



Capítulo 11



ARGUEDAS:
LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO I

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo I
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: abril de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

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

ISBN: 978-612-4146-32-9

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-05741

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300212

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Pequeña historia andina de la fotografía: *Yawar Fiesta*

JOHN KRANIAUSKAS
Birkbeck College, Inglaterra



En *Yawar Fiesta*, la primera novela de José María Arguedas (1911-1969), abundan las alianzas políticas inesperadas y culturalmente sobredeterminadas, así como las mudanzas repentinas en dichas alianzas. Al igual que en muchas de sus obras posteriores, las contradicciones económicas y el odio racializado de clase, a veces expresados de forma violenta, parecen paradójicamente alimentar y sostener formas de identificación cultural históricamente dadas, a la par que refuerzan las estructuras de poder de los terratenientes del Perú republicano, conocidas como «gamonalismo», en lugar de echarlas por tierra¹. Así, al alimentarse de (o canibalizar a) formas indígenas constituyentes, la cultura andina poscolonial —que la novela retrata como resistente a las acciones modernizadoras

¹ El gamonalismo, y la lucha contra él, es fundamental para la producción literaria de Arguedas. ¿Qué es? Según Mariátegui: «[e]l término “gamonalismo” no designa sólo una categoría social y económica: la de los latifundistas o grandes propietarios agrarios. Designa todo un fenómeno. El gamonalismo no está representado sólo por los gamonales propiamente dichos. Comprende una larga jerarquía de funcionarios, intermediarios, agentes, parásitos, etcétera. El indio alfabeto se transforma en un explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo. El factor central del fenómeno es la hegemonía de la gran propiedad semifeudal en la política y el mecanismo del Estado» (1978, p. 37).

promovidas por el Estado— adquiere aquí el sentido de una formación reaccionaria particularmente resistente e incluso dinámica. Desde este punto de vista, *Yawar Fiesta* se nos presenta como un estudio sobre lo que Mirko Lauer llama la «reversión» indigenista; es decir, la labor cultural de un modernismo paradójicamente conservador y nacionalista que, en su opinión, fortalece al feudocapitalismo peruano². El problema que se impone es, pues: ¿cómo leer el drama cultural y político de la novela, así como su contenido crítico y radical?

En un contexto histórico de crisis cíclicas del gamonalismo, provocadas por las sucesivas olas de modernización y rebeliones indígenas —y, lo que es más importante, su contención—, las novelas de Arguedas experimentan de forma activa con la posibilidad cultural y política: ¿qué sucedería, por ejemplo, si aliásemos a estudiantes migrantes, seguidores del recientemente fallecido fundador del Partido Socialista Peruano, José Carlos Mariátegui, con representantes del Estado que se esfuerzan por «civilizar» a la población indígena de un pueblo andino (Puquio), del que todos ellos se habían despedido para irse a Lima, pero al que ahora regresan en una misión anti terrateniente? ¿Y qué significado se derivaría del fracaso «bárbaro» de tal alianza y su misión civilizadora? Por otra parte, dado que en la novela todas las apariencias son engañosas, incluyendo su propia «reversión» aparente, se podría reformular la pregunta que nos propone *Yawar Fiesta* de la siguiente manera: ¿cómo es que las estructuras dominantes acaban siendo reproducidas, justamente, por aquellos que las combaten con más fervor, y cómo se puede plasmar esta situación de forma crítica en una novela? Es aquí donde se halla el meollo enigmático del texto³.

Publicada en 1941, *Yawar Fiesta* vuelve su mirada hacia experiencias históricas relacionadas con dos figuras clave de la historia política peruana reciente: por un lado, el proyecto modernizador de una «Patria Nueva», forjado durante el gobierno de Augusto B. Leguía, entre 1919 y 1930; y, por el otro, la idea de un posible comunismo indigenizado, esbozada tentativamente por Mariátegui (a quien Leguía había forzado a exiliarse en Europa, donde aprendió el marxismo, para morir el mismo año en que Leguía era derrocado). Es el «estudiante Escobar», el personaje militante de Arguedas en *Yawar Fiesta*, junto con sus camaradas

² Ver: Lauer, Mirko (1997). *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2* (pp. 25-29). Cusco, Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas; SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

³ «Enigmático» en el sentido de que, aparte de lo que nos pueda decir acerca de la realidad, el lugar desde donde el propio texto está escrito nos exige que lo interpretemos.

del Centro Unión Lucanas (un club limeño de emigrantes provenientes de Puquio y otras poblaciones de la provincia de Lucanas), quienes representan en la novela la peculiar alianza entre el Estado y la oposición comunista. Unidos bajo la bandera de Mariátegui (cuyo retrato cuelga en el Centro), pretenden liberar a los indígenas del yugo del gamonalismo⁴. Ahora modernizados, el de ellos es un proyecto ilustrado: «Nosotros», insiste Escobar, «que ya tenemos los ojos abiertos y la conciencia libre, no debemos permitir que desuelen impunemente a nuestros hermanos [...]» (2010, p. 68). Esta perspectiva ilustrada subalternizante es la que, paradójicamente, parece conducir a la reproducción del gamonalismo oponiéndose a él —el reflejo, como en un espejo, de la creencia de los estudiantes de que los indígenas del pueblo, al no tener conciencia de sus propios intereses, acaban siendo capturados (y sacrificados) por la ideología dominante—. Con sus acciones políticas, como veremos más adelante, los estudiantes atacan y apuntalan, simultáneamente, el hecho constitutivo del gamonalismo —la explotación racista de la población indígena—. En este sentido, el gesto ficcional que funda la novela consiste en trasladar el intento modernizador de Leguía —la reforma de la «salvaje» corrida de toros de Puquio— a los años treinta, época posterior a Leguía, para así ofrecer una mala interpretación dramática y práctica de Mariátegui como un desarrollista modernizador; es decir, una distorsión unilateral de su posible legado desubalternizante (proporcionado por sus intentos de concebir la posibilidad de un comunismo indigenizado). En otras palabras, *Yawar Fiesta* es una novela sobre Mariátegui después de Mariátegui⁵.

⁴ Si nos guiamos por la forma en que Mariátegui emplea la noción de «hegemonía» para describir el dominio gamonal, el gamonalismo puede pensarse como un «Estado» híbrido que reproduce y subordina formas subdesarrolladas de capitalismo rural al dominio personal y local de la clase terrateniente (o *misti*). Según Alberto Flores Galindo, emerge de las ruinas de la dominación colonial para constituirse como una forma social poscolonial donde «la privatización de la política, la fragmentación del dominio y su ejercicio a escala de un pueblo o de una provincia» —es decir, el «poder local»— se instituye paradójicamente como dominante (1988, pp. 290-291). Es por ello que Mariátegui insiste en que el capitalismo en el Perú fue obra del «feudo» más que del «burgo». Desde esta perspectiva, la «Patria Nueva» del gobierno de Leguía representa algo así como una venganza tardía del «burgo», un programa de modernización nacional, financiado con capital y préstamos estatales estadounidenses, que se presenta contra el poder político y económico del «feudo» terrateniente. Así, para entender mejor la naturaleza del gobierno de Leguía habría que verlo como un programa modernizador estatista que involucra la simultánea expansión y centralización de los aparatos represivos e ideológicos del Estado: fortalece las fuerzas armadas y la guardia civil, y también crea y expande la educación estatal. Ver: Klarén, Peter Flindell (2000). *Peru: Society and Nationhood in the Andes* (pp. 241-288). Oxford: Oxford University Press.

⁵ *Yawar Fiesta* es una novela que dramatiza la tensión constitutiva entre el positivismo (desarrollista) y el romanticismo (mítico) de Mariátegui. Ver mi ensayo sobre Benjamin, Mariátegui y Chaplin: Kraniauskas, John (2005b). *Laughing at Americanism: Benjamin, Mariátegui, Chaplin*.

Insistencia

«Antes, Puquio entero era pueblo de indio» (Arguedas, 2010, p. 14), nos dice el narrador de la novela. Pero también insiste en que nunca ha dejado de serlo. La historia narrada en *Yawar Fiesta* es sencilla; su interpretación no lo es. Por eso, muchos críticos consideran tan importantes los primeros dos capítulos de la obra⁶: constituyen algo así como la prehistoria de la novela, las condiciones espacio-temporales de su historia, que ofrecen, por un lado, una descripción de la disposición geográfica del pueblo —la distribución étnica y social de su población alrededor del centro del pueblo y los aparatos estatales locales, dirigidos por la clase dominante de los terratenientes criollos (a los que se conoce como *mistis*)— y, por otro, una historia de sus orígenes como capital de provincia, ahora aparentemente convertida en un pueblo *misti*⁷. El control de los *mistis* sobre Puquio es real, y se materializa en la disposición arquitectónica del pueblo. Sin embargo, y este es el argumento decisivo de la novela, se trata de un control aparente, puesto que, como insiste el narrador, desde cierta perspectiva, se puede todavía interpretar y concebir el pueblo como «indio»: «en las cascadas, el agua blanca grita, pero los *mistis* no oyen. En las lomadas, en las pampas, en las cumbres, con el viento bajito, flores amarillas bailan, pero los *mistis* no ven» (Arguedas, 2010, p. 17).

El sonido del río y el colorido vaivén de las flores: vista y sonido son igualmente fundamentales en *Yawar Fiesta*, tanto para su perspectiva, como para la política de la experiencia que presenta⁸. Los terratenientes podrán ver en la posesión de la tierra

En Peter Osborne (ed.), *Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural History* (III, pp. 368-377). Londres, Nueva York: Routledge.

⁶ Ver: Elmore, Peter (1993). Lima y los Andes: caminos y desencuentros. En *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX* (pp. 99-144). Lima: Mosca Azul. Ver también: Paoli, Roberto (1985). Mundo y mito en *Yawar Fiesta*. En *Estudios sobre literatura peruana* (pp. 165-187). Florencia: Stamperia Editoriale Parenti.

⁷ «En teoría eran blancos, o por lo menos se consideraban como tales; lo más frecuente es que en términos socioeconómicos se tratara de propietarios o terratenientes, dueños de un fundo, una hacienda o un complejo de propiedades [...] ejercían su poder en dos espacios complementarios: dentro de la hacienda, sustentados en las relaciones de dependencia personal, en una suerte de reciprocidad asimétrica; fuera de ella, en un territorio variable que en ocasiones podía comprender [...] la capital de un departamento, a partir de la tolerancia del poder central. El Estado requería de los gamonales para poder controlar a esas masas indígenas excluidas del voto y de los rituales de la democracia liberal [...]» (Flores Galindo, 1988, pp. 290-291). Esta podría ser una buena descripción de las relaciones sociales en *Yawar Fiesta*.

⁸ Ver los importantes ensayos de William Rowe en: Rowe, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos; SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

un factor de producción (es decir, capital), pero la tierra es también un «cuerpo sin órganos» —en palabras de Deleuze y Guattari (2004)—, que saluda y habla con la población indígena, identificándose más allá de las relaciones de propiedad existentes (un fetichismo «miraculador» de la tierra, más que de la mercancía). Para algunos críticos, la visión que nos ofrece Arguedas de Puquio puede parecer nostálgica, pues introduce una perspectiva sentimentalizada y regionalista del pasado en la que el pueblo se convierte en un nido en lo alto de las montañas (es decir, una mera imagen idílica)⁹. No obstante, tal lectura solo consigue reducir y simplificar el texto para leerlo demasiado «recto» —cuando, como previene el narrador, «[c]alle de misti es siempre derecha» (Arguedas, 2010, p. 13)— y, por lo tanto, se enfoca demasiado en los patrones de poder establecidos. Puquio es representado, más bien, como una suerte de palimpsesto, producido a través de una serie de sobrecodificaciones histórico-culturales, donde las huellas quebradas y desvanecidas del pasado —una tierra «otra» (no capitalizada)— pueden verse u oírse, a condición, eso sí, de que uno sepa ver y oír (cosa que no saben hacer los *mistis*)¹⁰. En la historia principal de la novela, que empieza en el tercer capítulo y acaba en el onceavo, se narra otra sobrecodificación histórica, en este caso de tipo *nacional*: el intento de sincronizar (y «civilizar») el *tiempo* de la «patria» (para hacerla «nueva»). Pero, al entramar el pasado en el relato como un «antes», de forma que sus huellas permanecen visibles y audibles para quienes pueden ver y oír, Arguedas instala en el seno del presente la dislocación temporal y la memoria de dicha dislocación, de tal manera que se sugiere la posibilidad futura (de otra «tierra»). Aquí la idea de dislocación funciona

⁹ Ver, por ejemplo: Paoli, Roberto (1985). Mundo y mito en *Yawar Fiesta*. En *Estudios sobre literatura peruana* (pp. 165-187). Florencia: Stamberia Editoriale Parenti. Cabe acotar que esto no resta interés a su artículo.

¹⁰ La idea del «cuerpo sin órganos», desarrollada por Deleuze y Guattari, es complicada y resbaladiza, y, además, se transforma a lo largo del tiempo. Aquí la empleo en el sentido que sugiere el siguiente pasaje: «Su único propósito es el de señalar el hecho de que la forma de la producción social, al igual que pasa con la producción deseante, involucran una actitud no-generada y no-productiva, un elemento de anti-producción acoplado al proceso, un cuerpo lleno que funciona como un *socius*. Dicho *socius* puede ser el cuerpo de la tierra, el del déspota, o el del capital. Es el mismo cuerpo al que se refiere Marx cuando dice que no lo produce el trabajo, sino que surge como su presuposición natural o divina [...] Se sustenta de [...] la totalidad de la producción, constituyendo una superficie sobre la cual se distribuyen las fuerzas y agentes de la producción, y con ello se apropia de toda la producción excedente y se arroga para sí el proceso en su totalidad y en sus partes, de manera que el proceso ahora parece emanar de una cuasi causa. Las fuerzas y agentes pasan a representar una forma milagrosa de su propio poder: parecen ser “miraculadas” [...] por él» (Deleuze & Guattari, 2004, p. 11). Lo que está en juego en *Yawar Fiesta* es la «tierra», antes y después de haber sido capitalizada (es decir, «miraculada» por el capital).

en los dos sentidos destacados por Ernesto Laclau (1990): primero, como el efecto constitutivo de lo no-sincrónico o del desarrollo desigual y combinado en lo social; y, segundo, como una condición de posibilidad de la política (de lo imposible), con lo que se abre el presente tanto a su pasado como a su futuro. Es como si hubiera, en *Yawar Fiesta*, un exceso de realidad en la realidad, un exceso de territorio (o «tierra») «salvaje» que desborda el territorio capitalizado (la propiedad terrateniente)¹¹.

Por una parte, la novela, en tanto forma escrita, funciona como una máquina grabadora que registra la coexistencia de otros ambientes y sistemas semióticos situados en sus márgenes y recurre a ellos como perspectiva crítica. Los interioriza de manera productiva (por ejemplo, como baile y canto o, según veremos más adelante, como la intensificación fotográfica de la luz) y se percata de que relatan otras historias. Por otra parte, al recurrir a las experiencias del sonido y la visión pictórica, *Yawar Fiesta* se transforma en novela intermediática que ofrece perspectivas alternativas: foto y fono-gráfica, la novela exige de sus lectores que no se limiten a leerla, sino que, además, vean y escuchen más allá de sus páginas. Así, la novela se desreifica como texto literario, señalando su propio exterior, no solo en cuanto campo cultural más vasto de superficies inscritas, sino como un encuadre interpretativo necesario¹². En este sentido, es evidente que *Yawar Fiesta* no busca lectores contemplativos, más o menos hipnotizados por las formas literarias instituidas y el «arte aurático» (el modernismo y el indigenismo, quizás), sino lectores «distráidos» y desconfiados, cuya atención se desplaza (o es desplazada) del texto a sus inter-textos y con-textos¹³. De esta manera, como en otras novelas posteriores de Arguedas, aquí vemos

¹¹ En la periodización histórica de Deleuze y Guattari, la idea de la territorialidad «salvaje» apunta, más que nada, a las sociedades nómadas. Yo la empleo aquí, en particular la idea de «tierra», para señalar la territorialidad no capitalista y no feudal del *ayllu*, tal y como la utiliza Arguedas en *Yawar Fiesta*. Cabría ver hasta qué punto se trata de una construcción ficticia, elaborada con materiales extraídos de la propia experiencia de Arguedas y de sus estudios históricos y antropológicos —materiales que, no obstante, subordina aquí a su proyecto político-literario—. Laclau discute el tema de la «dislocación» en *New Reflections on the Revolution of Our Time* (1990, pp. 39-59).

¹² En este sentido, Arguedas utiliza la forma novelesca de dos maneras: primero, para expandir el archivo, en tanto contra historia, de manera que se incluyan otras voces («escritura en el aire», en el sentido que le da Cornejo Polar), excluidas de la historiografía establecida; y, segundo, para expandir la idea de la lectura, de manera que se incluyan y legitimen prácticas (como la danza) y superficies (tierra, edificios, cielo) no literarios. Ver: Rowe, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos; SUR, Casa de Estudios del Socialismo. Ver también: Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte.

¹³ Resulta evidente que Arguedas ha aprendido de las vanguardias y de la experiencia de la reproducción mecánica. Walter Benjamin discute el tema de la «distracción» en su ensayo «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» (1972).

que la dislocación adquiere también un momento formal en su composición: la introducción de una dimensión cuasi conceptual en la obra que nos permite pensarla mejor —pequeñas máquinas interpretativas que son semiautónomas y reutilizables—. En *Yawar Fiesta*, la máquina en cuestión es una «brecha» —«el abra»—, sobre la cual volveremos más adelante (aunque, a decir verdad, ya estoy tratando el tema). En *Los ríos profundos* y en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* también encontramos esta «brecha»: en el primer caso, en la reflexión antropológica sobre el trompo y, en el segundo, en los diarios del propio Arguedas. Estas «brechas» constituyen reflexiones cuasi conceptuales o epistemológicas en el interior del texto que interrumpen la convención literaria¹⁴.

Yawar Fiesta comienza configurando a su narrador como informante y guía que se dirige, dialógicamente, a los lectores y a los viajeros (y a los lectores como viajeros) —los «visitantes»—, a quienes conduce, a través de las montañas (y el texto), hacia Puquio. Al poco tiempo de andar, sin embargo, desaparece el desdoblamiento de la voz narrativa y los visitantes-viajeros se esfuman tan pronto como el narrador empieza a enfocarse en sus objetos y en su historia. En ese momento, su voz se monologiza, y la figura del narrador como informante nativo se subordina, entonces, a una narración mucho más convencional y desencarnada (aunque misteriosa) en tercera persona¹⁵. Este desdoblamiento inicial es fundamental para comprender los primeros dos capítulos de *Yawar Fiesta*, así como para interpretar la novela en su totalidad. El narrador-como-guía nos informa (a lectores y viajeros) que: «Llegando de la costa se entra al pueblo por estos ayllus», los *ayllus* (o comunidades indígenas) de Pichk'achuri, K'ayau y Chaupi. «¡Pueblo indio!» (Arguedas, 2010, p. 12), responde una voz de forma reiterada —por si no habíamos captado el mensaje la primera vez—, tras lo cual el relato se pliega alrededor de un sonido de descubrimiento atónito que, al mismo tiempo, se desdobra en una afirmación insistente: *sí*, en efecto, «¡pueblo indio!». La exclamación marca la aparición del *ayllu*, institución social fundamental, tanto para Arguedas como para Mariátegui. Podríamos, incluso, aventurar la hipótesis de que el *ayllu* emerge aquí para convertirse en el sujeto de la historia (literaria) arguediana. La exclamación «¡pueblo indio!» es, por tanto, una enunciación dialógica escindida, cuyo significado apunta hacia dos direcciones contrarias a la vez. Si para los visitantes

¹⁴ Esta inclusión de documentos de la realidad dentro del espacio literario —como en el arte conceptual— prefigura las prácticas de escritura de autores como Rodolfo Walsh, Augusto Roa Bastos o Ricardo Piglia: el uso artístico de lo no artístico y el uso no artístico de lo artístico.

¹⁵ Para la misteriosa identidad del narrador en tercera persona, que todo lo dice y todo lo ve, aunque desde un punto de vista inaccesible, ver: Jameson, Fredric (2007). *A Monument to Radical Instants*. En *The Modernist Papers* (pp. 380-419). Londres, Nueva York: Verso.

costeños, que el narrador conduce hacia Puquio, la exclamación es de desprecio, para el narrador que la repite es, por el contrario, tanto una verdad histórica como una cuestión de orgullo. Sobre ella hará el narrador hincapié de manera insistente, ahora en beneficio de los lectores —es decir, de aquellos visitantes del texto (lectores) que quizá estén abiertos a otras perspectivas—¹⁶.

Se podría sugerir, entonces, que la exclamación «¡pueblo indio!» constituye el origen literario de lo que me gustaría llamar la «insistencia» de Arguedas (que insiste en el *ayllu*), la cual es importante por varios motivos. En primer lugar, porque en todas sus novelas posteriores se convierte en parte constitutiva de la política cultural de su práctica artística transculturadora: cuando se enfrenta a formas históricas de desindigenización persistentes, Arguedas responde con la reindigenización permanente (es decir, insistente). En un cierto nivel, quizás haya algo de voluntarista en la postura ética de Arguedas. Pero, en otro nivel, lo que hace Arguedas es introducir y mantener una torsión transcultural, un «fuera-de-lugar», dentro del «lugar estructurado» (del gamonalismo) del relato novelesco. En otras palabras, provee a su estrategia de dislocación, en sus varias modalidades, de contenido social. En segundo lugar, la continua experimentación con la forma literaria que lleva a cabo Arguedas adquiere su contenido cultural específico a través de tal insistencia: la reindigenización, ahora como una combinación modernista en constante evolución de la expresión lírica (su pasión y dolor político-literarios), por un lado, y, por el otro, su negación altamente conceptualizada y «construida» (evidente en su variada orquestación de los materiales culturales indígenas). De hecho, es esto lo que le presta a la obra de Arguedas su dinámica formal en el tiempo; y es también la razón por la cual sus textos son tan «compuestos»¹⁷. Por último, en la insistencia también hallamos el drama político de *Yawar Fiesta*: una vez afirmado el carácter «indio» de Puquio al comienzo de la novela, se demuestra su improbabilidad histórica. Pasemos, pues, a analizar, con más detalle, los parámetros de la afirmación insistente de Arguedas (que es también, por supuesto, una *negación* de lo dado)¹⁸.

¹⁶ Cabe señalar aquí la diferencia existente entre la exclamación del autor-narrador de *Yawar Fiesta* y la institución colonial del «pueblo de indios», que es producto de la «reducción» colonial de la población indígena. Para una discusión sobre esta última, y sobre su transformación en la época republicana poscolonial, ver: Thurner, Mark (1997). *From Two Republics to One Divided: Contradictions of Postcolonial Nationmaking in Andean Peru*. Durham, Londres: Duke University Press.

¹⁷ Ver las ideas de Theodor W. Adorno (2004) acerca de la contradicción entre expresión y construcción en el arte.

¹⁸ Para las ideas de «lugar estructurado», «fuera-de-lugar» y «torsión» ética, he adaptado libremente los conceptos de Alain Badiou (2009). Sobre la idea de «transculturación», ver: Ángel Rama (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México D.F.: Siglo XXI.

El abra

El narrador ofrece a los viajeros (y a los lectores) un mapa detallado de Puquio (donde el propio Arguedas pasó su infancia y donde, más adelante, llevaría a cabo una investigación antropológica). Al principio, se abre ante ellos (y nosotros) un panorama de Puquio visto desde arriba, a través de una brecha en las montañas: el «abra de Sillanayok», como la llama el narrador. El pueblo se caracteriza por múltiples divisiones de tipo étnico-social y político. Hay una parte mestiza, cuyos habitantes no son «ni comuneros ni principales» (Arguedas, 2010, p. 13) y, por lo tanto, con la excepción de los estudiantes *chalos*, son casi no-sujetos de la novela¹⁹. También está el «jirón Bolívar», que es de los *mistis*: «en esa calle corretean, rabian y engordan los mistis, desde que nacen hasta que mueren». Y, por último, encontramos la «plaza de armas», sede central del gobierno del pueblo (p. 13). En este sentido, los *mistis* son representados como la encarnación de lo que Deleuze y Guattari llaman la «anti-producción»: el momento de no-producción (dentro del capital) que, sin embargo, se apropia y regula toda producción²⁰. Pero también está la parte más antigua de Puquio, la indígena, que se diferencia de las demás. Cuando se entra al pueblo, tras cruzar el río y atravesar el *ayllu* (comunidad indígena) de Pichk'anchuri, el narrador nos dice que «[n]o hay calles verdaderas en ningún sitio; los comuneros han levantado sus casas según su interés, en cualquier parte [...]» (p. 12). Las líneas que componen la disposición arquitectónica del *ayllu* no son ni rectas ni derechas, como las líneas derechas que evocan el establecimiento de la ley, específicamente la ley colonial en la región. A continuación, el narrador describe las casas, tanto por fuera como por dentro. Queda claro que pertenece al lugar y que tiene acceso a él. Es el «pueblo indio», y los viajeros y lectores obtienen justamente el tipo de información que esperaban conseguir, sobre todo en lo que se refiere al

¹⁹ Las distintas posturas adoptadas por Arguedas con respecto al mestizaje desde el comienzo de los cincuentas (es decir, después de la publicación de *Yawar Fiesta*), van del optimismo a la desilusión. Ver al respecto: Manrique, Nelson (1999). José María Arguedas y la cuestión del mestizaje. En *La piel y la pluma: escritos sobre literatura, etnicidad y racismo* (pp. 85-98). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

²⁰ Para la noción de «anti-producción», véase la nota 10. Para un recuento de los contenidos socioculturales de la novela, ver: Montoya, Rodrigo (1980). *Yawar Fiesta: una lectura antropológica*. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 6 (12), 55-68. Para la importancia de la disposición urbanística de Puquio en la novela, ver: Bourricaud, François (2011). Sociología de una novela peruana. En Carmen María Pinilla (ed.), *Itinerarios epistolares: la amistad de José María Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas* (pp. 87-99). Lima: Fondo Editorial PUCP. Para este mismo tema, ver el ensayo de Arguedas: «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» (1989).

detalle de la diferencia arquitectónica. Pero aquí lo importante no es el hecho de la diferencia en sí, sino la cuestión de la *diferencia de la diferencia*, es decir, la diferencia que hace la diferencia. *Yawar Fiesta* se interesa particularmente por esa diferencia que hace o produce el «pueblo indio» —una expresión que, en un principio, como ya hemos visto, se pronuncia «con desprecio» cuando aparecen en el campo visual las desordenadas líneas del *ayllu* indígena—. Los primeros dos capítulos de la novela procuran derrocar esa perspectiva para introducir una nueva: la perspectiva de los *ayllus* (los cuales, según la opinión ilustrada de los estudiantes, carecen de perspectiva), la cual emerge desde el «abra», una verdadera *techné* indígena.

Yawar Fiesta comienza con una escena indigenista: los viajeros y lectores cruzan —siempre con la ayuda del narrador— la línea imaginaria que marca la división etnoracial constitutiva del mapa simbólico del Perú poscolonial y del indigenismo, tal como se nos presenta en los análisis de Antonio Cornejo Polar (1978 y 1980), entre otros. La importancia del indigenismo, en su versión crítica, radica en que pone al descubierto las coordenadas geopolíticas de una formación literaria, cuyos referentes principales (léase aquí «sociedades y culturas indígenas») se hallan fuera del campo sociocultural —es decir, los circuitos— de la lectura y escritura de los textos que la constituyen. Cornejo Polar se refiere a esta disyunción binarizada de elementos como una «heterogeneidad». Es esta disyunción subalternizante la que escinde la exclamación «¡pueblo indio!» en los significados opuestos que ya hemos mencionado, tornándola, a la vez, heterogénea —repite el lugar estructurado— y una crítica a la heterogeneidad, puesto que «tuerce» el espacio estructurado: la torsión transcultural de *Yawar Fiesta*. Desde la perspectiva de la política cultural, la heterogeneidad significa, en este caso en particular, que la institución literaria peruana constituye sus sujetos de lectura y escritura *en oposición a* las formas culturales y sociales indígenas. Aunque le son indispensables, niega o desconoce dichas formas: el texto indigenista las contiene, objetificadas, como simple material de apoyo «referencial», como una exclusión interna que se limita a servir de fondo o decorado civilizatorio para consumirse en otra parte, o tal vez como un obstáculo a superar o «educar» (más tarde será «desarrollar») en los valores ciudadanos, al diseminarse el paradigma ilustrado (por ejemplo, por los estudiantes)²¹. Aquí el «otro» no es simplemente algo ya dado, sino que se produce y reproduce

²¹ Según Laclau, el «afuera constitutivo» es constitutivo del antagonismo social, «un “exterior” que bloquea la identidad del “interior” y que es a la vez, sin embargo, la condición de su constitución» (1990, p. 17).

en un continuo enfrentamiento transcultural poscolonial. En este sentido, el indigenismo, en tanto formación artístico-literaria heterogénea, puede ser visto como una instancia o «régimen» particular de la «división de lo sensible» propuesta por Rancière. El «otro», que es constitutivo de la literatura heterogénea —del «régimen indigenista»—, no participa en la nación política o literaria: es la parte «sin parte», una «nada» que, sin embargo, lo es «todo»²². Esta es la *forma social* adoptada por la referencialidad heterogénea (del indígena) indigenista.

Al principio de *Yawar Fiesta*, Arguedas confiere a esta escena literaria una inflexión visual, casi fotográfica, ofreciendo a los viajeros y lectores un panorama de conjunto de la otredad andina contemplada desde el «abra» (brecha o apertura) en las montañas. En otras palabras, describe Puquio como podría verse desde un panóptico. Asociado al surgimiento y ascenso de una clase media provincial, el indigenismo necesita de un lugar totalizador como ese —suministrado por las divisiones marcadas en el mapa simbólico del Perú republicano, referido por Cornejo Polar— para, desde allí, producir ansiosamente sus estereotipos fetichistas (o, dicho de otro modo, reducir los sujetos y las formas culturales indígenas a meros «referentes»). Lauer (1997) insiste en que este es uno de los medios fundamentales que posibilitan la extensión territorial del imaginario criollo en el Estado republicano. A su vez, Deborah Poole (1997) ha demostrado que, en el Perú, tal fetichismo cultural también era mercantilizado, por ejemplo, en la producción de tarjetas postales con indígenas, paisajes y pueblos andinos —algunos posiblemente fotografiados en el «abra de Sillanayok»—. Estas tarjetas eran puestas en circulación en el seno de una enorme «economía visual» urbana y sedimentaban ideas e imágenes de «raza» y nación que (re)producían la dividida geografía simbólica en la que se basa el régimen indigenista. Es a esta formación —con sus escritores y lectores, fotógrafos y espectadores («visitantes» todos ellos)— a la que se dirige *Yawar Fiesta*, con la intención de «dislocarla».

²² «[...] ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas [...] Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación [...]». «Pero», prosigue Rancière, «otra forma de decisión precede a este tomar parte: aquella que determina quiénes toman parte [...]» (Rancière, 2002, pp. 15-16). Rancière (1995) también hace una periodización y describe varios «régimenes estéticos» (p. 9). En este sentido, podría decirse que el «régimen indigenista», descrito por Cornejo Polar desde el punto de vista literario, traza un diagrama del «desacuerdo» *fundacional* del Perú poscolonial.

A partir del tercer capítulo, la novela reduplica el gesto indigenista en su modalidad intervencionista y nacionalizante: se trata de sincronizar a la nación, subordinando su espacio al («nuevo») tiempo de la «patria»: el día 28 de julio, «día de la nación»²³. Una orden estatal llega a Puquio —el subprefecto manda pegar reproducciones de esta por todo el centro— exigiendo la reforma y profesionalización de la práctica del toreo en el pueblo, una actividad considerada «salvaje» y que, desde el punto de vista de Escobar y sus seguidores mariáteguistas (quienes han encargado contratar a un torador profesional en Lima), refuerza el dominio de los terratenientes *mistis* sobre la población indígena. Esta diferenciación que establecen los estudiantes entre los terratenientes gamonales y las comunidades indígenas andinas es muy importante, porque se trata de una diferencia muchas veces omitida, tanto del mapa simbólico del Perú poscolonial (que privilegia lo etnoracial) como de la idea homogeneizante de la «cultura andina». Sacar a la luz dicho conflicto de clase es su función principal en la novela. Pero, además, provee a *Yawar Fiesta* de su drama cultural y político: el gesto crítico de los estudiantes, con el cual, paradójicamente, acaban por resubalternizar a los sujetos que pretenden rescatar. Esto se debe a que, al igual que sucede con la Internacional Comunista, con la cual Mariátegui se encuentra en un conflicto conceptual (que es, simultáneamente, un conflicto consigo mismo), Escobar y sus compañeros son desarrollistas: siguen esperando que una burguesía modernizadora cumpla con su supuesto deber histórico antifeudal de crear una ciudadanía nacional (un «pueblo»)²⁴. Tal como aparece retratado en *Yawar Fiesta*, dicho gesto modernizador —y su aparente fracaso—, en el cual una comunidad *misti* inicialmente escindida se recompone en torno a una práctica andina tradicional —la de las «salvajes» y sangrientas corridas de toros (el *turupukllay*)—, podría incluso ser interpretado como un ejemplo más de narrativa indigenista pesimista. Esto nos conduce a preguntarnos: ¿no será *Yawar Fiesta* otro ejemplo de ese indigenismo que representa a los terratenientes y los indígenas locales (la «cultura andina») como los obstáculos a la modernización nacional? Pero Arguedas subvierte esta visión de las cosas (y del texto), la vista unilateral indigenista (que, por lo demás, es demasiado «recta»), porque lo que se ve desde el «abra» ofrece mucho más que una simple perspectiva unidireccional de Puquio.

²³ Como dice Marx, a propósito del capital: «se esfuerza [...] por aniquilar este espacio [la “tierra entera”] con el tiempo [...]» (1977, p. 539), —su tiempo—.

²⁴ Ver: Terán, Oscar (1985). *Discutir Mariátegui*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla. Sobre los aspectos subalternizantes del concepto de «desarrollo», ver mi ensayo «Difference Against Development: Spiritual Accumulation and the Politics of Freedom» (2005a).

Aquí se materializa la potencialidad de la escisión provocada por la exclamación dialógica «¡pueblo indio!», y la consiguiente división entre lectores, por un lado, y viajeros (que muestran «desprecio» por lo que ven), por el otro. En lo que sigue del primer capítulo, Arguedas nos da una lección de lectura e interpretación: los primeros dos capítulos de *Yawar Fiesta* nos revelan el trasfondo histórico indígena fundamental para la historia de la corrida de toros, el mismo que permite dislocar el tiempo presente de la narración principal, como veremos más adelante. Asimismo, estos capítulos nos muestran las *condiciones subjetivas de su reflexión*; es decir, ya no debemos considerar a los indígenas de los *ayllus* tan solo como «referentes» indigenistas, sino también como técnicos de lo visible y sujetos reflexivos (y, potencialmente, políticos). En esto radica el contenido ético y social de la insistencia transcultural de Arguedas (su «¡pueblo indio!»). Es, además, la razón que explica por qué resulta tan atractiva su lectura. La insistencia transcultural de *Yawar Fiesta*, al volverse en contra del régimen indigenista (al ser su torsión), es también lo que fuerza —o empuja— al texto de Arguedas más allá del indigenismo. En este sentido, lo que podría considerarse el aspecto transculturador de la heterogeneidad literaria, según Cornejo Polar (1978) —los efectos semióticos en los textos literarios de lo que él llama «la materialidad del referente»; es decir, de la cultura indígena (por ejemplo, la presencia en la novela de sonidos provenientes de una cultura predominantemente oral)—, es para Arguedas, siguiendo los pasos tentativos de Mariátegui, una oportunidad para recomponer y transformar el *ayllu* de manera epistemológica. Así, el *ayllu* se convierte en un espacio (*site*) literario, no solo de producción cultural, sino también de subjetivización conceptual y reflexiva: ve y piensa; piensa lo que ve y ve lo que piensa; sabe. En *Yawar Fiesta*, la escritura de Arguedas comienza a fugarse del indigenismo: en su «montaje», la novela desmonta al régimen indigenista e inaugura un proyecto literario «minoritario» de largo alcance²⁵.

²⁵ Según Deleuze y Guattari, la literatura minoritaria posee tres características: «la desterritorialización del lenguaje» (tanto del español como del quechua en el caso de *Yawar Fiesta* —Arguedas es, como Kafka, un escritor bilingüe—), la «inmediatez política» de todo acto o enunciación individual (la sobredeterminación política de la acción de todos en el relato de la novela) y el «ensamblaje colectivo de la enunciación» (por un lado, la disonante mezcla de lenguas dramatizada en *Yawar Fiesta* —no hay un intento por crear un lenguaje mestizo que reconcilie los conflictos en y entre las lenguas, ni por buscar una equivalencia en su traducción— y, por el otro, su dramatización desde la perspectiva del «abra» y el *ayllu*) (Deleuze & Guattari, 1993, pp. 16-20). En este sentido, la *disonancia* de las lenguas reduplica la *dislocación* en la forma de la novela.

Tras mostrar la vista del pueblo desde el «abra», el narrador comenta que cada una de las casas —de las cuales se nos ha dicho que han sido construidas en «cualquier lugar»— posee una «seña» que permite «conocerla bien desde los cerros» (Arguedas, 2010, p. 12). Se trata de un dato fundamental: en uno de esos momentos de antropología comparada, típicos de Arguedas, el narrador ya nos ha sugerido que los habitantes urbanos de la costa, los «viajeros» que vienen a visitar el pueblo, «no conocen sus pueblos desde lejos»; «los presienten», pero no los conocen. Embelesado, e identificándose, ahora alegremente, con quienes está describiendo, el narrador prosigue, para deleite de los lectores-viajeros:

¡Ver a nuestro pueblo desde una abra, desde una cumbre donde hay saywas de piedra, y tocar en quena o charango, o en rondín, un huayno de llegada! Ver a nuestro pueblo desde arriba, mirar su torre blanco de cal y canto, mirar el techo rojo de las casas [...] mirar en el cielo del pueblo, volando, a los kilinchos y a los gavilanes negros [...] oír el canto de los gallos y el ladrido de los perros [...] Y sentarse un rato en la cumbre para cantar de alegría (pp. 11-12).

«Eso», concluye, «no pueden hacer los que viven en los pueblos de la costa» (p. 12). De manera que la «seña», al alinearse de manera múltiple con el «abra», es fundamental: interioriza y particulariza la sabiduría del «pueblo», como una ciencia «alegre» (en una «fiesta» de ver y oír). En cuanto «pueblo indio» de *ayllus*, Puquio ha interiorizado una suerte de reflexividad: una representación de sí mismo desde el «abra» (sé que veo, veo lo que sé) en su propia arquitectura y en sus casas. Con ello, también ha interiorizado la negatividad (y la idea de la particularidad) en la identidad del pueblo, como experiencia cotidiana de alegría. Pero, eso sí: lo hace únicamente desde una perspectiva particular, la del «abra de Sillanayok»²⁶.

Esta es, en mi opinión, la perspectiva de la novela: «un abra» en la que la distancia se aproxima, al mismo tiempo que se historiza. El «desde lejos» espacial, en el que se combina el «allá» con el «aquí», se solapa con el «antes» temporal, y la imagen sentimental del nido se transforma en el equivalente literario de un concepto. Y ahora este lugar conceptual posee una historia: una historia de dislocación y acumulación (un «antes»), que se puede ver y oír desde el lugar adecuado (un «allá»), si se sabe hacia dónde mirar (un «aquí»). Es como si Puquio estuviese

²⁶ En este sentido, el sujeto *ayllu* —es decir, comunitario— de la historia literaria arguediana emerge del «abra» como sujeto «abierto» y «expuesto», en el sentido que le da Jean-Luc Nancy (2003) en su reflexión sobre el idea de *communitas-immunitas* de Roberto Esposito. Este tema se desarrollará en otro ensayo mío sobre la obra de Arguedas.

dotado de un «inconsciente óptico» histórico, realizado por medios fotográficos. ¿Qué es lo que se ve y se escucha desde el «abra»? Encontramos la respuesta en el segundo capítulo de la novela.

La acumulación originaria: la máquina taurina

«Puquio es pueblo nuevo para los mistis» (Arguedas, 2010, p. 12). Vinieron para quedarse —y para ocupar el pueblo— tras el colapso de la industria minera en la región, atraídos, según se nos informa, por la perspectiva de «muchos indios para la servidumbre» en el «pueblo grande». Así «comenzó», prosigue el narrador, «el despojo de los ayllus» (p. 15). Al igual que la palabra *ayllu*, que connota el saber-poder de lo común —y también, como ya hemos visto, las condiciones socioculturales de la torsión transcultural de las novelas de Arguedas—, también la palabra «despojo» es clave en *Yawar Fiesta*: el «abra» nos revela su historia en Puquio. Incluso, suministra el título del segundo capítulo, «El despojo», donde, antes del relato principal, que arranca en el tercer capítulo, se ofrece un breve recuento de lo que Marx denomina la «así llamada acumulación originaria», el proceso que, en el pasado, lleva a la consolidación del dominio *misti* sobre Puquio. Es una historia que el narrador vincula con el auge de la industria ganadera, con la posterior capitalización de la tierra y con la transformación de las relaciones sociales de producción en la región. Por ende, también, más tarde en la novela (en su tiempo presente), la historia es relacionada con la figura mítica del toro «Misitu» y su captura, así como con la corrida de toros o *turupukllay* (la *yawar fiesta* o «fiesta sangrienta») en la que es sacrificado en la escena final de la novela.

Entre los comuneros, es decir, la población indígena de los *ayllus*, hay muchos que se han quedado sin tierra: los *punarunas*. Años atrás, las comunidades indígenas poseían tierras en los montes alrededor del pueblo: «La puna grande era para todos. No había potreros con cercas de piedra, ni de alambre [...] era de los indios». Se nos dice, incluso, que «los mistis le tenían miedo [...] —Para esos salvajes está bien la puna— decían» (p. 18). Pero la demanda de carne impulsó a los *mistis* a invadir y expropiar las tierras «salvajes» para la cría de ganado: «Año tras año, los principales fueron sacando papeles, documentos de toda clase, diciendo que eran dueños de este manantial, de ese echadero, de las pampas más buenas de pasto [...]» (p. 19). Las tierras comunales fueron capitalizadas y cedidas a los *mistis* mediante ritos oficiales legalizados (con sus jueces) y bendecidos por la Iglesia (con sus sacerdotes), en una réplica simbólica de actos multiseculares de colonización absolutista. La apropiación privada de la tierra viene acompañada de un proceso de territorialización estatal

que se hace sentir cada vez más por todo el país, en un doble proceso de acumulación «primitiva» (u «originaria») política y económica. En este sentido, *Yawar Fiesta* podría ser considerada el primer intento de Arguedas de elaborar una crítica literaria de la economía política peruana, puesto que narra el proceso sangriento (*yawar*) —«cualquier cosa menos idílico»— de la así llamada acumulación originaria (descrita por Marx [1990, p. 653]) de los «cercados» peruanos, en este caso el de los *puna*. «Los comunales, que ya no tenían animales, ni chuklla, ni cueva, bajaron al pueblo. Llegaron a su ayllu como forasteros [...]» (ya eran «otros»). En otras palabras, eran vistos como mercancías en potencia: «Y en Puquio había un jornalero más para las chacras de los principales, o para “engancharse” e ir a Nazca o Acarí, a trabajar en la costa» (Arguedas, 2010, p. 25).

Como en *El capital* de Marx, en donde abundan las imágenes de vampiros, parece que los cuerpos de los trabajadores hubieran sido agredidos por *pishtacos*, una suerte de «vampiros serranos» (Flores Galindo, 1988, p. 295)²⁷, siendo succionadas su energía y sus almas, primero por el despojo y, después, por la sobreexplotación:

Allí servían de alimento a los zancudos de la terciaria. El hacendado los amarraba cinco o seis meses más fuera del contrato y los metía a los algodonaes, temblando de fiebre. A la vuelta [...] si llegaban todavía al ayllu, andaban por las calles, amarillos y enclenques [...] y sus hijos también eran como los terciarios, sin alma (Arguedas, 2010, p. 22).

Algunos *punarunas* son reincorporados a los *ayllus*, mientras que otros, ya proletarizados, se quedan en los montes para servir a los nuevos señores de la *puna*, padeciendo —y esta es la dimensión compositiva clave en la novela de Arguedas— la desaparición del ganado domesticado, sobre todo los toros, al ser transportados «al extranjero»: «Entonces venía la pena grande [...] Cantaban a gritos los punarunas [...]». Aquí el «despojo» se articula mediante el sonido, que se concentra en la figura del toro y se disemina por las montañas: «[...] y en las hondonadas, en los rocales, sobre las lagunas de la puna, la voz de los comuneros, del pinkullo y de la tinya, lamían el ischu, iban al cielo, regaban su amargo en toda la puna» (p. 24). Los cuerpos rotos y espectralizados, los sonidos amargos de la acumulación originaria —su memoria viva, por así decirlo—, constituyen los principales materiales

²⁷ Ver también mi ensayo sobre la película *Cronos* de Guillermo del Toro: Kraniauskas, John (1998). *Cronos and the Political Economy of Vampirism: Notes on a Historical Constellation*. En Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iverson (eds.), *Cannibalism and the Colonial Order* (pp. 142-157). Cambridge: Cambridge University Press.

artísticos de la novela y convierten a *Yawar Fiesta* en un texto multimediático, donde el efecto del sonido producido por el sufrimiento de los *punaruna* reduplica el proceso histórico que narra. Es una obra transculturadora, una acumulación «originaria» de la tierra y valor de cambio (que incluye el trabajo, ahora abstracto y mercantilizado, de los *punarunas*) en las letras (o «los caracteres»)²⁸. Esto es lo que se ve y se oye desde el «abra», a condición, claro está, de que uno sepa ver y oír y, por lo tanto, sepa leer las señas de la historia que Arguedas intenta establecer como perspectiva sobre lo que vendrá en los próximos capítulos: el relato político de un intento de sincronizar a la nación.

Lo que se ve y se narra desde la perspectiva del «abra» es, en palabras de Benjamin, de «distinta naturaleza»: «distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia» (lo que él llama el «inconsciente óptico») (1987, p. 67). En otras palabras, lo que se revela desde la apertura en lo alto de las montañas —con la ayuda de la invención técnica *ayllu* del «abra» en el «abra de Sillanayok» (que es óptica, como la fotografía de Benjamin)— son las determinaciones históricas invisibles desde la perspectiva de los *mistis* y los indigenistas, la cual, como hemos visto, es demasiado «recta». Más específicamente, el «abra» provee la perspectiva desde la cual se narra toda una coyuntura política, culturalmente sobredeterminada, que se define por la figura mítica del toro Misitu. En el toro se reúnen y se concentran todas las historias y espacios constitutivos de dicha coyuntura (es su punto de articulación narrativa), que mantiene en perpetua tensión, como en un montaje cubista, para, finalmente, *negarlos* —o mejor, *dislocarlos*—.

Misitu vive en los altos de la *puna*, las tierras «salvajes» de los *ayllus*, que ahora pertenecen a los *mistis* y que constituyen, en el mercado ganadero internacional, la fuente de poder del más rico de ellos, don Julián, «el cabecilla de los gamonales más atrasados» (Arguedas, 2010, p. 88), según el estudiante Escobar. En un acto de «reciprocidad asimétrica», como lo llama Flores Galindo (1988), don Julián dona «su» Misitu a los *ayllus*, para la celebración del *turupukllay*. Pero el toro salvaje (*sallka*) habita en las tierras altas, dominadas por la montaña mágica (o *auki*) K'arwarasu, y don Julián no puede atraparlo. Serán los comuneros indígenas del *ayllu* K'ayua quienes consigan apresarle y, con su éxito, le otorgan a la novela

²⁸ «La historia de esta expropiación ha sido escrita en los anales de la humanidad con *caracteres* de sangre y fuego» (Marx, 1990, p. 654). Las cursivas son mías.

su imagen más importante —la de Misitu atrapado y enlazado—, elaborada a lo largo de un segmento, breve y casi cinematográfico, que narra su captura:

Tiró su lazo, bien, midiendo, sobre seguro, y lo enganchó en las dos astas, sobre la frente misma de Misitu. Cuando los k'ayuas abrieron bien los ojos, el Misitu se encabritaba saltando alto [...] ¡Yastá carago! Él también, midiendo tranquilo, ensartó su lazo en las astas del toro, cuando Misitu estaba saltando, como loco [...] Sintiendo el otro lazo bramó el Misitu, bramó feo [...] Los k'ayuas se acercaron para mirar bien al Misitu. Era gateado, pardo oscuro [...] No era grande, era como toro de puna, corriente; pero su cogote estaba bien crecido y redondo, y sus astas gruesas filudas, como raukana de tejedor [...] Todo el claro del k'eñwal se llenó de indios [...]. Los k'ayuas lo miraban, tristes. Era un animal de puna no más... En ese instante alumbró el sol desde lo alto de la quebrada [...] iluminando los matas de ischu que crecen al filo de la quebrada; aclaró el verde oscuro del k'eñwal; y de frente cayó sobre los ojos de los comuneros que estaban mirando a Misitu [...] Una tropita de k'ayuas [...] escogidos por el varayok' alcalde, se acercaron al Misitu. Cinco agarraron cada lazo. Eran seis lazos, tres para el arrastre y tres para el tiemple [...] Mientras, el Misitu esperaba. De frente y de atrás le templaban los lazos [...] A saltos lo bajaron hasta la hondonada; le hicieron llegar al camino. De legua en legua se reemplazaban para arrastrarlo (Arguedas, 2010, pp. 101-103).

Cuando Arguedas nos describe cómo enlazan a Misitu, recordamos que fueron los *punarunas* quienes domesticaron al ganado (incluyendo a los toros). Por lo tanto, este forma parte fundamental de su «tierra», de la economía «salvaje» de los *ayllus*, y los *punarunas* lamentan su capitalización en sus cantos, produciendo —como hemos visto más arriba— los sonidos transculturadores del «despojo», que tanto espacio ocupan en el texto: «¡Ay Misitu, /te vas a ir; /ay lloramos /las mujeres» (p. 98). Desde el punto de vista del «abra», «el despojo» constituye el campo de connotaciones más importante de la novela, desde la imagen casi elástica del toro atado hasta, más adelante, su sacrificio definitivo (como veremos en breve). Bajo la luz del sol, los comuneros de K'ayua, los encargados de organizar el *turupukllay*, se reapropian del toro salvaje y, por consiguiente, de la tierra y la economía ganadera del *ayllu*, ahora en manos de don Julián. La imagen cinematográfica de Misitu, atrapado y tironeado entre los lazos, funciona en el texto como su momento especular, aquel en el cual se ve y se revela a sí mismo, mientras sus lectores-visitantes presencian todo desde el «abra». Escobar y los estudiantes reconocen, en la proeza de los k'ayuas, «la fuerza de los ayllus, cuando quieran» (p. 111), y se unen a ellos durante la celebración. Pero no se alían del todo: siguen insistiendo en que los indígenas no deben participar en la

corrida de toros porque, a su manera de ver, de esta forma se someterían al dominio de los *mistis* más «atrasados»²⁹. Muy al contrario, los estudiantes desarrollistas (y mariateguistas) todavía quieren imponer al torero profesional españolizado (de nombre Ibarrito), que han traído desde Lima, para «educar» la «fuerza del ayllu» (revelada, ahora, como la fuerza comunal de su fuerza de trabajo)³⁰.

Jaloneado hacia uno y otro lado (y por diversos intereses) en la coyuntura que narra Arguedas —es decir, por las distintas temporalidades históricas que la constituyen—³¹ Misisu es también el objeto, como hemos visto, de la misión modernizadora del Estado. Este último proyecto insiste en civilizar el *turupukllay* —y hegemonizar la coyuntura— que, en Puquio, se celebra en el día nacional. Es decir, hay que profesionalizar esta fiesta y «extirparle» (en palabras del vicario de la novela) la violencia constitutiva sangrienta, que abre una brecha disyuntiva en la deseada conjunción nacional —a la cual se unen, momentáneamente (y de manera oportunista), la mayoría de los *mistis* del pueblo que tienen menos poder que don Julián—.

El *turupukllay*

¿Qué es lo que sucede al final de la novela? La corrida de toros se lleva a cabo en presencia de los «principales» del pueblo, los estudiantes y el subprefecto, pero también de los indígenas de los *ayllus*. Muchos de estos últimos se han quedado sin poder al ingresar a la, recién construida, arena «civilizada», en la que se realiza el espectáculo. Cuando el torero profesional abandona la plaza (por miedo al «salvaje» Misisu), precisamente en el momento en que hasta los estudiantes (según cuenta el narrador, con fervor creciente) «perdían confianza» (Arguedas, 1931, p. 131),

²⁹ En realidad, como señala François Bourricaud (1991), el plan modernizador al que se alían los estudiantes es el de sustituir el *turupukllay* indígena con la corrida «civilizada». Resistirse a él significa insistir en la domesticación «salvaje» de los toros, incluyendo al mítico Misisu: ¡ganado indio!

³⁰ «Solamente la perspectiva de los cuerpos y de su poder puede desafiar a la disciplina y el control ejercido por la república de la propiedad» (Negri & Hardt, 2009, p. 27). En este sentido, la insistencia de Arguedas —así como la de otro escritor ejemplar a este respecto, José Revueltas— es similar a la resistencia retórica y teórica de Antonio Negri, cuyas ideas sobre lo común he adaptado aquí. Para una reseña negativa del libro, ver: Kraniauskas, John (2010). *Remake, the Sequel. Radical Philosophy*, (160), 39-42.

³¹ Es lo que Néstor García Canclini (1989) llama una formación coyuntural «híbrida»: la unidad fragmentada de varias temporalidades históricas, como las que, en este caso, son representadas por el gamonalismo de los *mistis*, por la economía ganadera gestionada desde Lima, por el Estado y por los *ayllus* (entre otras). La figura de Misisu las reúne a todas ellas.

la corrida se reconfirma como *yawar fiesta* (una «fiesta sangrienta») y *turupukllay*. De pronto, el proyecto modernizador de sincronizar a la nación en el día de la «patria» —para que todos celebren un mismo «ahora» — se viene abajo. Y lo hace al compás de los *wakawak'ras* (cornetas de cuerno de toro), en un eco de aquellos sonidos que evocan el despojo originario («primitivo»). Al término de la novela, uno de los capeadores *k'ayua* (el «Honrao» Rojas) parece acatar la orden del alcalde de Puquio, don Antenor (sentado al lado del subprefecto), de entrar en la arena y enfrentarse al toro. Y es exactamente lo que hace; aparentemente, como la víctima de un sacrificio. Según el alcalde, así se ha restablecido «la autoridad» y, podemos suponer, el dominio *misti*:

El Wallpa se hacía el hombre todavía [...] Estaba frente al palco de los principales. Casi todas las niñas y los mistis lo estaban mirando. De repente, se hincharon sus pantalones sobre sus zapatos gruesos de suela, y salió por la boca de su wara, borbotando y cubriendo los zapatos, un chorro grande de sangre; y empezó a extenderse por el suelo. Un dinamitazo estalló en ese instante, cerca del toro. El polvo que salió en remolino desde el ruedo oscureció la plaza. Los wak'rapukas tocaron una tonada de ataque y las mujeres cantaron de pie, adivinando el suelo de la plaza. Como disipado por el canto se aclaró el polvo. El Wallpu seguía, parado aún, agarrándose de los palos. El Misitu caminaba a pasos con el pecho destrozado; parecía ciego. El «Honrao» Rojas corrió hacia él. —¡Muere, pues, muérete, sallk'a!— le gritaba, abriendo los brazos. —¿Ve usted, señor subprefecto? Estas son nuestras corridas. ¡El yawar punchay verdadero!— le decía el alcalde al oído de la autoridad (Arguedas, 2010, p. 132).

A primera vista, el Alcalde parece tener razón. Pero, ¿cómo debemos interpretar la conclusión de *Yawar Fiesta*, desde la perspectiva abierta por el «abra»?

Según Cornejo Polar (1973), está claro que, al final de la novela, «los *chalos* alimeñados [es decir, los estudiantes mariateguistas] fracasaron y el mundo andino se recompone bajo su modelo tradicional» (p. 79). En su interpretación del final abrupto de la novela, lo que se ha recompuesto es la visión dualista, inscrita en el mapa simbólico del Perú que subyace al heterogéneo régimen indigenista. Pero en este mapa, según Cornejo Polar, la cultura andina sigue oponiéndose, en «aguda contienda», al proyecto modernizador del Estado (p. 93). Al parecer, su conclusión es que, insistiendo en la reindigenización como forma de hacer frente a la política estatal de desindigenización (y de «civilización»), en realidad el sacrificio indígena de Arguedas (su *yawar fiesta*) reproduce —es decir, alimenta y asegura— la dominación *misti*. La mayor parte de la clase gamonal se ha aliado con

el Estado, del cual depende para mantenerse en el poder; pero, cuando presencian —disfrutándolo— las muertes violentas del toro y El Wallpu, cambian de postura política para celebrar ahora la versión *ayllu* del *turupukllay* —puesto que también dependen de la fuerza de trabajo indígena y el poder de los *ayllu*, de los cuales se apropian (como lo ejemplifica, aquí, el uso que hace el alcalde de la primera persona del plural, cuando le dice al subprefecto: «Estas son nuestras corridas»)—. Más recientemente, Horacio Legrás (2008) ha añadido que la contienda principal en la historia del *turupukllay*, en *Yawar Fiesta*, no se da entre los indígenas y los *mistis*, sino entre los indígenas y los estudiantes o *chalos* (quienes también emplean la primera persona del plural para referirse a los indígenas de Puquio: «nuestros hermanos» [Arguedas, 2010, p. 68]). Como ya hemos visto, los estudiantes reconocen la «fuerza» indígena de los *ayllus*, su poderosa subjetividad histórica —de hecho, como bien subraya Legrás, esta «fuerza» es su propia condición de existencia: fueron los indígenas de los *ayllus* los que construyeron el camino entre la sierra y la costa, por el que viajaron, por primera vez, hasta Lima, y por el que regresan, ahora, politizados (2008, pp. 207-211)—³², pero la desconocen al mismo tiempo que, como hicieran antes los *mistis*, se alían al proyecto modernizador estatal (representado, en Puquio, por el subprefecto), que para ellos es consistente con el pensamiento de Mariátegui. La «fuerza» de los *ayllus* debe ser «educada» si quiere ser política (pues no tiene principio de futuricidad *en el presente*). A fin de cuentas, los estudiantes consideran a quienes desean liberar como *objetos* de la historia (en este sentido, los des-subjetivizan, en tanto posibles sujetos de emancipación). Esta objetivación ilustrada —una re-subalternización de los *ayllus* (en contra de la cual escribe Arguedas)— es, de hecho, la condición de posibilidad de su alianza con el estado. Más aun, es lo que permite y facilita la momentánea hegemonía del proyecto estatal en la novela.

³² El relato de la construcción del camino se inscribe en el contexto histórico de la ley de *conscripción vial*, impuesta por el gobierno de Leguía en 1920: todos los hombres, entre dieciocho y sesenta años de edad, debían trabajar de seis a doce días al año en la construcción de caminos. En la novela, esto se transforma en una especie de *neo mita* que los indígenas de los pueblos de la provincia *invierten* en una suerte de competencia local. Ver: Elmore, Peter (1993). Lima y los Andes: caminos y desencuentros. En *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX* (pp. 99-144). Lima: Mosca Azul. Para sus consecuencias sociales (por ejemplo, la migración y la creación de clubes de emigrantes en Lima), ver: Klarén, Peter Flindell (2000). *Peru: Society and Nationhood in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.

Pero, desde la perspectiva del «abra», leyendo la escena del *turupukllay* como si fuera un palimpsesto, la «fuerza» de los *ayllus* se mantiene presente como agencia mediadora o sujeto de la historia narrada, rechazando tanto el proyecto estatal-estudiantil de «civilización» como la apropiación *misti* de la tierra y el trabajo, representada en el suceso en el que el «Honrao» Rojas se precipita —casi volando, con los brazos abiertos, como un águila— sobre Misitu, y los comuneros indígenas *insisten* en que *todo* (la tierra, los animales, el *turupukllay*) pertenece, en realidad, al orden «salvaje» de la «tierra» que los *mistis* no pueden ver ni escuchar. De igual forma, se mantiene presente la memoria del «despojo», dislocando el lugar y el tiempo presente estructurado de los gamonales —su «hegemonía», en palabras de Mariátegui— con respecto a un pasado que persiste (y que, por ello, es mucho más que simplemente «residual»), y abriéndolo (desde el «abra») a su «otro» negado: su inconsciente histórico. En otras palabras, la violencia sagrada es aquí un ejemplo (como la risa que provocan las películas de Chaplin) de lo que Benjamin (2008) llama «*Jetztzeit*»: para Arguedas, no es cuestión de «reconocer» la historia «tal y como propiamente ha sido», sino que, en *Yawar Fiesta*, «significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro» (p. 307). Lo que puede verse desde el «abra» es ese preciso momento en el que lo no-contemporáneo, de pronto, se vuelve contemporáneo (y portador de un futuro que es «otro»): «¡pueblo indio!».

Como ya hemos visto, la perspectiva del «abra», en la que tanto hincapié hace la novela, es una invitación al lector-visitante: le está pidiendo que la aplique a la lectura del texto, *incluyendo su conclusión*. Los lectores han visto y oído cosas en el relato que los *mistis* no han presenciado. En este sentido, ellos también constituyen una «exclusión interna»: sin estar presentes en la historia narrada, los lectores son necesarios para su significación textual. De esta manera, la novela utiliza y despliega la ironía que la constituye como forma: el conocimiento excedente que poseen el narrador y el lector, comparado con el de los personajes, *divide* la enunciación celebratoria y homogeneizadora del «nosotros», empleado por el alcalde, al tiempo que rechaza el proyecto histórico desarrollista de los estudiantes y el subprefecto, a quienes va dirigida. Así pues, lo que la experiencia del «abra» aporta a los lectores es una continuidad de acción narrativa —y su significado— entre el despojo pasado, la (re)captura de Misitu en las montañas y su sacrificio sagrado. Se crea así otro plural en primera persona que, a su vez, insiste, como Arguedas, en la reindigenización. El *turupukllay* puede, entonces, ser interpretado según su lógica histórica reflexiva: interrumpe la escena de la celebración *misti* para representar en ese mismo lugar

—la recién «civilizada» arena— un acto de reapropiación y reconstitución «salvaje» de una «tierra otra». De hecho, en la continuidad entre captura y sacrificio que establecen el narrador y el lector, se instala otro espacio: la tierra-montaña mágica del *auki K'awarasu*. Por otra parte, con ello se reconfigura el legado de Mariátegui que la novela ha puesto en juego: en lugar de privilegiar su aspecto positivista —como los estudiantes—, al final de la novela se subraya su aspecto mítico, en el que Mariátegui destaca la importancia que el momento de «encantamiento» reviste para la constitución de los posibles sujetos de «la revolución social»³³.

Finalmente, al mismo tiempo que se interrumpe la canibalización *misti* de la «fuerza» de los *ayllus* en la constitución de la cultura andina, «bajo su forma tradicional» (en palabras de Cornejo Polar) —su «nosotros»—, el espacio estructurado del «régimen indigenista» se abre al futuro. Esto da comienzo a otra política literaria, en donde la torsión transcultural se mantiene, pero no se resuelve. En otras palabras, con la reflexividad histórica de su «abra» (su pequeña máquina interpretativa), *Yawar Fiesta* es un «abra» que, retrospectivamente, se constituye en punto de partida para las rebeliones (en *Los ríos profundos*), las revoluciones (en *Todas las sangres*) y las reconfiguraciones industriales de la «fuerza» de los *ayllus* (en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*), presentes en las novelas posteriores de Arguedas³⁴. «Pero, ¿qué es propiamente el aura?», pregunta Benjamin (1987). Y responde: «Una trama muy particular de espacio y tiempo: irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar» (p. 75). Al igual que las fotografías, sobre las que comentaba Benjamin, las novelas de Arguedas intentan destruir esa distancia heterogénea que estructura el régimen indigenista: «bombean el aura de la realidad [a través del “abra”] como agua de un barco que se hunde»³⁵.

³³ Es bien sabido que también Arguedas insistía: «el socialismo no mató en mí lo mágico». Ver: Mariátegui, José Carlos (1979). El hombre y el mito. *El alma matinal. Obras completas* (III, pp. 23-28). Lima: Amauta. Para François Bourricaud (1991), las muertes del toro y de los capeadores *k'ayua* son «auto-destructivas» y síntomas de la melancolía del propio Arguedas (Bourricaud está escribiendo después de su suicidio). Desde el punto de vista del «abra», sin embargo, la destrucción sagrada también puede ser productiva: disloca y revela.

³⁴ Sobre la última obra, ver: Rowe, William (1996). Deseo, escritura y fuerzas productivas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En *Ensayos arguedianos* (pp. 117-128). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos; SUR, Casa de Estudios del Socialismo. También ver: Beasley-Murray, Jon (2008). *Arguedasmachine: Modernity and Affect in the Andes. Iberoamericana*, (30), 113-128.

³⁵ Este artículo ha sido traducido del inglés por Ari Bartra.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2004). *Aesthetic Theory*. Londres: Continuum.
- Arguedas, José María (1989). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. En *Yawar Fiesta* (pp. xiii-xxi). Frances H. Barraclough (trad.). Prospect Heights: Waveland Press.
- Arguedas, José María (2010). *Yawar Fiesta*. Lima: Horizonte.
- Badiou, Alain (2009). *Theory of the Subject*. Bruno Bosteels (trad.) Londres: Continuum.
- Beasley-Murray, Jon (2008). *Arguedasmachine: Modernity and Affect in the Andes. Iberoamericana*, (30), 113-128.
- Benjamin, Walter (1972). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. En *Illuminations*. Londres: Fontana.
- Benjamin, Walter (1987). Pequeña historia de la fotografía. En Jesús Aguirre (trad.), *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2008). Sobre el concepto de historia. En Alfredo Brotons Muñoz (trad.), *Obras* (libro I, vol. 2, tesis VI). Madrid: Abada.
- Bourricaud, François (2011). Sociología de una novela peruana. En Carmen María Pinilla (ed.), *Itinerarios epistolares: la amistad de José María Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas* (pp. 87-99). Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Cornejo Polar, Antonio (1978). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatus socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (7-8), 7-21.
- Cornejo Polar, Antonio (1980). *La novela indigenista: literatura y sociedad en el Perú*. Lima: Lasontay.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire*. Lima: Horizonte.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1993). *Kafka: Towards a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Londres: Continuum.
- Elmore, Peter (1993). Lima y los Andes: caminos y desencuentros. En *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX* (pp. 99-144). Lima: Mosca Azul.
- Flores Galindo, Alberto (1988). *Buscando un Inca*. Lima: Horizonte.

- François Bourricaud (1991). *Yawar Fiesta*: violencia y destrucción. En Carmen María Pinilla (ed.), *Itinerarios epistolares: la amistad de José María Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas* (pp. 103-121). Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Jameson, Fredric (2007). A Monument to Radical Instants. En *The Modernist Papers* (pp. 380-419). Londres, Nueva York: Verso.
- Klarén, Peter Flindell (2000). *Peru: Society and Nationhood in the Andes*. Oxford: Oxford University Press.
- Kraniauskas, John (1998). *Cronos* and the Political Economy of Vampirism: Notes on a Historical Constellation. En Francis Barker, Peter Hulme y Margaret Iverson (eds.), *Cannibalism and the Colonial Order* (pp. 142-157). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kraniauskas, John (2005a). Difference against Development: Spiritual Accumulation and the Politics of Freedom. *Boundary 2*, 32 (2), 53-80.
- Kraniauskas, John (2005b). Laughing at Americanism: Benjamin, Mariátegui, Chaplin. En Peter Osborne (ed.), *Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural History* (III, pp. 368-377). Londres, Nueva York: Routledge.
- Kraniauskas, John (2010). Remake, the Sequel. *Radical Philosophy*, 160, 39-42.
- Laclau, Ernesto (1990). *New Reflections on the Revolution of Our Time*. Londres, Nueva York: Verso.
- Lauer, Mirko (1997). *Andes imaginarios: discursos del indigenismo 2*. Cusco, Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas; SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Legrás, Horacio (2008). *Literature and Subjection: The Economy of Writing and Marginality in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Manrique, Nelson (1999). José María Arguedas y la cuestión del mestizaje. En *La piel y la pluma: escritos sobre literatura, etnicidad y racismo* (pp. 85-98). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Mariátegui, José Carlos (1978). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Mariátegui, José Carlos (1979). El hombre y el mito. *El alma matinal. Obras completas* (III, pp. 23-283). Lima: Amauta.
- Marx, Karl (1977). *Grundrisse*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Marx, Carlos (1990). *El capital. Crítica de la economía política* (I, libro 1). Moscú: Progreso.

- Montoya, Rodrigo (1980). *Yawar Fiesta: una lectura antropológica*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 6 (12), 55-68.
- Nancy, Jean-Luc (2003). Conloquium. En Roberto Esposito, *Communitas: origen y destino de la comunidad* (pp. 9-19). Buenos Aires: Amorrortu.
- Negri, Antonio & Hardt, Michael (2009). *Commonwealth*. Cambridge: Harvard University Press.
- Néstor García Canclini (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo.
- Poole, Deborah (1997). *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Paoli, Roberto (1985). Mundo y mito en *Yawar Fiesta*. En *Estudios sobre literatura peruana* (pp. 165-187). Florencia: Stamperia Editoriale Parenti.
- Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México D.F.: Siglo XXI.
- Rancière, Jacques (1999) *Disagreement: Politics and Philosophy*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Rancière, Jacques (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Antonio Fernández Lera (trad.). Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
- Rowe, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos; SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Terán, Oscar (1985). *Discutir Mariátegui*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
- Turner, Mark (1997). *From Two Republics to One Divided: Contradictions of Postcolonial Nationmaking in Andean Peru*. Durham, Londres: Duke University Press.