



## Capítulo 73



# ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO III

*Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*. Tomo III  
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,  
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,  
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,  
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,  
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: junio de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-39-8

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07738

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

# La irrupción del recuerdo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

JAVIER SUÁREZ

Pontificia Universidad Católica del Perú

*De tu inmensa herida,  
de tu dolor que nadie habría podido cerrar,  
se levanta para nosotros la rabia que hervía en tus venas.  
Hemos de alzarnos ya...*

José María Arguedas, 1983<sup>1</sup>



En marzo de 1969<sup>2</sup>, el gobierno militar decide sorpresivamente eliminar la gratuidad de la enseñanza. Esta medida desencadenará un prolongado enfrentamiento entre las fuerzas del orden y la población civil de todo el país. La zona más afectada (debido, entre otros factores, a su elevado nivel de pobreza) será la de Ayacucho. A su vez, estos acontecimientos harán posible el posicionamiento estratégico de la «facción roja»<sup>3</sup> como factor decisivo en el inicio, desarrollo y fortalecimiento de la violencia política en el Perú. Meses después, el domingo 22 de junio, se produce una sangrienta lucha entre la población ayacuchana (que buscaba la derogación del decreto) y las fuerzas del orden; los muertos «oficialmente» fueron catorce; pero los pobladores aseguran haber visto a policías

---

<sup>1</sup> El fragmento pertenece al himno-canción (*haylli-taki*) que Arguedas escribió en 1962: «A nuestro padre creador Túpac Amaru» (*Túpac Amaru Kamaq taytanchisman*).

<sup>2</sup> Por decreto supremo 006. Los datos referidos a Sendero Luminoso han sido tomados de Degregori (1990).

<sup>3</sup> Grupos de izquierda de la Universidad de Huamanga, una de cuyas principales figuras era un joven catedrático arequipeño, Abimael Guzmán, y de los cuales surgiría el PCP-SL.

recogiendo muertos y arrojándolos en un carro basurero<sup>4</sup>. Cinco meses después, un 28 de noviembre, encerrado en un baño de la Universidad Nacional Agraria La Molina, José María Arguedas se disparó un tiro en la cabeza. Murió cinco días después. El nacimiento de una *violencia* y la *violencia* de una muerte se produjeron el mismo año, 1969. Nace la dogmática violencia de Sendero Luminoso y muere la violencia de la palabra que hace temblar, ¡*katatay!*, del cuerpo y el verbo que inunda el mundo, muere el intelectual zorro, *tusuy-chaski*, el que *recibe y da* el baile o *danzak-chaski*, el que *recibe y da* la danza.

En consecuencia, la idea que desarrollaré a lo largo del presente trabajo será la de la violencia arguediana como espacio para la dinámica explosiva del recuerdo y no para la «construcción» de la memoria en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (o *Los zorros*). El tema de hoy es polémico, pues toca directa e indirectamente a instituciones tan importantes como la CVR y la memoria «nacional» que se ha pretendido construir, y, sin embargo, creo que su análisis es necesario para abrir espacios en la interpretación de la obra de Arguedas con necesarias implicancias sociales y políticas. A propósito de esto, veamos dos fragmentos:

Eres pequeña,  
pero no existe quien te pueda doblegar.  
La semilla es pequeña,  
pero rompe cualquier piedra, cualquier roca  
y la hace florecer.  
¡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, 1983, p. 263)<sup>5</sup>.

Los cercadores serán cercados y los pretendidos *aniquiladores* serán *aniquilados* y los pretendidos triunfadores serán derrotados y la bestia finalmente será acorralada [...] Somos un torrente creciente contra el cual se lanza fuego, piedras y lodo; pero *nuestro poder* es grande [...] todo lo convertimos en *nuestro fuego*, el *fuego negro* lo convertiremos en *rojo* y lo *rojo en luz*<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> En revista *Narración*, 2, 1971. Ver supra nota al pie 2.

<sup>5</sup> El texto corresponde al poema «Katatay» de 1968. La traducción es de Leo Casas.

<sup>6</sup> Propaganda senderista. En *El Diario*, 18 de mayo de 1988.

Arguedas y Sendero Luminoso. *Literalmente*, la violencia es la misma. Pero nada más lejos de Arguedas que el PCP-SL. ¿Cómo *comprender* y *sentir* la violencia arguediana? ¿O quizá debemos «neutralizar» al autor y hacerlo un conspicuo miembro de una Academia alienada y neocolonial, «políticamente correcta» como la peruana? Siempre me pregunto qué es lo que hubiese pensado Arguedas si es que hubiese visto a académicos intentando encontrar «lo real lacaniano» en sus textos.

Como es sabido, su objetivo vital fue la reconciliación sociopolítica de dos de las visiones de mundo (culturas *vivas*) que cohabitaban y cohabitan conflictivamente el territorio geográfico llamado Perú. Desde la dedicatoria de su obra póstuma, es posible reconocer este objetivo: «A E. A. W. y al violinista Máximo Damián Huamaní de San Diego de Ishua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato». La escritura occidental y la música andina se erigen como destinatario del texto arguediano. Más aún, Westphalen y Damián, amigos personales de Arguedas, se configuran como individuos empíricos e históricos que *re-presentan* las dos cosmovisiones que habitan el Perú. Acerca de esto, la crítica ha hablado incansablemente (Escobar, 1989). Sin embargo, fijémonos en la parte final de la dedicatoria: el relato es caracterizado como «lisiado y desigual».

¿A qué se refiere Arguedas? A propósito de esto, en «¿Último diario?» afirma: «He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; *los de ella han vencido*. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la *desigual* pelea» (1990, p. 243; las cursivas son mías). Arguedas se refiere a la violencia jurídica impuesta por la ley hegemónica de la historia peruana que no reconoce la igualdad social y la agencia política de la sociedad andina; en este sentido, el texto arguediano da cuenta de la violencia jurídica que la ley (histórica) ha ejercido sobre sí mismo durante toda su vida, hasta el punto de que su propio relato testimonial (proyección de *sí mismo* y de *una colectividad*: yosotros) está «lisiado» y «desigual»: no puede caminar por sí solo al enfrentarse, en desigual batalla, con la muerte<sup>7</sup>. En consecuencia, la novela póstuma de Arguedas se configura como la *in-estancia*<sup>8</sup> narrativa que exige

---

<sup>7</sup> Sin duda, también debemos tener en cuenta el trauma sexual del niño Arguedas; recordemos que *vida* (espacio privado) y *sociedad* (espacio público) son fenómenos indesligables en la producción del escritor.

<sup>8</sup> Espacio opuesto a lo estático; aquello que no puede estar detenido, inmóvil.

un proyecto nacional capaz de reivindicar lo andino (Damián) y lo occidental (Westphalen) en un *equilibrio de opuestos que lucha concreta e históricamente*<sup>9</sup>.

¿Cuál es la respuesta de Arguedas frente a esta violencia de la que ha sido víctima? Su respuesta es la violencia con *finés naturales* que se opone a los *finés jurídicos* de la ley<sup>10</sup>. Arguedas no es, no quiere ser «un testigo lamentable de los acontecimientos» (1990, p. 11). Por el contrario, él considera su deber de intelectual y artista en tanto *agente activo de cambio*; esta conciencia social es una de las causas de la violencia natural que ejercerá contra sí mismo. La consecuencia artística de esta violencia natural es la *literalización novelada* de la experiencia del

---

<sup>9</sup> Entiendo por *equilibrio de opuestos que lucha concreta e históricamente* lo siguiente: cuando Heráclito afirma que la lucha de opuestos rige al mundo lo que quiere decir es que el mundo es irremediablemente una totalidad que se nos muestra en oposiciones, y que si no somos capaces de aprehenderlo como totalidad (y lucha) y nos quedamos solo con uno de los términos de la oposición, caeremos en desmesura, en *hybris*; de allí que la lucha de opuestos sea Justicia para él, pero que la condición de esta lucha sea la igualdad de los opuestos; por tanto, el énfasis está en la igualdad de la lucha y no solo en la lucha. De este modo, lo que se desprende de la última obra de Arguedas no es la armonía utópica sino la presentización en igualdad de condiciones de las dos voces-actores históricas/os que luchan: son los dos Zorros que conversan, es el rostro de Apolo y el reflejo de Dionisos; esta es la clave de la obra arguediana.

<sup>10</sup> A lo largo de este trabajo se utilizarán constantemente los términos *poder* y *ley*; considero relevante una aclaración con respecto a su significado. Por *poder*, «hay que comprender, primero la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o, al contrario, los corrimientos, las contradicciones que aíslan a unas de otras; las estrategias, por último, que las tornan efectivas, y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales» (Foucault, 1995, p. 113). En este sentido, la *ley* puede entenderse como «los efectos hegemónicos sostenidos continuamente por la intensidad de todos esos enfrentamientos» (1995, p. 115).

Por otra parte, la *violencia natural* es aquella que todo ser humano, *frente a necesidades de la que dependen su vida*, está en la capacidad de llevar a cabo (y que *carece* de reconocimiento histórico-jurídico); por el contrario, la *violencia jurídica* se refiere a aquella que sí está sancionada por este reconocimiento. Lo que caracteriza a esta última es que solo puede ser realizada por la ley (que *ya es* histórica), pues es esta quien diferencia un *fin jurídico* (reconocido jurídicamente) de uno *natural* (que carece de este reconocimiento). Esta clasificación de los fines permite comprender, bajo una nueva luz, ciertos hechos que se producen en nuestra vida cotidiana. Por ello Benjamin afirma que «el ordenamiento jurídico establecido nos apremia incluso a *limitar, mediante fines jurídicos, unos ámbitos en los que los fines naturales están ampliamente permitidos* (por ejemplo, la educación) en cuanto que esos fines naturales se persiguen en su consecución con extrema violencia» (2007, p. 186).

La consecuencia de este hecho es que los fines naturales de las personas individuales pueden (y de hecho lo hacen) entrar en colisión con los fines jurídicos, si aquellos son perseguidos con violencia más o menos grande. En otras palabras, es la Ley la que determinará el grado de violencia que un individuo debe llevar a cabo; el límite de la violencia natural es la violencia jurídica.

suicida: narrar, *contar violentamente* la experiencia de abuso que el individuo ha sufrido y sufre no es sino un modo de dar cuenta de la violencia jurídica que la ley ha ejercido y ejerce contra los individuos (en el caso del relato, en Chimbote) cuya experiencia de desarraigo y opresión es análoga a la de Arguedas. En este sentido, su obra póstuma posee un sentido estético en el cual el «yo» se distancia de su experiencia inmediata como testimoniante y elabora un relato con sentido de esta experiencia; como afirma Lienhard,

si bien Arguedas manejó, «a lo pueblo» —como él dice— los procedimientos vanguardistas [...] sus materiales, extraídos del caos multilingüe del Perú moderno, *rompen con la «decencia» que aquellos imponían*. El polo andino, en este contexto, interviene sobre todo como factor de «oralización», de «proletarización» del lenguaje literario (1990, p. 329; las cursivas son mías).

La utilización de las técnicas de la vanguardia es posible debido a la distancia artística que Arguedas toma de su experiencia inmediata. Este distanciamiento fue posible gracias al acceso a una educación universitaria monolingüe y hegemónica (occidental) que le permitió hacer visible la voz de los oprimidos, a través de la antropología y la literatura, las vivencias que había experimentado a lo largo de su vida. Es el conocimiento adquirido en la *ciudad letrada* el que el escritor conjugará, «rompiendo con la decencia» de la propia vanguardia (hegemónica), con la introducción del «polo andino» que formará parte activa de la estructura literario-estética de *Los zorros*. Mucho se ha dicho sobre cómo Arguedas «asume el rol de representar la utopía del Perú como *nación quechua moderna*» (Cornejo Polar, 1990, p. 298). Considero que este modo de entender el proyecto de Arguedas no es lo suficientemente preciso para comprender la trayectoria vital y literaria del escritor. Cuando Arguedas afirma que «contagiado para siempre con los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores [...], intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana de los opresores» (1990, p. 257), lo que afirma no es la «utopía» de una nación quechua moderna. Por el contrario, lo que propone Arguedas, de modo concreto al ponerse él como ejemplo histórico, es un nuevo modo de comprendernos como *nación peruana*. En este sentido, la afirmación de Cornejo Polar sería una de las condiciones de posibilidad para esta nueva autocomprensión nacional, a saber, la conformación de una identidad quechua moderna (con agencia política y abierta al cambio)

que pueda, como un «demonio feliz [...] [hablar] en cristiano y en indio, en español y en quechua» (p. 257). Lo que afirma es la posibilidad de construir un país que sea el de todos y cada uno; *universal*.

El segundo tipo de violencia que ejercerá Arguedas será de carácter *lingüístico*, es decir, violentará las estructuras, las normas jurídicas de la ley del español. Las normas del lenguaje hegemónico ejercen, sin duda, violencia contra aquellos individuos que sean externos a estas; en consecuencia, la escritura de Arguedas no es sino una manifestación de violencia estética necesaria para que aquellos sujetos que nunca han tenido voz puedan irrumpir (a través de una caótica oralidad) en el continuum histórico de la hegemónica lengua española. Hasta este punto, ha sido posible rastrear en la novela póstuma de Arguedas tres modos de violencia natural interrelacionadas: *la vital* (suicidio), *la literaria* (andinización del vanguardismo urbano) y *la lingüística* (oralidad andina). Si la violencia instaura derecho<sup>11</sup>, me pregunto ¿en qué medida la obra de Arguedas, opuesta a la violencia jurídica de la *ley*, ha logrado su objetivo actualmente? Y, en el contexto de la Academia contemporánea, de tintes norteamericanos, ¿es posible hablar de un éxito del proyecto arguediano, o quizá sea mejor hablar de una neutralización de la violencia natural de una obra de carácter testimonial como *El zorro de arriba y el zorro de abajo*?<sup>12</sup>

No se debe perder de vista el uso del verbo «recordar» en la obra póstuma de José María Arguedas. El relato y los diarios no son sino la *presentización* y reconstrucción del pasado a partir del recuerdo que impide (ya que irrumpe y trastorna la vida del autor llevándolo al suicidio) la constitución de un equilibrio existencial que conserve su vida. Introduzco aquí otra de las hipótesis que vertebra estos fragmentos: *Arguedas no hace memora, sino recuerda*. A propósito de esto, Benjamin, citando a Reik, afirma que «la función de la memoria es proteger las impresiones. El recuerdo apunta a su desmembración. La memoria es esencialmente conservadora; el recuerdo es destructivo» (1990, p. 128). El *recuerdo* de una experiencia traumática y/o de un deseo humano reprimidos, a través del *arte*, destruyen la *memoria* continua y sin fisuras que pretende imponer el ideal de progreso moderno, la *ley*, el Estado, la Academia. Afirmando lo siguiente:

---

<sup>11</sup> Un nuevo *derecho* (fin jurídico) capaz de reconciliar a la ¿nación? peruana.

<sup>12</sup> A propósito de esto, es lugar común hablar del «fracaso» del proyecto de Arguedas. El autor de estos fragmentos discrepa de este lugar común; a lo largo de este texto se explicará el por qué.

*La memoria se hace.*

*El recuerdo irrumpe.*

En consecuencia, un análisis consistente de la obra póstuma de Arguedas debe rastrear los mecanismos a partir de los cuales el recuerdo irrumpe violentamente para desestabilizar cualquier *continuum* histórico (social, político, cultural, literario) que invisibilice la voz colectiva y la agencia sociopolítica de los oprimidos. El uso común «*hacer memoria*» da cuenta del carácter artificial y construido de todo intento de reconciliar una ¿nación? como la peruana a partir de la memoria; toda construcción implica la construcción de un espacio propio y una exterioridad ajena y olvidada, implica necesariamente la subordinación de la reconciliación a intereses coyunturales y de *leyes jurídicas* como la de lo «políticamente correcto»<sup>13</sup>. Por su parte, *el recuerdo* irrumpe natural y violentamente (a través del arte y del lenguaje) y, en ese sentido, es capaz de instaurar y mantener un nuevo derecho, una nueva forma de ¿ser peruanos? Por último, un elemento fundamental y estructurador de la propuesta arguediana, que no debemos olvidar, es considerar la obra artística como parte de un proyecto existencial vital y consciente de su agencia para el cambio.

El método arguediano sería el del coleccionista que lucha contra la dispersión y la fragmentariedad de las cosas: el historiador-coleccionista benjaminiano se transfigura en el antropólogo-coleccionista arguediano. El coleccionista-historiador recoge y recompone los restos de historia que nadie toma en cuenta y los ordena dotándolos de nuevos sentidos; para él, «cada objeto aparece como una sinécdoque, representa parcialmente la imagen completa de una época que refleja en el espejo hecho añicos del pasado. Pero esta completad no emana de la pura singularidad de la cosa, sino de su articulación con otras en un orden inédito y extraño que irradia nuevos significados» (Cuesta, 2004, p. 71). Esta articulación la encuentra Arguedas en la ciudad de Chimbote en la que lee (re-conoce) lo nunca escrito, la voz de los oprimidos que retorna con sed de justicia, de violencia vengadora. En este sentido, la consecuencia del olvido es *lo monstruoso*; la monstruosidad de Chimbote no es sino la consecuencia del olvido de la voz de los oprimidos sobre el cual se construye la historia de los opresores (*continuum*).

---

<sup>13</sup> En una conversación con Nelson Manrique, este me comentaba que la presión de la derecha radical peruana impidió un diálogo con la parte acusada (PCP-SL o sus simpatizantes); es decir, la reconciliación peruana tiene como premisa la exclusión maniquea de todo aquello que se relacione en cierta medida con el PCP-SL.

*Hemos de lavar algo las culpas por siglos sedimentadas  
en esta cabeza corrompida de los falsos wiraqochas,  
con lágrimas, amor o fuego...*

José María Arguedas, «A nuestro padre creador Túpac  
Amaru», 1983<sup>14</sup>

¿Cuál es el fin de la novela póstuma de Arguedas? Se han propuesto muchas hipótesis. En este trabajo, como se ha dicho, se quiere dar cuenta de los conceptos de *violencia*, *recuerdo* y *mito* que subyacen en la composición de la obra. Lo que propongo es que, a través de la lectura de lo nunca escrito, de aquello que ha sido oprimido por la violencia jurídica que instaura derecho, este relato buscar articular la violencia que implica la obtención de agencia socio-política (revolucionaria) por parte de lo oprimido que siempre ha estado allí en la historia, pero que no ha tenido voz, con el fin de que la violencia no genere más violencia. Arguedas pretende, a través del arte, articular la violenta lucha que supone la irrupción de lo siempre oprimido y la aparición de un «nuevo mundo, un nuevo Perú» en el cual todos podamos convivir «sin rabia». Arguedas siente y sabe que se están dando los primeros pasos para esta agencia, de allí que diga: «Y ese país en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierve con las fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglo que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose» (1990, p. 246).

El «hervor» no es sino el paso previo al cambio *cualitativo* de un estado material (agua-vapor). Es interesante ver cómo el hervor representa al puerto de Chimbote (agua) como posibilidad de transformar cualitativamente la realidad peruana, hacer de ella «otro mundo» (vapor/aire). Asimismo, este regreso de lo oprimido se plantea en dos niveles: el histórico-social y el trágico-mítico que no suponen, como ciertos críticos han visto (Forgues, 1990), una contradicción en la obra póstuma de Arguedas, sino una complementariedad que remite al intento de leer lo nunca escrito que alumbró un nuevo mundo. Es importante, además, comprender la dialéctica interioridad-mundo que se despliega a lo largo del «lisiado y desigual» relato. El yo narrador se configura como héroe trágico conflictuado que se queda sin voz al no poder expresar aquello (nuevo derecho) que su muerte (a través de la violencia natural ejercida) instaurará. Como afirma Cuesta, a propósito de la concepción benjaminiana de la tragedia:

---

<sup>14</sup> Ver supra nota al pie 1.

Pero el sacrificio trágico se diferencia de cualquier otro por su objeto (el héroe) y constituye al mismo tiempo un principio y un final. Un final porque es un sacrificio expiatorio debido a los dioses, guardianes de la ley antigua; un inicio porque se trata de un acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida de un pueblo. Estos contenidos, que, a diferencia de las antiguas sujeciones fatales, no emanan de un mandato superior, sino de la vida del héroe mismo, terminan aniquilándolo, ya que, por ser desproporcionados a la voluntad individual, benefician solamente a la vida de la comunidad popular aún por nacer. La muerte trágica tiene un doble significado: debilitar la ley antigua de los dioses olímpicos y ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de una nueva cosecha humana (2004, p. 31).

Esta cita nos permite comprender, *sin intentar racionalizar y desmitificar* el pensamiento de Arguedas, la dialéctica subjetividad-objetividad de su obra póstuma. La muerte trágica del narrador de los diarios se despliega en un tiempo mítico en el cual se necesita una víctima expiatoria de las culpas del propio mundo, es decir, la muerte del héroe implica la irrupción de lo nuevo en la historia que no es sino la eterna posibilidad de que lo oprimido retorne en el momento propicio, afortunado, oportuno (*kairós*), en Chimbote. Para Benjamin, no es en el derecho (*ley histórica*), sino en la tragedia (*arte/rito*) en la cual se quebranta por primera vez el destino demónico, en la cual el héroe siente que es mejor que sus dioses, por más que este conocimiento *le prive del lenguaje*; es esta la experiencia de Arguedas cuando afirma que ya no puede continuar con el relato, que ya no puede contar la historia de Chimbote. El yo narrador se erige en héroe trágico que «se sacrifica como individuo en aras de una abolición de las leyes dictadas por los *dioses ancestrales* de la que ha de nacer —“catastrófica”, “revolucionariamente” — la nueva comunidad fundada en esa *otra* ley de un dios desconocido. Pero con este sacrificio expiatorio la muerte trágica deviene salvación» (Cuesta, 2004, p. 31). El siguiente fragmento del relato ejemplifica claramente este proceso:

Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los «fúnebres alzamientos», *del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes*; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, *el del dios liberador*. Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin (Arguedas, 1990, p. 246; las cursivas son mías).

Sin embargo, la dinámica arguediana hace el salto de la interioridad del sujeto al mundo (mítico-histórico) en el momento en que el narrador-héroe se erige como portavoz (Huatiacuri) de los divinos y míticos zorros. En el mito de Huarochirí, se cuenta que Huatiacuri era hijo de un dios (Pariacaca). Es interesante que el mito sea uno de origen: «Sin embargo, no sabemos cuál fue el origen de los hombres de aquella época ni de dónde provenían. (Los hombres que vivían en aquellos tiempos no hacían otra cosa que guerrear y luchar entre sí, y reconocían como sus curacas<sup>15</sup> solo a los valientes y a los *ricos*)» (Taylor, 2003, p. 37). En este primer fragmento, encontramos varios elementos que aparecerán en *Los zorros*: en primer lugar, el origen de un tipo de hombres en un lugar determinado; en segundo lugar, se nos dice que en aquella época los hombres estaban en continua guerra y reconocían solo a los valientes y a los ricos. Es posible sugerir que *Los zorros* se erige en el relato mítico acerca del origen de los hombres y dioses de Chimbote, cuyo reconocimiento es de los valientes (los revolucionarios, los sacerdotes de izquierda, el «Che», Jesús) y los ricos (el capital que prostituye a la ciudad, a la «zorra»). Así, llegamos a un punto importante en el mito de Huarochirí. Se introduce la figura de Huatiacuri:

Fue en aquella época que Pariacaca nació de cinco huevos en el cerro Condorcoto. Un solo hombre, *un pobre llamado Huatiacuri*, que, según la tradición, era también hijo de Pariacaca, fue *el primero en ver y saber de este nacimiento* [...]. Se cuenta que la gente de aquella época lo llamaba Huatiacuri porque, siendo muy pobre, se sustentaba solo con papas asadas en un horno preparado con terrones calentados (*huatia*) (2003, p. 37).

Nuevamente, este personaje mítico es caracterizado como una persona pobre, pero que sabe mucho acerca del origen de los dioses y de los misterios; es el primero que sabe. El relato continúa, y Huatiacuri salva a un hombre poderoso que fingía ser dios, luego se casa con la hija menor de este poderoso hombre; vemos cómo se produce, en el mito, el ascenso social del personaje. Podríamos ir multiplicando las analogías con la obra póstuma y la vida de Arguedas. Sin embargo, llegamos al punto del mito a partir del cual es posible afirmar que el yo narrador del relato póstumo de Arguedas se prefigura en el mítico Huatiacuri:

Huatiacuri, que en aquel tiempo estaba viniendo del mar, subió al cerro que bajamos cuando vamos a Cieneguilla. *Allí se quedó dormido*. Este cerro lleva hoy el nombre de Latausaco. Mientras dormía, un zorro que subía se encontró con

---

<sup>15</sup> «/Kuraka/, mayor > cacique» (véase Taylor, 2003, p. 20).

otro que bajaba [...]»<sup>16</sup>. (Este cuento, hasta el restablecimiento de la mujer, es muy largo. Lo transcribiremos después. Ahora vamos a volver al relato anterior). *Mientras conversaban, Huatiacuri escuchaba todo lo que estaban diciendo* (p. 39).

Este fragmento permite ver, claramente, cómo este hombre pobre (que logra luego introducirse en el mundo de los señores) logra escuchar, dormido, en sueños, el diálogo de dos divinidades míticas: los zorros. En este sentido, el relato de Arguedas crea un línea de continuidad mítico-histórica/histórico-mítica cuya oportunidad revolucionaria se encuentra en Chimbote (y en el nivel metatextual en el propio relato). Este nuevo mundo advendría en el momento en el cual *los dos zorros pudiesen expresar el desenlace de todas las historias del relato*; de allí que el narrador diga:

Estos Zorros se han puesto *fuera de mi alcance*: corren mucho o están muy lejos. Quizá apunté un blanco demasiado largo o, de repente, alcanzo a los Zorros y ya no los suelto más (Arguedas, 1990, p. 179).

Los Zorros *iban a comentar y danzar* este sermón funerario (1990, p. 243)<sup>17</sup>.

Es interesante que el tiempo verbal con el cual se describe la acción de los zorros sea el imperfecto del indicativo que, este caso, da cuenta de una acción en el pasado que iba a llevarse a cabo, pero que no pudo ejecutarse. Lo que sucede es que el traductor humano de la nueva historia mítica de los zorros (el narrador) debe morir dejando el espacio abierto para la búsqueda de nuevos intérpretes del diálogo de los zorros o para que ellos mismos se encarnen en la realidad sociohistórica del relato, de Chimbote, que no es sino un cronotopo que expresa el «hervor» del cual surgirá una nueva historia, un nuevo Perú. Esta búsqueda de intérpretes se expresa en el siguiente fragmento:

---

<sup>16</sup> «El primero preguntó: “Hermano, ¿cómo está la situación en la huilca de arriba?”. “Lo que está bien está bien”, le contestó el otro, “aunque un señor, un huilca de Anchicocha, que finge ser un gran sabio, un dios, se ha enfermado”. [...] Después de haber contado esto al zorro que venía de abajo, el de arriba le preguntó: “Hermano, ¿cómo están los hombres en la huilca de abajo?” Entonces, el otro le contestó a su vez: “Hay una mujer —la hija de ese gran señor— que, por causa de un pene, casi se muere» (Taylor, 2003, p. 39).

<sup>17</sup> O «Los Zorros corren del uno al otro lado de sus mundos; bailan bajo la luz azul, sosteniendo trozos de bosta agusanada sobre la cabeza. Ellos sienten, *musian*, más claro, más denso, que los medio locos transidos y conscientes y, por eso, y no siendo mortales, de algún modo hilvanan e *iban a seguir hilvanando los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato*» (Arguedas, 1990, p. 244).

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 [...] (p. 244).

Este fragmento expresa cómo debe ser el traductor-coleccionista-historiador que lea lo nunca escrito, que *recuerde*; el yo narrador de los diarios ve los rasgos de los zorros míticos en aquellos que él considera que pueden continuar su labor de traductor violento, pero sin sacrificarse. El narrador quiere narrar lo inenarrable, lo que nadie ha podido decir, pero reconoce que él no podrá hacerlo, ya que debe sacrificarse para cerrar un ciclo y dar vida a otro (instaurando derecho). En este sentido, el fundador de la Teología de la liberación, Gustavo Gutiérrez, y un alumno de Arguedas se zoomorfizan, se mitifican adquiriendo las facciones de los zorros: la muerte del Arguedas, intelectual zorro, debe marcar el nacimiento de los intelectuales zorros: *tusuy-chaski*, el que *recibe y da* el baile o *danzak-chaski*, el que *recibe y da* la danza.

No debe verse la introducción de los zorros en el relato como el fracaso de Chimbote como proyecto socio-histórico, sino la necesidad de la comprensión mítico (estético)-histórica (historiográfica) de la realidad peruana para la comprensión de la dinámica del «hervor» que deja al héroe-narrador mudo y muerto. El mito no es el fracaso de la historia, sino que, por el contrario, es el complemento nunca escrito que irrumpe en la historiografía (escrita), con el fin de abrir la posibilidad de un mundo que ya existe, pero que aún no encuentra el modo de expresión. La muerte del héroe-narrador no es sino la apertura de un espacio en el cual mito e historia puedan confluír dialécticamente ofreciendo nuevas luces sobre lo que es el hervor chimbotano-peruano; el héroe trágico y los zorros míticos representan esta irrupción en tanto recuerdo de lo oprimido. El narrador intuye la inminencia de un nuevo mundo. En este sentido, solo luego del sufrimiento y la muerte regeneradores (violencia natural), capaces de instaurar un nuevo derecho (frente a la ley jurídica), un nuevo modo de comprendernos y de hacer historia a través de la lectura de lo no-escrito será posible. La reconciliación revolucionaria, para Arguedas, no es sino la aparición de una nueva forma de pensar y actuar: no es sino el diálogo del zorro de arriba y el zorro de abajo en igualdad de condiciones, diálogo capaz

de encarnarse en traductores-historiadores-coleccionistas como el propio Arguedas, el padre Gutiérrez o Edmundo, alumno del escritor que tenía «una facha de vecino de pequeño pueblo, un alma iluminada y acerada por la sed de justicia y las mejores lecturas [...]». En *Los zorros*, Arguedas pone violentamente en escena la voz de todos los actores de hervor chimbotano. Qué lejos estamos aún de ser los traductores sobrevivientes del monstruoso hervor peruano. Sigamos vanagloriándonos en nuestra CVR, sigamos odiando a Fujimori, sigamos temiendo a Sendero Luminoso.

*La literatura como testimonio  
y como una contribución*

José María Arguedas, 1966

Quizá una frase de Benjamin pueda resumir la obra de Arguedas: *leer lo nunca escrito*. Arguedas afirma que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* «ha quedado, pues, lo repito, no creo que absolutamente trunca sino contenida, un cuerpo medio ciego y deforme *pero que acaso sea capaz de andar*» (1990, p. 250; las cursivas son mías). El relato *presentiza*, visibiliza una impotencia («miedo»), pero, al mismo tiempo, una esperanza («confianza»): es el método del coleccionista-historiador que prefigura un nuevo modo de hacer historia. Lo que he intentado demostrar, quizá sin éxito, a lo largo de este ensayo es que Arguedas clamaba por la agencia política de los oprimidos; sin embargo, su clamor no pretende invisibilizar la violencia natural<sup>18</sup> que esta agencia podría desencadenar<sup>19</sup>, al contrario, la formación socialista que, como él mismo confiesa, «le había dado un cauce a todo el porvenir y a lo que había en él de energía, le dio un destino y lo cargó aún más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo» (1990, p. 257), lo hace consciente de la violencia natural inherente a todo gran cambio (cuyo espacio en el relato es Chimbote).

Lo que Arguedas propone en esta última obra es cómo articular la violencia natural, como ser revolucionario «*sin rabia*»; no obstante, «*sin rabia*» no quiere

---

<sup>18</sup> Recordemos que, para Benjamin, «la historia de los oprimidos es un *discontinuum*» (Cuesta, 2004, p. 50), frente al *continuum* historicista, sin fisuras, que los opresores ha construido en torno al olvido del dolor y del sufrimiento (de los subalternos).

<sup>19</sup> Un claro ejemplo de esto es el himno-canción (*haylli-taki*) que Arguedas escribió en 1962: «A nuestro padre creador Túpac Amaru (*Túpac Amaru Kamaq taytanchisman*)». Este texto visibiliza todas las contradicciones, el dolor, el sufrimiento y la violencia que implicaría la agencia política de aquellos cuya voz nunca ha sido escuchada. Al respecto, véase supra la nota al pie 1.

decir que la agencia política del oprimido pueda producirse sin ningún tipo de violencia natural (de manera armoniosa y sin conflictos) o haciéndola invisible (desde las cortinas de humo del gobierno hasta las asépticas normas de la Academia contemporánea peruana que no acepta que *algo* no anda bien en su sistema), sino que debe llevarse a cabo sin resentimiento, odio y discriminación, ya que estos fenómenos son la verdadera raíz de toda violencia natural, quizá inevitable. La violencia natural es un tema de la obra de Arguedas que debería ser abordado más de cerca; él sabía muy bien que un proceso de reconciliación implicaría violencia; no podemos hacer como si todo gran cambio fuera posible sin ningún conflicto<sup>20</sup>.

\*\*\*

Beatriz Sarlo no confía en los testimonios en primera persona; suele ser criticada por esta afirmación. Sin embargo, creo que la crítica de Sarlo debe comprenderse en el sentido de que una hipervaloración de este «giro subjetivo» no hace sino ocultar un obscuro goce de la ley hegemónica que siempre ha rondado en 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 hipervalorar sus lágrimas y olvidarnos de que para proporcionar agencia política al oprimido, al subalterno, no se necesitan solamente infinitas investigaciones o innumerables audiencias públicas; lo que hace falta es tener un compromiso político como la última parte de *Los zorros* parece decirnos.

---

<sup>20</sup> Susan Sontag afirma que más importante que recordar es *comprender*, aunque para comprender haya que *recordar*. Arguedas *recuerda violentamente*, pero *comprende*, ya que es capaz de separarse de la inmediatez de su experiencia a través del arte y crear un sentido mediante su relato. Arguedas era un artista, no solo un testimoniante; de allí que Lienhard afirme: «Para traducir Chimbote en novela, Arguedas constituyó los principios del vanguardismo urbano occidental en uno de los dos polos del texto. En todas las articulaciones del artefacto narrativo se descubre la huella —sin duda muy indirecta— de los procedimientos de Joyce, Dos Passos y otros. Ahora bien, estos principios se materializan a través de estímulos emitidos por el segundo polo, el de las culturas andinas (indígenas, misti, y suburbana) en sus manifestaciones más significativas» (1990, p. 326). Lienhard no llega hasta las últimas consecuencias del relato, ya que dice que este solo pone al descubierto las contradicciones sociales; sin embargo, considero que *Los zorros*, además, propone una alternativa para superar las contradicciones: *la epistemomítica o mitológica*, el diálogo de los zorros de igual a igual.

La distancia que le proporcionan la educación y el arte (occidentales) permite que Arguedas pueda dudar del propio saber hegemónico: «¿Para qué inteligencia y tanto estudio?» (1990, p. 241). Un elemento importante en la técnica narrativa de Arguedas es el hecho de que él comprende que «pensar con una mente abierta significa entrenar a la imaginación para que salga de visita» (Arendt, 2002, p. 455), y la imaginación se puede ejercer de manera mucho más plena si se manejan tanto las herramientas de enunciación andinas como occidentales. Sarlo afirma que una obra de arte vanguardista (y ya hemos visto en qué radica el vanguardismo de Arguedas) puede dar cuenta de la historia de la opresión sin necesidad de tener que responder a la verdad de un «yo» (Costa, 2005)<sup>21</sup>; en esto radica la potencia del arte. Esta afirmación es criticada en el sentido de que los críticos letrados de Sarlo entienden «vanguardia» como algo *solo* occidental y, en ese sentido, subalternizador, opresor. No sabría decir si Sarlo piensa eso exactamente, pero algunas interrogantes que se desprenden de este debate creo que pueden ser resueltas por la experiencia artística y ética de Arguedas; si todos los ejemplos que pone Sarlo de este tipo de obras hipervanguardistas son de autores occidentales y letrados, en Arguedas encontramos a un autor vanguardista «a lo pueblo» que pertenece tanto al mundo andino-subalterno como al occidental-hegemónico.

El mensaje que subyace al discurso arguediano es la necesidad de la educación como requisito para la agencia política de los oprimidos y para la articulación de la violencia natural. Quizá el anhelo de Arguedas pudo haber sido que personas como Rigoberta Menchú o Mama Angélica pudiesen contar su historia con esa *distancia* necesaria para comprenderla más allá del propio «yo». Como dice Sarlo: «yo creo que las figuraciones que hace la literatura son convincentes, conflictivas y persuasivas al mismo tiempo; son figuraciones no realistas del pasado. Si bien tienen un círculo pequeño de lectores, operan de alguna manera una traslación

---

<sup>21</sup> A propósito del «giro subjetivo», Sarlo afirma que «haber estado en 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). Por su parte, Arguedas, además de la verdad moral de su «yo», posee la relación con la verdad de la investigación etnográfica y antropológica (que permitieron el distanciamiento de la experiencia inmediata) para la escritura de *Los zorros*, como demuestran las cartas que escribió dando cuenta de la investigación que llevó a cabo en Chimbote (Arredondo, 1990, p. 278).

concéntrica hacia sectores exteriores al grupo de los primeros lectores cultos» (Costa, 2005). Me detengo, por el momento, con preguntas del propio yo narrador: «¿Quién puede saber qué día o qué noche ha de caer un huayco o un derrumbe seco sobre esos caminos?» (Arguedas, 1990, p. 250). «¿Es mucho menos lo que sabemos que la gran esperanza que sentimos, Gustavo? ¿Puedes decirlo tú, el teólogo del Dios liberador?» (1990, p. 244). «Un pueblo no es mortal, y el Perú es un cuerpo cargado de poderosa sabia ardiente de vida, impaciente por realizarse; la Universidad debe orientarla con lucidez, “sin rabia”, como habría dicho Inkarrí y los estudiantes no están atacados de rabia en ninguna parte, sino de generosidad impaciente, y los maestros verdaderos obran con generosidad sabia y paciente. ¡La rabia no!» (p. 254). Sí, la rabia no, pero no como invisibilización de la violencia inherente a todo conflicto histórico, sino como articulación de esta violencia. Como diría Benjamin, se trata de leer lo nunca escrito, recordar lo que siempre ha estado allí oprimido esperando su chance revolucionaria, y esta voz, que no son sino voces, luego de más de veinte años de inicio del conflicto armado en el Perú, debe comprenderse como una multiplicidad de voces oprimidas: no solo los pobladores andinos, sino las mujeres, los militares, la ciudad letrada, la iglesia y los propios simpatizantes de Sendero Luminoso o de la izquierda radical. Como afirma Sarlo, un museo de la memoria «debería incorporar un balance de ese pasado, pero todavía no es tiempo de hacer ese balance» (Costa, 2005). Primero 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. Ideológicamente, políticamente, históricamente y estéticamente». Y lo que es más importante aún es que «el Estado no puede intervenir armando el relato» (2005).

Creo que el Perú aún está muy lejos de ese polémico debate entre todos los actores del conflicto armado; el miedo y la ley de lo «políticamente correcto» priman sobre la verdadera reconciliación que tanto esperamos. Afirmo nuevamente que, cuando Arguedas dice «sin rabia», no se refería a la anulación o invisibilización de la violencia natural, como si todo cambio histórico pudiese darse de manera armoniosa y sin conflictos. Lo que Arguedas propone es que al dialogar no tengamos resentimientos, no tengamos miedo al otro-que-es-uno. Creo que si no comprendemos eso, estamos aún muy lejos de la ansiada reconciliación. Tenemos que repensar cómo articular la violencia que surge de la obtención de poder/saber

práctico y teórico por parte del uno-oprimido, del uno-subalterno. Y, más aún, debemos ser sinceros con nosotros mismos y preguntarnos si estamos dispuestos, en tanto gobierno, ciudad letrada (o cualquier poder hegemónico opresor) a aceptar y comprender ese nuevo poder/saber. Ese es el reto.

## Bibliografía

- Arendt, Hannah (2002). *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós.
- Arguedas, José María (1966). *La literatura como testimonio y como una contribución*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Arguedas, José María (1983). A nuestro padre creador Túpac Amaru (*Túpac Amaru Kamaq taytanchisman*). En *Obras completas* (V). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1990). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica a cargo de Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Arredondo de Arguedas, Sybila (1990) *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la correspondencia de Arguedas. En José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 275-296). Edición crítica a cargo de Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Benjamin, Walter (1990). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2007). *Hacia la crítica de la violencia*. En *Obras* (libro II., vol. 1). Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre el concepto de historia*. En *Obras* (libro I, vol. 2). Madrid: Abada.
- Costa, Ivana (2005). Entrevista a Beatriz Sarlo. *Clarín. Suplemento N.º 3* de setiembre. [http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Beatriz\\_Sarlo.htm](http://www.ddooss.org/articulos/entrevistas/Beatriz_Sarlo.htm)
- Cornejo Polar, Antonio (1990). Un ensayo sobre *Los zorros* de Arguedas. En José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 297-306). Edición crítica a cargo de Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Cuesta Abad, José M. (2004). *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada.
- Degregori, Carlos Iván (1990). *Ayacucho 1969-1979. El surgimiento de Sendero Luminoso*. Lima: IEP.
- Escobar, Alberto (1989). Arguedas, el poeta y su flecha en la palabra. En *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima: IEP.

- Forgues, Roland (1990). Por qué bailan los zorros. En José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 307-315). Edición crítica a cargo de Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Foucault Michel (1992). *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, Michel (1995). *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- García Bonilla, Roberto (2007). Rescates de la memoria. Entrevista a Beatriz Sarlo. *Revista de la Universidad Autónoma de México*, (37), 37-45. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3707/contenido.html>
- Jaeger, Werner Wilhelm (1995). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Lienhard, Martin (1990). La *andinización* del vanguardismo urbano. En José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 321-332). Edición crítica a cargo de Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Nietzsche, Friedrich (1998). *Crepúsculo de los ídolos*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- Noguera, Manuel Vidal & Ballesteros, Gilma Liliana (2005). Arendt según Arendt. A propósito de su centenario. *Revista Venezolana de Ciencia Política*, (28), 143-165. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/24875/2/articulo6.pdf>
- Rouillón, José Luis (1990). La luz que nadie apagará. Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas. En José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 341-359). Edición crítica a cargo de Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Sarlo, Beatriz (2001). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (2004). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Suárez, Javier (inédito). 2. El ¿olvidado? Legado griego. 5. Humanismo: ¿posibilidad o utopía? En «Entre humanistas solos...». Lima: s/e.
- Taylor, Gerard (2003). *Huarochirí. Manuscrito quechua del siglo XVII*. Lima: Lluvia.