente desencadenante de procesos de transformación comunitaria, ya no se teme a la muerte, pues esta se ha convertido en *consciente autosacrificio* de la identidad. Cuando el capitán dice que va a fusilar a Willka, una mujer le pregunta por qué; a lo que el capitán responde que Willka no teme a la muerte y que la comunidad tiene que entregar las tierras a la hacienda. Sin embargo, ya no hay nada que entregar, puesto que Willka es el administrador legítimo de la hacienda: “Con la señora Vicenta ha repartido tierra para trabajo nomás. El cabildo grande ha repartido; aquí en el patio. ¿Por qué vas a matar a un hombre que está empezando la alegría y que a nadie ofende, que respeta a su señor, don Bruno?” (p. 454).

El consciente autosacrificio es lo que los científicos sociales no pudieron, o no quisieron, ver. Convertidos en mito que resacraliza y rehace la historia una y otra vez, los zorros serán los encargados de llevar a cabo el proyecto de país; y recuérdese que zorro no es solo Willka, sino todos los miembros de la comunidad que colaboran en el inclasificable proyecto histórico. La muerte, en este sentido, se recibe con serena alegría (praxis franciscana): “Demetrio escuchaba con tranquilo regocijo las respuestas de la mujer. “Ya pueden fusilarme. ¡No importa!”, pensó” (p. 454). La muerte adquiere aquí un sentido pedagógico: al haber cumplido su misión, el docente ya no es necesario y puede dejar al estudiante; el fracaso del docente es que su estudiante no pueda aprender y actuar por su cuenta; en el mismo sentido, el fin del zorro pedagogo es saberse no

necesario, en tanto caudillo, porque el proyecto comunitario puede continuar sin él. En un intenso intercambio con Henri Favre, Arguedas describe con claridad la praxis del zorro Willka:

JMA: (É)l maneja a los indios mediante los mecanismos que son convenientes, que él conoce muy bien a los indios para conducirlos a un fin.

HF: Sí, pero da a su muerte un sentido de *identificación con la masa india*, lo que es, lo que es esencial.

JMA: *No... él con su muerte lo que da es... la evidencia* de que los indios se pueden manejar por sí mismos, que no es necesario un caudillo para (frase no descifrable); ¡por eso muere!

HF: Es decir que la comunidad antigua puede volver y reformarse y reestructurarse.

JMA: La comunidad antigua puede servir de base para una, una comunidad moderna. (Rochabrún, 2000, p. 48; énfasis mío).

Este es quizás uno de los pasajes más contundentes de la pedagogía arguediana aplicada a la política. Para Arguedas, el zorro pedagogo Willka utiliza los procesos que él considera necesarios para que los estudiantes comprendan la lección que les será útil. Al haber conseguido este fin, el ya-no-ser-necesario del zorro pedagogo, simbolizado a través de su muerte, no es instrumento identitario cuyo fin es que los indios se identifiquen con Willka —como creía Favre—, ya que esto haría de él un mesías. El ya-no-estar-presente no es sino la prueba (en sentido educativo) que evidencia que los estudiantes “se pueden manejar por sí mismos, que no es necesario un caudillo”. *La propia muerte es, en este sentido, exigencia del zorro pedagogo quien niega la identificación a través de la evidencia de la agencia de sus estudiantes*. Finalmente, tal evidencia sirve no para el retorno del pasado, sino como base para la transformación moderna de la propia comunidad.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas exige la proliferación de estos zorros pedagogos, inclasificables en términos identitarios, pero reconocibles en términos agenciales/urgenciales; estos zorros cantan y bailan una nueva fuga al entrar al ayla con el fin de transformar, sin rabia, el mundo bajo la protección del padre cerro Arayá. Invitados a la fiesta de la comunidad, los zorros transforman el ayla en experiencia de aprendizaje comunitario, capaz no solo de visibilizar las diferencias o “de construir un puente entre el pasado y el ‘presente moderno’” (Huamán, 2004, p. 148), sino de diseñar proyectos cuyo fin sea la (re)construcción de una comunidad viable; la investigación, en tal sentido, es insuficiente; cobra sentido, entonces, la urgencia de la pedagogía. El canto y baile de los zorros pedagogos será capaz de dar forma a esa “con-fusión” (Rochabrún, 2000, p. 35) que, según Alberto Escobar, mostraba *Todas las sangres*; una praxis que, sin embargo, no permanece en la confusión que visibiliza, sino que, a partir de ella, transforma la realidad de forma inesperada, inclasificable, *degenerada*...

APÉNDICE B

POR UNA PEDAGOGÍA URGENTE (O DEGENERADA)¹²⁹

el sujeto metafórico...

Lezama Lima

homo sapiens

1. Generación y degeneración coexisten y se interpenetran.¹³⁰ Históricamente, sin embargo, el generado ha invisibilizado al degenerado.

129 Lo degenerado no es una teoría; es, en cambio, una praxis en el sentido de la dialéctica de lo concreto de Karel Kosík: dos comentarios de Néstor Kohan (2004) aclaran esta afirmación: “en Kosík, la ontología sí juega un papel, pero en sus escritos siempre se trata de una ontología praxiológica, es decir, centrada en la praxis histórica de la humanidad, no en la metafísica de la materia cosmológica natural” (p. 93); asimismo, “la dimensión praxiológica del marxismo constituye el principal gozne teórico para abordar la actividad humana como una apertura radical en el plano ontológico. Su ontología no está centrada en la naturaleza fisicoquímica –con su inevitable teoría del reflejo, sea mecánico o ‘dialéctico’– sino en la actividad transformadora de la sociedad. El ‘mundo de la vida’ del último Husserl o de Maurice Merleau Ponty y la ‘precomprensión del ser’ de Heidegger son superados en el mundo de la praxis humana. Ésta emerge como trabajo, pero también como práctica política revolucionaria que crea un mundo nuevo y un ser humano nuevo inserto en relaciones sociales desalienadas y desfetichizadas” (p. 95).

130 La degeneración no opera en términos de una dialéctica progresiva cuya finalidad sería la superación del género; aquella, en cambio, a) reconoce la generación y b) busca habitar el espacio que la une y separa de esta; de allí que no sea teleológica (predecible como una máquina), sino orgánica (impredecible como un cuerpo).

2. El *homo sapiens*, durante procesos históricos eróticamente no represivos¹³¹, posee un deseo no urgente que lo lleva a la reflexión.¹³² Al no ser urgente, el ser humano puede permanecer en lo indeci(di)ble: ¿actúo o no actúo? La libertad del *homo sapiens* convertido en *sujeto de ella* es su agencia (alienada o no) cuya acción se realiza al nivel del significante (o de lo que, tradicionalmente, se ha llamado alma o crítica). Actuar, entonces, requerirá la generación de diferencias críticas¹³³ (metonimia o *différance*) para tomar una decisión. Esta acción se genera desde un paradigma lingüístico (identidad por proliferación metonímica de significantes) que busca deconstruirse sin fin para reemplazar una identidad por otra (interdependencia entre publicidad y moda¹³⁴). Se genera, entonces, la generación de géneros (literarios y/o sexuales, texto-sexuales) y el *reemplazo* efímero de unos por otros sin consumir la expresión plena del deseo humano como praxis ontológica de la especie.¹³⁵

131 ¿Existen estos procesos no represivos? Si la respuesta es negativa, no invalida la distinción entre generación y degeneración, ya que la primera se generaría cuando la represión es soportable por el cuerpo histórico (individual y/o colectivo) mientras que la segunda se produciría cuando este cuerpo ya no es capaz de soportar la represión: *estallan*, entonces, las formas degenerándose; la represión se trataría, en este sentido, de una cuestión de intensidad cuantitativa que, al extremarse históricamente, produce una transformación cualitativa: el estilo tardío.

132 Reflexión que puede ser acrítica.

133 “Crisis”, del griego κρισις, expresa una separación (generación de diferencias) con el fin de decidir o juzgar. Desde una perspectiva degenerada, la crítica no es suficiente; hace falta lo erótico como metáfora, como puente, ¡tsakarishun!

134 Publicidad y moda, en este sentido, son instancias históricas cuya existencia tiene como fin la falsa seducción del consumidor y su propia muerte para cederle el paso a otra moda, a otra publicidad.

135 Para Renaud Barbaras, *es el deseo el sentido del ser humano*, ya que el deseo como sentido es dirección, intencionalidad y comunicación de la subjetividad con aquello que no es ella misma, es el incesante encuentro

3. El *homo sapiens*, durante procesos históricos eróticamente muy represivos, experimenta un deseo urgente que lo lleva a la praxis autocrítica¹³⁶: ¿qué tengo que hacer para que esta situación cambie? Al ser su deseo urgente, el ser humano no puede permanecer en la indeci(di)bilidad, ya que su cuerpo histórico (individual y/o colectivo) exige una acción que, al *no ser dominio exclusivo* de su libertad, es *impredecible*, de allí que su praxis pueda sorprenderlo. Esta impredecible praxis autocrítica del *homo sapiens* lo convierte en un *urgente* cuya urgencia se experimenta al nivel del significante y el significado (o lo que, tradicionalmente, se ha llamado alma y cuerpo, o crítica y erótica). Actuar, entonces, requiere *la organicidad de la acción*, ya que no sólo la infinitud de significantes está comprometida (eternidad del consumo), sino también la finitud de la materia (transitoriedad del cuerpo que se equivoca, se enferma y muere, *homo errans*). La organicidad busca, entonces, no solo la proliferación infinita de significantes (la metonimia), sino la funcionalidad no alienada del ser humano como dinámica *metáfora de sí mismo*. Esta praxis se produce desde un para-

con eso que la subjetividad no es (el mundo), pero sin lo cual no podría ser una subjetividad (2012: 94-114).

- 136 Lo degenerado cuestiona la supuesta obviedad de que la reflexión garantiza el carácter autocrítico de una acción. De hecho, en momentos de urgencia y como muestra el estilo tardío de Arguedas, se producen acciones autocríticas que no privilegian solamente una constelación de la realidad humana (cuerpo o alma, erótica o crítica, material o intelectual), sino que actúan construyendo su organicidad histórica. En general, las filosofías políticas de Occidente han invisibilizado *la urgencia del cuerpo* como posibilidad de conocimiento debido a que ha sido considerada irracional o no racional (p. ej. Habermas). Lo degenerado desea, en cambio, visibilizar *la retórica* del cuerpo y su urgencia histórica. La constatación degenerada es, entonces, la siguiente: un análisis habermasiano sería incapaz de comprender la estética tardía de Arguedas sin reducirla a actos irracionales y/o hasta heroicos, pero negándole su valor político y pedagógico.

digma estético (multidentidad por organicidad abierta¹³⁷) que busca degenerarse (descomponerse y, *simultáneamente*, recomponerse) habitando el espacio entre la identidad y la no identidad (como un fenómeno estético cuya identidad se niega a sí misma sin dejar de existir como diferencia¹³⁸). Se produce, de este modo, la coexistencia de formas degeneradas, inclasificables e *irreconocibles* en términos de identidades texto-sexuales. Arguedas, como urgente, produce formas degeneradas; una de ellas es el autoconsciente autosacrificio, *actividad y pasividad*, productividad de la muerte, *passio*: la urgente pedagogía de los zorros.

4. La emergencia es la desaparición de la salud y la urgencia. Aniquilada la libertad humana, el cuerpo histórico depende totalmente de un poder externo (antihistórico): *miembro gangrenado que se amputa y se desecha*. El cuerpo histórico, entonces, sobrevive al electroshock que lo revive para una muerte que ya no da frutos.
5. Salud, urgencia, emergencia. Ni sistema, ni dialéctica, ni teoría. Praxis metafórica, cuerpo metafórico, vida metafórica
homo urgens

137 El ser humano como identidades en constante transformación y reconstrucción, es decir, como sujeto metafórico, como vida metafórica. Al respecto, Lezama Lima afirma que “lo que ha impulsado esas entidades, ya naturales o imaginarias (esas insospechadas formas de vida), es la intervención del sujeto metafórico, que por su fuerza revulsiva, puso todo el lienzo en marcha, pues, en realidad, el sujeto metafórico actúa para producir la metamorfosis hacia la nueva visión” (2017: 61-62).

138 Un cuerpo estético tiene como *límite* sus materiales; sin embargo, su identidad formal-material se transforma constantemente al entrar en contacto con un agente (o urgente) que se relaciona con él, que lo interpreta y, con el cual, se interpenetra.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, N. y Visalberghi, A. (2014). *Historia de la pedagogía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Adorno, T. (1984). The Essay as Form. *New German Critique* 32, 160-161.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). Excursus II. Juliette, o Ilustración y Moral. En *Dialéctica de la Ilustración* (pp. 129-164). Valladolid: Editorial Trotta.
- Adorno, T. (2002). *Aesthetic Theory*. New York, London: Continuum.
- Adorno, T. (2006). *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. Madrid: Ediciones Akal.
- Adorno, Theodor. (2008). *Escritos musicales IV. Obras completas 17*. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. (1999). *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Trans. and ed. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. (2000). *Means without End: Notes on Politics*. Trans. Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2007). *Profanations*. Trans. Jeff Fort. New York: Zone.
- Agamben, G. (2009). *What is an Apparatus? And Other Essays*. Trans. David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. (2013). *The Highest Poverty. Monastic Rules and Form-of-Life*. Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, G. y Ferrando, M. (2014). *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. México D.F.: Editorial Sexto Piso.

- Agamben, G. (2014b). *L'uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Agamben, G. (2015). *L'avventura*. Roma: Nottetempo.
- Agamben, G. (2016). *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet.
- Agamben, G. (2017, 18 de octubre). Perché non ho firmato l'appello sullo ius soli” en Una voce di Giorgio Agamben. *Quodlibet*. Recuperado de <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-perch-on-ho-firmato-l-appello-sullo-ius-soli>
- Alencastre, A. (Kilku Warak'a). (1999). *Taki parwa/22 poemas*. Cusco: Biblioteca Municipal del Cusco.
- Alencastre, A. (2013). Testimonio del encuentro de José María Arguedas y Andrés Alencastre Gutiérrez, 'Kilku Warak'a. En *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales III*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Alfaro, J. (s.f.). La universidad según Arguedas. *Casa de Estudio SUR*. Recuperado de http://www.casasur.org/index.php?fp_verpub=true&idpub=169
- Alvarado, M. [Gian C]. (29 de noviembre de 2011). *Zorro, zorro*. [Archivo de Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ca9ofndGzWI>
- Angell, L. F. (1958). *La tierra prometida*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Arcos, R. (2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, 31, 139-155.
- Arendt, H. (1990). *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Arendt, H. (2020). *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Arguedas, J. M. (12 de junio de 1960). Las danzas Incas del Perú. Una responsabilidad del Ministerio de Educación y de la Universidad. *El Comercio. Suplemento Dominical*, p. 8.
- Arguedas, J. M. (1966). Mar de harina. *Marcha*, 1. 321.
- Arguedas, J. M. (1969). El Pelón (como Tres del puerto). *Cuadernos Semestrales del Cuento*, año III, 5.
- Arguedas, J. M. (1973). La posesión de la tierra. En J. Ossio (Ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino* (pp. 217-236). Lima: Ignacio Prado Pastor.

- Arguedas, J. M. (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Editorial Mosca Azul.
- Arguedas, J. M. (1983a). La agonía de Rasu Ñiti. En *Obras completas I*. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. *Los ríos profundos* (1983b). En *Obras completas III*. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983c). *Katatay/Temblar*. En *Obras completas V*. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983d) El sueño del pongo. En *Obras completas I*. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983e). *Amor mundo y otros cuentos*. En *Obras completas I*. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983f). *Todas las sangres*. En *Obras completas IV*. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1983g). “El Pelón” y “Mar de harina”. En *Obras completas IV*. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1989). *Canto kechwa*. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (1990). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica. Eve-Marie Fell, coordinadora. Madrid: ALLCA XX.
- Arguedas, J. M. (1998). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.
- Arguedas, J. M. (2012). *Poesía quechua*. En *Obra antropológica VII* (pp. 245-318). Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012b). Notas sobre el folklore peruano. En *Obra antropológica V* (pp. 351-354). Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012c). Los auténticos intérpretes de la música andina. En *Obra antropológica V* (pp. 347-350). Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012d). Del retablo mágico al retablo mercantil. En *Obra antropológica V* (pp. 378-383). Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012e). La Patria. En *Obra antropológica V* (pp. 556-558). Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012f). Municipio y Cultura I. En *Obra antropológica VI* (pp. 5399-541). Lima: Editorial Horizonte.

- Arguedas, J. M. (2012g). Cartas a Hugo Blanco. En *Obra antropológica VII* (614-619). Lima: Editorial Horizonte
- Arguedas, J. M. (2012h). Cartas póstumas. En *Obra antropológica VII* (631-636). Lima: Editorial Horizonte
- Aron, R. (1973). *Histoire et dialectique de la violence*. Paris: Gallimard.
- Aronson, R. (2004). *Camus and Sartre*. Chicago: University of Chicago Press.
- Aronson, R. (2006). Camus and Sartre on violence: the unresolved conflict. *Journal of Romance Studies*, 6(1-2), 67-77.
- Arazola, M. (1993). Relaciones entre antropólogos y cirujanos. *Revista Colombiana de Anestesiología*, 21.
- Arredondo, S. (1990). El zorro de arriba y el zorro de abajo en la correspondencia de Arguedas. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 275-295). Edición crítica de Eve-Marie Fell, coordinadora. Madrid: ALLCA XX.
- Auerbach, E. (2014). Passio as Passion. En *Selected Essays of Erich Auerbach. Time, History and Literature* (pp. 165-187). Princeton: Princeton University Press.
- Averintsev, S. S. (Ed.). (2000). *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M.M. Bajtín. "Adiciones y cambios a Rabelais"*. Barcelona: Anthropos; México D.F.: Fundación Cultural Eduardo Cohen.
- Ávila, F. (2007). *Dioses y hombres de Huarochiri*. Traducción de José María Arguedas. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- Bajtín, M. (2005). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barbaras, R. (2012). The Phenomenology of Life. En *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology* (pp. 94-111). Oxford: Oxford University Press.
- Barrera, C. (2012). La seducción como estética. *Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte*, 6(8), 8-15. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2012.1.a02>
- Becerra, Z. y Pinilla, C. M. (2008). Testimonio del padre Camacho sobre José María Arguedas. *Páginas*, 33(210), 96-105.

- Benjamin, W. (2005) Sobre el concepto de historia. En *Obras II/2* (pp. 303-318). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2007). Hacia la crítica de la violencia. En *Obras III/1* (pp. 183-206). Madrid: Abada.
- Benveniste, E. (1997). La naturaleza de los pronombres. En *Problemas de lingüística general I* (pp. 172-178). México D.F: Siglo XXI Editores.
- Bini, A. (productor) y Pasolini, P.P. (director). (1965). *Comizi d'amore*. (DVD). Italia: Arco Film.
- Blanchot, M. (2014). La razón de Sade. En *Lautréamont y Sade*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, H. (1972). *Land or Death. The Peasant Struggle in Peru*. New York: Pathfinder Press.
- Bodirsky, K. (2012). The Intercultural Alternative to Multiculturalism and its Limits. *EASA Workshop 2012: Working Papers*. 8. Recuperado de https://scholarworks.umass.edu/chess_easa/8
- Berlin, I. (1981). *El erizo y la zorra*. Barcelona: Muchnik.
- Braudel, F. (1977). *Afterthoughts on material civilization and capitalism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bregaglio, R. (8 de agosto de 2013) ¿Terrorismo o conflicto armado? *Instituto de Democracia y Derechos Humanos*. Recuperado de <http://idehpucp.pucp.edu.pe/opinion/terrorismo-o-conflicto-armado/>
- Burr, D. (1989). *Olivi and Franciscan Poverty. The Origins of the Usus Pauper Controversy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Cacciari, M. (2012). *Doppio Ritratto. San Francesco in Dante e Giotto*. Milano: Adelphi.
- Calero del Mar, E. (2006). Etnohistoria y elaboración literaria en “El Ayla” de José María Arguedas. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 35(1), 75-86.
- Camus, A. (1978). *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Cantwell, W. (1971). The Study of Religion and the Study of the Bible. *Journal of the American Academy of Religion*, 29(2) (June), 131-140.
- Cantwell, W. (1998). *Patterns of Faith around the World*. Oxford, Boston: One World Publications.

- Carlisle, C. (2013). The Question of Habit in Theology and Philosophy: From Hexis to Plasticity. *Body and Society*, 19(2&3), 30-57.
- Carranza, R. (2006). *Huandoy y Huascarán. Narraciones orales clásicas de Ancash I*. Lima: Editorial San Marcos.
- Castro, S. (1973). *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Chesterton, G. K. (1927). *Orthodoxy*. London: William Clowes and Sons.
- Cimatti, F. (2016). Dimenticarsi. Corpo e oblio. En W. Procaccio (Ed.), *Oblío* (pp. 15-38). Napoli: Edizioni Cronopio.
- Connerton, P. (2008). Seven Types of Forgetting. *Memory Studies*, 1(1), 59-71.
- Copleston, F. (1996). *Historia de la Filosofía. VII. De Fichte a Nietzsche*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Coronil, F. (2010). La política de la teoría: El contrapunteo cubano de la transculturación. En *Estrategias del pensar. Ensayo y prosa de ideas en América Latina. Siglo XX. I*. México D.F.: UNAM.
- Costa, I. (3 de septiembre de 2005). "La vanguardia o la pedagogía de masas. Entrevista a Beatriz Sarlo," *Clarín. Suplemento Ñ*.
- Crumley, C. (1995). Heterarchy and the Analysis of Complex Societies. *Archeological Papers of the American Anthropological Association*, 6(1),1-5.
- Cuesta, J. (2004). *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada Editores.
- De la Cruz, S. (2013). Encuentro con Arguedas. En *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales III* (pp. 425-429). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Degregori, C. I. (1990). *Ayacucho 1969-1979. El surgimiento de Sendero Luminoso*. Lima: IEP.
- Foster, G., Krasnoff, R. (productores) y Jackson, M. (director). (2016). *Denial*. (DVD). Reino Unido: Entertainment One; Estados Unidos: Bleecker Street.
- Dammert, J. L. (2011). Supe: la novela trunca de Arguedas. *Anthropologica*, año XXIX, no. 29, 111-127.

- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Editions Gallimard.
- Descola, P. (2013). *Beyond Nature and Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dickinson, C. y Kotsko, A. (2015). *Agamben's Coming Philosophy. Finding a New Use for Theology*. London: Rowman & Littlefield International.
- Douglas, M. (1966). *Purity and Danger*. New York: Routledge.
- Edelman, L. (2004). *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham; London: Duke University Press.
- Elster, J. (2009). Urgency. *Inquiry*, 52(4), 399-411.
- Emerson, C. (Ed.). (1999). *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*. New York: G.K. Hall.
- Escajadillo, T. (1965) Entrevista a José María Arguedas. *Cultura y Pueblo*, II, no. 7-8, 23.
- Fernández, C. (2016). El etnocentrismo radical en *La utopía arcaica y La civilización del espectáculo* de Mario Vargas Llosa. *Castilla: Estudios de Literatura*, 7, 517-539.
- Fioravanti, L. (1965). Pier Paolo Pasolini: An Epical-Religious View of the World. *Film Quarterly*, 18(4) (Summer), 31-45.
- Flores, A. (1993). *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. México D.F.: Editorial Grijalbo.
- Foucault, M. (2001). *Fearless Speech*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Foucault, M. (2005). *The Order of Things*. New York, London: Routledge.
- Franco, S. R. (2007). *El sueño del pongo: entre la abyección y el deseo. Especulo*. *Revista de Estudios Literarios*, 36. Disponible en <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero36/suepong.html>
- Frank, B. (2002). Rilke's the Panther. *The Explicator*, 61(1).
- Friedlander, J (1992). Religious Metaphysics and the Nation-State: The Case of Oskar Goldberg. *Social Research*, 59, 151-168.
- García, R. (2007). Rescates de la memoria. Entrevista a Beatriz Sarlo. *Revista de la Universidad Autónoma de México*, 37, 37-45. Recuperado de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3707/pdfs/37-45.pdf>

- García, A. (25 de octubre de 2006). Recuerdo de Carlos Malpica. *La República*. Recuperado de <https://larepublica.pe/politica/269420-recuerdo-de-carlos-malpica>
- Girondo, O. (1999). *Obra completa*. Edición crítica. Raúl Antelo, coordinador. Madrid: ALLCA XX.
- González, C. (2002). *Guamán Poma: testigo del mundo andino*. Santiago de Chile: LOM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Gorraiz, J. (2017) “Rock y literatura: lo ilegible o legibilidades nómadas en el proyecto creador de Virus”. *TRANS-*, (21), 1-25. doi.org/10.4000/trans.1545
- Gorz, A. (2010). *The immaterial. Knowledge, Value and Capital*. New York: Seagull Books.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. New York: International Publishers.
- Gramsci, A. (2000). *The Gramsci Reader. Selected Writings*. New York: NYU Press.
- Habermas, J. (1984). *Theory of Communicative Action*. Boston: Bacon Press.
- Habermas, J. (2005). Faith and Knowledge. En E. Mendieta (Ed.), *The Frankfurt School on Religion: key writings by the major thinkers* (pp. 327-337). New York: Routledge.
- Hobsbawm, E. (2010). Mayo de 1968. En *Revolucionarios. Ensayos contemporáneos* (pp. 331-345). Barcelona: Crítica.
- Hoffmann, S. (2006). A Note on Sartre and Violence. *Journal of Romance Studies*, 6(1-2), 61–65.
- Huamán, C. (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México D.F.: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Huamán, C. (2006). *Atuqkunapa Pachan. Estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del wayno*. Lima: Ediciones Altazor.
- Ingold, T. (2007). Materials against materiality. *Archaeological Dialogues*, 14(1), 1-16.

- Ingold, T. (2015). *The life on the lines*. New York: Routledge.
- Jacoby, R. (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones de la Central.
- Jakobson, R. (1987). *Language in Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University.
- Jamieson, R. W. (2005). Colonialism, Social Archaeology and lo Andino: Historical Archaeology in the Andes. *World Archaeology*, 37(3), 352–372.
- Jung, C. (1972). On the psychology of the trickster figure. En P. Radin (Ed.), *The Trickster. A study in American Indian mythology*. New York: Schocken Books.
- Jung, C. (2004). *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*. London: Routledge, Taylor & Francis e-Library.
- Kerényi, K. (1972). The trickster in relation to Greek mythology. En P. Radin (Ed.) *The Trickster. A study in American Indian mythology*. New York: Schocken Books.
- Kohan, N. (2004). La filosofía militante de Karel Kosík (1926-2003). *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 9(27), 87-95.
- Kosík, Karel. (1995). *The Crisis of Modernity: Essays and Observations from the 1968*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.
- Kojève, A. (1980). *Introduction to the Reading of Hegel. Lectures on the Phenomenology of Spirit*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lacan, J. (2006). *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo*. Roma: Astrolabio.
- Latour, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte.
- Lenin, V. (1963). *Cuadernos Filosóficos*. Buenos Aires: Ediciones Estudio.
- Lezama, J. (2017). *La expresión americana*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Lincoln, B. (1981). The Lord of the Dead. *History of Religions*, 20(3) (February), 224-241.
- Lincoln, B. (1991). *Death, War and Sacrifice: Studies in Ideology and Practice*. Chicago: University of Chicago Press.
- López, S. (2015). Lo arcaico y lo moderno en *La utopía arcaica* de Mario Vargas Llosa. *Letras*, 86(124), 311-324.

- López-Baralt, M. (1998). La orfandad andina de José María Arguedas. *Actas del XII Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 7, 42-52.
- Malpica, C. (1968). *Los dueños del Perú*. Lima: Ediciones Ensayos Sociales.
- Manoussakis, J. (2007). *God After Metaphysics. A Theological Aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Manoussakis, J. (2015). *For the Unity of All. Contributions to the Theological Dialogue between East and West*. Eugene, Oregon: Cascade Books.
- Manselli, R. (1973). Divergences parmi les mineurs d'Italie et de France méridionale. En *Les Mendiants en pays d'Oc aux XIII siècle* (pp. 355-374). Toulouse: Privat.
- Marcos, J.M. (1984). La ternura pensativa de José María Arguedas. *Revista Iberoamericana*, 50(127), 445-457.
- Marín, G. (1973). *La experiencia americana de José María Arguedas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Marion, J. (2002). *In Excess: Studies in Saturated Phenomena*. New York: Fordham University Press.
- Martino, E. (1973). *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Editore Boringhieri.
- Martino, E. (1977). *La fine del mondo*. Torino: Einaudi.
- Martino, E. (1993). *Scritti minori su religione marxismo e psicoanalisi*. Roma: Nuove Edizioni Romane.
- Martino, E. (1982). *Sud e magia*. Milano: Feltrinelli.
- Marx, K. (2005). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (1857-1858)*. México D.F.: Siglo XXI.
- Mateo, J.M. (2016). *Tiempo de Revueltas. Dos: la "discordia" proletaria. José Revueltas y Ricardo Flores Magón*. Ciudad de México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Miller, P.A. (2001). The Otherness of History in Rabelais' Carnival and Juvenal's Satire, or Why Bakhtin Got it Right the First Time. En *Carnivalizing difference: Bakhtin and the other*. London; New York: Routledge.

- Millones, L. y Mayer R. (2012). Capítulo 3. El puma, el cóndor y la serpiente. En *La fauna sagrada de Huarochirí*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Millones, L. (2007). Mesianismo en América Hispana: el Taki Onqoy. *Memoria Americana*, 15, 7-39.
- Muestra temporal. Esquirlas del odio. Violencia del 1980 al VRAEM. (2016). *LUM. Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social*. Ministerio de Cultura del Perú. Recuperado de <https://lum.cultura.pe/colecciones/muestra-temporal-esquirlas-del-odio-violencia-de-1980-al-vraem>
- Molinié, R. (2007). “Llamado a algunos doctores”. Para una poética del reconocimiento. *Tinkuy*, 5, 91-104.
- Moretti, F. (2013). *Lectura distante*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Mowitt, J. (1988). Foreword. The Resistance in Theory. En P. Smith (Ed.), *Discerning the Subject* (pp. ix-xxiii). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Murray, A. y Whyte J. (2011). *The Agamben Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Negri, A. (2007). Giorgio Agamben: The Discreet Taste of the Dialectic. En *Giorgio Agamben. Sovereignty and Life* (pp. 109-125). Stanford: Stanford University Press.
- Negri, A. (24 de febrero de 2012). The sacred nature of inoperosity. On Giorgio Agamben's *Opus Dei. Il Manifesto*. Recuperado de <http://www.uninomade.org/negri-on-agamben-opus-dei/>
- Noriega, J. (1989). El sueño del pongo: una forma de liberación utópica. *Imprévue*, 2, 91-103.
- Olcese, O. (2002). *Enfrentando la adversidad camino a la gloria: historia de la Universidad Nacional Agraria La Molina 1902-2002*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.
- Ortiz, A. (1996). *José María Arguedas, recuerdos de una amistad*. Presentación y notas de Carmen María Pinilla. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Ortiz, F. (1973). *Órbita*. Selección y prólogo de Julio Le Riverend. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales)*. Madrid: Cátedra, Música Mundana Maqueda.
- Ortiz, F. (2002b). Los factores humanos de la cubanidad. En *Ensayo cubano del siglo XX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Otto, W. F. (1965). *Dionysus. Myth and Cult*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pacheco, V.H. (2014). Transculturación y espacialidad del capital. A propósito de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. *De Raíz Diversa*, 1(1) (abril-septiembre), 115-143.
- Pansters, K. (2012). *Franciscan Virtue. Spiritual Growth and the Virtues in Franciscan Literature and Instruction of the Thirteenth Century*. Leiden; Boston: Brill.
- Pinilla, C. M. (1994). *Arguedas. Conocimiento y vida*. Lima: PUCP.
- Pinilla, C. M. (1999). *Arguedas en familia: cartas de José María Arguedas a Aristides y Nelly Arguedas, a Rosa Pozo Navarro y Yolanda López Pozo*. Lima: PUCP.
- Pinilla, C. M. (2002). Cartas del Archivo José María Arguedas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En *Anthropologica*, 20(20), 121-176.
- Pinilla, C. M. (2004). *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Pinilla, C. M. (2011). *Itinerarios epistolares. La amistad de José María Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas*. Lima: PUCP.
- Pinilla, C. M. (2013). *Arguedas y Barrantes: dos amautas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Platt, T. (1978). Symétries en miroir. Le concept de yanantin chez les Macha de Bolivie. En *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 33(5-6), 1081-1107.

- Portocarrero, G. (2017). Culpa y alegría en las tradiciones bíblica y andina II. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 43, 85-104.
- Rabasa, J. (2010). *Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History*. Pittsburgh: The University of Pittsburgh Press.
- Rama, Á. (1976). Recuperación del pensamiento mítico en José María Arguedas. *Latino-América Anuario. Estudios latinoamericanos*, 9, 247-274.
- Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México D.F.: Siglo XXI.
- Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rénique, J. L. (2018). *Incendiar la pradera. Un ensayo sobre la revolución en el Perú*. Lima: La Siniestra Ensayos.
- Revueltas, J. (1979). *México 68: Juventud y revolución*. México D.F. Ediciones Era.
- Revueltas, J. (1982). *Dialéctica de la conciencia*. México: Ediciones Era.
- Revueltas, J. (1983b). Arte y cristianismo: César Vallejo. En *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)* (pp. 192-194). México D.F.: Ediciones Era.
- Revueltas, J. (1987). *Las evocaciones requeridas I (Memorias, diarios, correspondencia)*. México D.F.: Ediciones Era.
- Rochabrún, G. (2000). *La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965*. Lima: IEP/PUCP.
- Roediger, H. (1980). Memory metaphors in cognitive psychology. *Memory and Cognition*, 8(3), 231-246.

- Rosenstock, B. (2017). *Transfinite Life: Oskar Goldberg and the Vitalist Imagination*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rojas, A. y Huanco, A. (2003). Espacio y tiempo en la cosmovisión andina. En Elke Mader E. y Halbmayer, E. (Ed.), *Kultur, Raum, Landschaft*. Recuperado de http://www.lateinamerika-studien.at/content/lehrgang/lg_mader/lg_mader-467.html
- Rowe, W. (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Salazar, A. (2011). Prólogo. En *El río y el mar. Correspondencia: José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen (1939-1969)*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, B. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, B. (2005). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Schmitt, C. (1985). *Political Theology*. Stanford: Stanford University Press.
- Schmitt, C. (2007). The Age of Neutralizations and Depoliticizations. En *The Concept of the Political*. Chicago: Chicago University Press.
- Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). México D.F.: Siglo XXI.
- Sommer, D. (2014). *The Work of Art in the World: Civic Agency and Public Humanities*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Stengers, I. (1997). *Cosmopolitiques 7. Pour en finir avec la tolérance*. Paris: La Découverte.
- Stengers, I. (2011). *Cosmopolitics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Suárez, J. (2013). La irrupción del recuerdo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales III* (pp. 283-300). Lima: PUCP.
- Suárez, J. (2017). Nos hemos basureado tanto: ¿consumismo, moralismo o erocrítica? En *Erocrítica I. Provocaciones humanísticas* (pp. 131-138). Lima: LAVAPERÚ, 2017.

- Suárez, J. (2017). Pedagogías poéticas: el aula como lienzo. En Ornelas, C., Navarro, M.A., Navarrete, Z. *Política educativa, actores y pedagogía* (pp. 185-194). Ciudad de México: Plaza y Valdés Editores, Sociedad Mexicana de Educación Comparada.
- Suárez, J. (2018). ¿Visibilizar y/o activar? Notas para la gestión de una Casa de la Cultura. *InnovaG*, 4, 78-87.
- Swearer, D. K. (2011). The Moral Imagination of Wilfred Cantwell Smith. *Harvard Divinity Bulletin*, 39(1-2). Recuperado de <https://bulletin-archive.hds.harvard.edu/articles/winterspring2011/moral-imagination-wilfred-cantwell-smith>
- Thorndike, G. (1973). *El caso Banquero*. Barcelona: Barral Editores Peruana.
- Tomlinson, G. (2007). *The Singing of the New World. Indigenous voice in the Era of European Contact*. New York: Cambridge University Press.
- Torero, A. (2005). *Idiomas de los Andes. Lingüística e historia*. Lima: Editorial Horizonte.
- Torero, A. (2005b). *Recogiendo los pasos de José María Arguedas*. Buenos Aires: LibrosEnRed.
- Toro, A. (2006). Figuras de la hibridez. Fernando Ortiz: Transculturación-Roberto Fernández retamar: Calibán. En *Alma cubana: transculturación, hibridez y mestizaje*. Madrid: Vervuet.
- Toscano, A. (2010). *Fanaticism. On the Uses of an Idea*. London, New York: Verso.
- Trigano, S. (2011). *Philosophy of the Law: the political in the Torah*. Jerusalem: The Shalem Center.
- Urdanivia, E. (1992). *José María Arguedas en La Molina*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.
- Ubilluz, J. C. (2017). *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Urton, G. y Nina, P. (2003). *La vida social de los números y la filosofía de la aritmética quechuas*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

- Vallejo, C. (1978). *España, aparta de mi este cáliz. Poesía completa*. Barcelona: Barral Editores.
- Vallejo, C. (1973). *Contra el secreto profesional. Obras completas I*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Vallejo, C. (1973b). *Arte y revolución. Obras completas II*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Van den Broek, C.Y. (2103). How the Panther Stole the Poem: The Search for Alterity in Rilke's Dinggedichte. *Monatshefte*, 105(2), 201-222.
- Van Nistelrooij, I. y Fierke, K.M. (2013). *Political self-sacrifice: Agency, body, and emotion in international relations*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Vargas, R. (1965). Con el novelista José María Arguedas, sobre *Todas las sangres* (entrevista). *Expreso*, Lima, 25 de marzo, 12; y 26 de marzo, 12.
- Vargas Llosa, M. (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo del indigenismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Vizzardelli, S. (2016). Oblío e ripetezione: storia di un beneficio non desiderato. En W. Procaccio. (Ed.), *Oblío* (pp. 229-249). Napoli: Edizioni Cronopio.
- Walzer, M. (2012). *In God's Shadow. Politics in the Hebrew Bible*. New Haven: Yale University Press.
- Wallerstein, I. (1989). 1968: revolución en el sistema-mundo. Tesis e interrogantes. *Estudios Sociológicos*, VII(20), 229-249.
- Wren E. T. (1974). *Agency and Urgency. The Origin of Moral Obligation*. New York: Precedent Publishing.

AGRADECIMIENTOS

Este libro, que toma como punto de partida mi tesis doctoral titulada *homo urgens: pedagogías de la urgencia en José María Arguedas, Pier Paolo Pasolini y José Revueltas* defendida en la Universidad de Harvard en 2019, ha sido posible gracias al Proyecto Fondecyt de Postdoctorado N.º 3200171 de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) de Chile.

Quiero dar las gracias a todas las personas (amigos, estudiantes, docentes y colegas) que me han acompañado desde el 2016 en que comencé a trabajar la noción de urgencia aplicada al estudio de la vida y obra de diversos escritores. En la actualidad, en el Perú, vivimos una situación donde la urgencia parece haberse olvidado debido a la proliferación de los estados de emergencia. Uno de los deseos de este libro es ofrecer a quienes se acercan a él herramientas para lidiar creativamente con sus urgencias individuales y colectivas evitando, en la medida de lo posible, las emergencias.

Agradezco, especialmente, a todas las personas que me han acompañado en la construcción del Laboratorio de Vanguardia Pedagógica Peruana (LAVAPERÚ), una iniciativa que, desde el 2016, busca rearticular artes, humanidades y educación en el contexto peruano y latinoamericano. De hecho, la serie *homo urgens* no es sino el sustento teórico de nuestra praxis. Culmino reafirmando mi certeza de que lo que escribimos no es sino una ruta deseada, difícil pero viable, para reconstruir nuestra(s) comunidad(es): barrios, escuelas, universidades, distritos, regiones, países. Sin esta dimensión constructiva, todo acto de escritura pierde sentido. Así lo creo.



homo urgens. vol. 1. Por una pedagogía de zorros (o sobre el estilo tardío de José María Arguedas), de Javier Suárez Trejo, se terminó de imprimir en Lima en julio de 2022. Se ha utilizado las letras Adobe Garamond Pro 12 puntos y Times New Roman 12 puntos.

Mediante una lectura distante, actitud necesaria para comprender el entramado total de la vida de un pueblo o del proyecto creador de un autor, Javier Suárez estudia la obra de José María Arguedas. Para ello, relaciona los conceptos de agencia, como una potencia que proyecta soluciones, y la urgencia, otro concepto clave, que se concretiza accionando contra las adversidades. Estas herramientas teóricas aplicadas a escenarios sociohistóricos complejos y críticos exigen respuestas múltiples y estratégicas. Asumen la velocidad y la provisionalidad de la urgencia con responsabilidad pedagógica. Este mundo entretejido es comprendido como una totalidad viva, una comunidad en el sentido andino, porque el autor no solo defiende con urgencia al humano, sino también a todo lo que vive como las plantas, los animales, las piedras, es decir, todo aquello que conforma una comunidad. Javier Suárez, entonces, propone una ruptura en el campo de la comunicación disciplinar que va en consonancia con la pulsión de la pluralidad textual, los mundos verbales y sociales que estudia, los que exigen articular métodos, praxis y prácticas; así un poema quechua puede alumbrar un artículo y este puede contribuir con la comprensión de aquel. *homo urgens. vol. I.*, escrito con pasión comunitaria, es necesario por lo que contiene y por la pedagogía que desencadena. Es un libro *zumbayllu* que despliega las constelaciones de sentidos en la obra de José María Arguedas.

MAURO MAMANI

Arrancar desde el final –abierto y preñado de responsabilidades– es la inspiración que genera las brillantes observaciones de Javier Suárez en torno a la obra-vida de José María Arguedas. Al empezar el presente libro, el lector se encuentra con el tema de la muerte; a continuación, se prepara para avanzar más allá, rastreando los principales temas y experimentos artísticos y políticos del apasionado autor andino. Avanzar, a partir de la muerte, hacia conformaciones de la comunidad para llegar así a la pedagogía. Como punto de llegada y fresco punto de partida, la pedagogía es reconocida aquí como intervención sabia y cariñosa, paciente y expectante, que cuenta tanto con la improvisación como con la erudición. Javier Suárez se muestra ideal receptor del estandarte –llevando hacia el futuro la generosa ambición del maestro zorro– de enseñarnos a leer y a convivir.

DORIS SOMMER

ISBN: 978-612-5002-21-1



9 786125 002211