

infundieron la ternura impagable en que vivo” (LRP, 42). Sin embargo, como vemos en esta cita, lo aprendido en esta comunidad libre es despertado en su memoria después de un evento ético –“días de confusión y desasosiego”- cuyo origen está, más bien, en la pasividad con la que Ernesto sufre el (des)encuentro con las indias colonas que, “apenas levantadas sobre el suelo polvoriento del caserío y de la fábrica (...), ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus” (LRP, 41), es decir, con un Otro absolutamente Otro, despojado de la experiencia comunitaria que sí da identidad al joven estudiante de Abancay. Las indias colonas interpelan desde su diferencia: a ellas “les habían hecho perder la memoria” y es esta pérdida –que en nada corresponde a la experiencia de un Ernesto que constantemente hace memoria de su pasado- la que moviliza –en un segundo momento- los recuerdos no perdidos de este personaje y el consiguiente esfuerzo de liberación de estas mujeres. De esta manera, los rostros de las colonas de Patibamba, nos exigen:

situar la relación del yo con el otro como asimétrica. El Otro no es un yo situado a la otra orilla, sino que se presenta siempre a distinto nivel. Es, por una parte, el huérfano, la viuda y el extranjero indefenso y necesitado ante el cual yo soy rico, o es el Altísimo ante quien me siento indigno. Mejor dicho, es las dos cosas al mismo tiempo. (Guillot, Totalidad, 37).

La responsabilidad de Ernesto frente al Otro es, pues, anterior a la libertad, a cualquier sentimiento de culpa objetiva; en todo caso, se trata de un “ser culpable de todo y de todos” pero anterior al esfuerzo por comprender razones formales o directas de esta culpa, ya que esta no viene del Mismo sino del Otro. En este sentido podemos leer el episodio del capítulo IX de LRP, cuando Ernesto observa a la opa abrazarse a una cruz para alcanzar el rebozo que doña Felipa dejó para burlar a las tropas militares. La opa “sacudió el rebozo con gran alegría y se lo puso a la espalda”; sin embargo, Ernesto no agota esta imagen compleja del Otro que funde en una sola la presencia abyecta de la

demente y la liberada y liberadora de la líder de las chicheras. Él se deja interpelar por esta imagen que libera a la opa del espacio de los baños y el patio en los que era violada y que la convierte en sujeto que toma la iniciativa de arriesgar su vida para tomar el rebozo de la líder⁴⁰. Pero no hay discurso explicativo sobre la opa al inicio; por el contrario, Ernesto sufre pasivamente este encuentro con la demente a partir de una confusión de sentimientos: “Caería al Pachachaca. Quizá lo merecía. / Yo voy. Le quito el rebozo. Lo lanzo al río. / Se habían trastornado mis primeros pensamientos, los anhelos con los que bajé al Pachachaca” (LRP, 136). Esta mezcla de reacciones culmina, en esta misma escena, con una apertura al sentido de inversión ético-escatológica que prefigura este encuentro entre la opa y el rebozo de Felipa; entonces, la responsabilidad por ella hermana al estudiante, a la líder de las chicheras y al dinamismo transformador de las relaciones sociales propio del Pachachaca: “Tú eres como el río, señora, (...) Y volverás. ¡Quemaremos, incendiaremos! Pondremos a la opa en un convento” (LRP, 136).

Este mismo compromiso es el que llevará a Ernesto a valorar no sólo el proceso de conversión que se ha dado en la opa y el propio proceso que ella ha abierto en él, sino el poder de dimensiones socio-políticas que proviene de su rostro. Como la sangre de Rendón en la escuela, el cuerpo violentado de la opa juzga por su sola expresión a los alumnos del Internado –“le pedí perdón en nombre de todos los alumnos” (LRP, 183)-, y a los representantes de las fuerzas del orden que se han instalado en la ciudad para la persecución de las chicheras. Precisamente su presencia en la cruz⁴¹ y la felicidad con la

⁴⁰ En efecto, Ernesto, abierto al exceso en la dación del Otro y a la posibilidad de conversión, reconoce que, desde que tomó el rebozo de Felipa, la opa “no fue al terraplén” (LRP, 139).

⁴¹ Para tomar el rebozo de Felipa, la opa aparece como “la crucificada” y entonces su cuerpo mismo dibuja un proceso de liberación, la afirmación de la vida –promesa de resurrección- que pasa por la muerte física y cultural de todos los condenados por los poderosos de la sociedad: “La opa subió al releje. De allí no podía recoger el rebozo. Se abrazó a la cruz y empezó a subirla, como un oso. Alcanzó un brazo de la cruz; se colgó de él, y llegó a poner el pecho sobre la piedra extendida” (LRP, 136). También nos habla de esta

que toma el rebozo de doña Felipa anticipan la victoria de la última entre los últimos en este juicio. Se trata de un ejemplo de inversión escatológica profundamente enraizado en la cosmología andina y el mensaje bíblico⁴²; inversión que se expresa en un rebozo que hermana al personaje más abyecto y sometido de la novela –la opa- con la mujer que representa el liderazgo liberador de dimensiones socio-políticas –Felipa-. Ernesto repara en esta inversión hacia el final del capítulo X, cuando además de reconocer que ella “había desatado el rebozo de doña Felipa de lo alto de la cruz, en el puente del Pachachaca” (LRP, 166), la observa en una hazaña mayor. Desde la torre doña Marcelina juzga a los poderosos de Abancay: “Oía a la banda de músicos desde el mirador más alto y solemne de la ciudad, y contemplaba, examinándolos, a los ilustres de Abancay. Los señalaba y enjuiciaba” (LRP, 166). Entonces Ernesto siente también el juicio que proviene de este rostro, una profunda tristeza por “los recuerdos de haberla visto desnuda, disputada en ciegas peleas por los internos” (LRP, 166). Sin embargo, es precisamente el evento ético que la ultrajada inaugura en la conciencia de Ernesto a través del juicio que ella realiza desde lo alto de la torre, el que permite “evocar la sonrisa lejana de un rostro que, en su impotencia efectiva para protegerse de los violentos, no juzga ni condena menos las actitudes, silenciosa pero invenciblemente” (Chalier, Lévinas, 95).

La opa encarna, en consecuencia, el poder liberador simbolizado en el rebozo de Felipa y el sentido bíblico de una inversión en la historia que permite, según la memoria que María hace del Dios liberador en la Biblia⁴³, “confundir los proyectos de los

imagen “crística” el gesto de Ernesto ante la muerte de la opa, víctima del tifus: “Levanté los brazos de la opa y los puse en cruz sobre el pecho” (LRP, 183).

⁴² Piénsese, al respecto, en el mito del Inkarrí y en la oración de María en el Magnificat (especialmente, Lucas 1, 51-53).

⁴³ “Desplegó la fuerza de su brazo, dispersó a los de corazón altanero. / Derribó a los potentados de sus tronos y exaltó a los humildes. A los hambrientos colmó de bienes y despidió a los ricos con las manos vacías. / Acogió a Israel, su siervo, acordándose de la misericordia” (Lucas 1, 51-54).

soberbios; poner a pie en tierra a los poderosos exaltando a los humillados y restablecer la justicia entre los ricos y los famélicos” (Zegarra, Los pobres, 141). En efecto, Ernesto rechaza la Salve que, después de condenar a los colonos que recibieron la sal y elogiar al regimiento, dirige el padre Linares a la imagen de una Virgen María convertida aquí también en ídolo: “Tú, amantísima Madre, sabrás arrojar el demonio de sus cuerpos” (LRP, 141). Frente a esta imagen de María conquistadora, Ernesto busca la de una María liberadora encarnada, desde una opción por los pobres y perseguidos, en la imagen de Felipa. Entonces se produce una transfiguración de María en Felipa y de esta en la opa, con lo cual la inversión escatológica lleva a su plenitud la presencia de lo divino en el seno de lo impresentable, de lo abyecto. Ernesto reza: “Doña Felipa: tu rebozo lo tiene la opa del Colegio; bailando, bailando, ha subido la cuesta con tu castilla sobre el pecho. Y ya no ha ido de noche al patio oscuro. ¡Ya no ha ido! (...) El Pachachaca, el Apu, está, pues, contigo, ¡jajayllas!” (LRP, 141). Para el joven estudiante de Abancay la experiencia de Dios tiene que ver, antes que con el lenguaje de la represión y la condena, con este proceso de liberación que afirma a los excluidos como sujetos.

No hay, sin embargo, una comprensión total de este evento ético. La densidad de estas imágenes en las que se encuentran la demente, Felipa, el crucificado y María es la que abre a Ernesto a una experiencia “que aumenta el sentido del carácter inaccesible del Otro (y) no busca dominarlo o comprenderlo, sino que se mantiene atenta a las exigencias requeridas por el enigma de su encuentro” (Chalier, Lévinas, 105). Una experiencia de la alteridad en la que se muestra el misterio de un Otro que se ubica en las antípodas del *alter ego*, que es lo que yo no soy por su alteridad misma.

En el caso de TLS, el proceso de conversión de don Bruno tiene un nuevo punto de partida fundamental en su encuentro con los pobres de Paraybamba. Como Ernesto ante la opa, él está aquí también frente al rostro del totalmente Otro: “todos somos pobres, hambrientos, traposos. No tenemos tierras (...) Las mujeres están matando a sus recién nacidos, para que no mueran de hambre y para que no se vayan del pueblo” (TLS, 256). Es este lenguaje que muestra al Otro en una des-posesión e indigencia en principio ajenas a don Bruno, el que lo sitúa frente a la alteridad radical y lo convierte en huésped de aquellos a quienes luego acogerá. Don Bruno es primero tomado por un Otro ante el cual se sitúa desde una pasividad anterior a la libertad para responder en un segundo momento. Digamos que acoge a los pobres de Paraybamba porque primero ha sido huésped del lenguaje sufriente y poderoso al mismo tiempo de estos rostros marcados por el hambre y la muerte. Entonces don Bruno cede parte de sus tierras: “Te daré Tokoswayk’o, toda la banda de la Providencia, para que tu pueblo pueda sembrar. (...) Les daré semilla. Que los colonos les presten herramientas” (TLS, 257). Pero, sobre todo, ora con el viejo representante de Paraybamba, lenguaje que hermana a los distintos en una apertura al Otro absoluto –Dios- cuyo origen está en la apertura a la dimensión infinitamente débil y poderosa del rostro paraybamba:

Don Bruno llevó del brazo al anciano, y ambos juntos se prosternaron sobre una grada de piedra, delante del crucifijo. (...) ¡Un gran señor, rezando en quechua, a su lado, al lado de un comunero que no era autoridad constituida y que no llevaba ni traje limpio y ornamentado, de ceremonia, sino una camisa y una wara (pantalón) remendados y sucios! (TLS, 259).

La opción de don Bruno en tanto conversión ética queda, pues, clara: “Entonces iré preso con mis ahijados, los varayok’ s de Paraybamba”, “¡Yo estoy al lado del bien, él por el metal y los negocios que traerán el mal, la rabia! ¿Tu has de poder menos, Dios?”

(TLS, 282). Este proceso cuyo origen está en el encuentro con el totalmente Otro afirma a don Bruno en su condición de no-dueño, ya que lo abre a la gratitud, a la condición de quien se asume como creatura en su apertura al Otro. Se impone en él el lado humano del cercador: “Don Bruno sentía una tal plenitud de paz y entusiasmo que creyó escuchar el canto de los cielos bajo su pecho. ¡Gracias, Señor, infinitamente bondadoso. Tienes piedad de mí y me iluminas, rezó” (TLS, 324).

Hacia el final de la novela, don Bruno trata de explicar este proceso de conversión que ha experimentado. Entonces manifiesta a Vicenta su responsabilidad por la destrucción de La Esmeralda: “Yo accedí a darle mis indios a Fermín“ (TLS, 432). Sin embargo, el “ser culpable de todo” experimentado por don Bruno no responde a estas causas que parten de su libertad o su discurso, sino de los rostros paraybambas que, desde su indigencia total, lo des-centraron convocándolo a una responsabilidad infinita cuya razón última –y primera- es la expresión misma del rostro. Acaso la razón original de esta responsabilidad de don Bruno está en la frase de Vicente: “En ti nada hay de esos muertos” (TLS, 432). Don Bruno niega esta afirmación de su esposa en su esfuerzo por agotar con una pretendida claridad conceptual el evento ético que ha vivido. No obstante, el aparente egoísmo de la afirmación de Vicenta encierra en realidad ese momento ético sin el cual no hay culpa ni responsabilidad alguna: el ponerse ante don Bruno un rostro paraybamba del cual “nada hay en él”, un rostro totalmente Otro que es al mismo tiempo el origen de la fraternidad⁴⁴.

⁴⁴ Hemos visto que en el proceso de conversión de don Bruno tiene un papel fundamental el encuentro con el totalmente Otro: el indio que ve en su rostro “la tristeza como roca dura” (TLS, 30) y la indigencia radical de los paraybambas. Hay que sumar a estas experiencias fundantes la del amor y la paternidad que llegan a él a través de Vicenta. En efecto, sus manos calman y conducen un “regocijo puro, desconocido, a su conciencia” (TLS, 195) en tanto que sus ojos “comunicaban piedad y esperanza”. Por ello don Bruno le dice: “me has salvado, creo que de la boca del infierno” (TLS, 233). El encuentro con Vicenta no motiva únicamente una reconciliación de don Bruno consigo mismo en el espacio de su casa, sino que lo anima en

Finalmente, un personaje que ilustra bien este poder de conversión del totalmente Otro en TLS es la kurku Gertrudis. Como la opa Marcelina, ella descentra y hace vulnerables a su canto a los vecinos de San Pedro, dueños despojados de su condición – “ya no tenemos pueblo” (TLS, 407)- no sólo por haber quemado su iglesia sino por encontrarse en condición de huéspedes, acogidos por el pueblo de indios de Lahuaymarca. Desde el “consuelo que los que sufren dan a los que sufren más”, este pueblo afirma: “pon tus manos en mi hombro. (...) Lloro contigo, señora” (TLS, 408), y se asume, así, como extranjero que acoge a otros forasteros. Entonces se escucha desde la capilla “una voz de mujer que cantaba desde la pequeña iglesia (y que) les mitigaba el espanto, los calmaba” (TLS, 408). Este canto totalmente Otro y desconocido por los vecinos de San Pedro es el que se coloca ante ellos: “Es quien mejor canta a Dios en Lahuaymarca” (TLS, 409). En este pueblo de indios, el harawi entonado por la extranjera -la huésped- es acogida, rostro y voz de Dios, lenguaje que pone en movimiento hacia el futuro a los vecinos que sienten que se despeja “la oprimente rabia de su sangre” para “irse a luchar en cualquier pueblo, por extraño que fuese, con la memoria ya pura e inapagable de su pueblo” (TLS, 411).

Como el poder socio-político de la opa en el juicio que realiza desde la torre a los poderosos, aquí la kurku se convierte en el agente de la resurrección de San Pedro, que sólo puede realizarse desde la fuerza suficiente para enfrentar al capitalismo internacional. En el harawi de la kurku se integran nuevamente la dimensión estética, ética y socio-política.

el encuentro con un tercero –el rostro paraybamba-. En este sentido, don Bruno es capaz de sentirse interpelado no sólo por la paternidad frente a su propio hijo, sino por los rostros pobres de otros niños de cuya paternidad es también él responsable. Así, cuando Satuco le habla de los “huérfanos, huérfanos, sin ropa, de hambre”, él responde: “Los veo más que tú” (TLS, 436).

La feminidad de la kurku no se limita, entonces, al goce sexual, a la condición de mujer ultrajada por don Bruno, sino que, desde su otredad radical, convierte a los vecinos derrotados. Se trata de un nuevo ejemplo de inversión por el cual un personaje abyecto es el agente de las transformaciones que se pretenden siempre como atributo exclusivo de los dueños y poderosos. Si, como afirma el sacristán, “en la kurku está Dios” (TLS, 411), es porque ella se muestra como la última entre los últimos para desde allí acoger a los vecinos despojados para revelarles su condición de no dueños y animarlos a la liberación. Desde este proceso es que se puede afirmar, en Lahuaymarca, que “Dios es esperanza. Dios alegría. Dios ánimo” porque quien llegó “unpu, enjuermo, agachadito”, salió, gracias al canto de Gertrudis, “tieso, jirme, águila” (TLS, 413). La experiencia de un Dios distinto al de los señores se da a través de un lenguaje con el que se afirma que el “comunero es firme para la vida” (TLS, 412).

De esta manera, tanto el rebozo alcanzado por la opa en LRP como el canto de la kurku en TLS son instrumentos de liberación para ellas mismas y, sobre todo, para el Yo que se encuentra ante ellas. Estas mujeres encarnan al huésped-anfitrión que no se limita al ámbito privado sino que asume un poder liberador con dimensiones socio-políticas, como Matilde, según vimos en el capítulo anterior. Marcelina y Gertrudis rompen, con la sola fuerza interpeladora de sus rostros, el ícono de mujer-prostituta con el que han sido fijadas por los alumnos del Internado y por don Bruno, respectivamente.

Asumir, pues, la consistencia ética y el poder de reconvención del Mismo que proviene de los personajes femeninos abyectos de LRP y TLS supone entender estos valores como anteriores a la libertad del Yo, como un poder que proviene de la sola alteridad radical del totalmente Otro. Es desde esta comprensión del fundamento pasivo

de la ética y del poder del rostro del pobre y el despojado que se deben cuestionar las interpretaciones que reducen a personajes como la opa Marcelina y la kurku Gertrudis a “mujeres subalternas y (...) sexualmente activas (...)”, símbolos del “pecado de la carne por ausencia de lucidez y de toda racionalidad posible” cuya función se reduciría a hacer el goce masculino más intenso porque encarnan la “obscenidad que emana del objeto erótico” (Denegri y Silva Santisteban, 315-316). La limitación de estas interpretaciones radica en que leen a estos personajes femeninos desde el paradigma de la autonomía o el uso al que son sometidas, es decir, desde la perspectiva del Mismo en lugar de entenderlos desde un poder que radica en hacer de aquel que se encuentra ante ellas un rehén tomado por la fuerza de sus rostros y liberado a la vez por estos. Unos rostros cuya victoria es anterior a cualquier imposición violenta e incluso a cualquier impulso generoso del Yo.

2. Más allá de la finitud del deber: responsabilidad y gratuidad

“Sé que harás más de lo que te pido.”
(Carta de Pablo a Filemón)

Si en el punto anterior nos hemos concentrado en el primer momento que caracteriza la reconvención del Mismo por el Otro –la resistencia del “totalmente Otro”-, en este punto queremos analizar las diversas dimensiones éticas del momento –siempre segundo- en el que la resistencia y persecución del *no* inscrito en el rostro dan paso al compromiso con el Otro. Responsabilidad, gratuidad, palabra y sentido de la Obra serán, entonces, conceptos del pensamiento levinasiano que nos permitirán leer este

compromiso con la alteridad asumido por los principales personajes de las novelas que se vienen analizando.

2.1 “Esperar y hacer más”: confianza y disponibilidad

Los personajes marcados por la condición de extranjero –Ernesto y Rendón, en tanto no están fijados a la tierra en la que viven⁴⁵ - son precisamente los que se sienten llamados, en LRP y TLS, a acoger a quienes se encuentran en la misma condición o atraviesan situaciones más difíciles. Ambos se dejan instruir por una suerte de pedagogía del exilio según la cual quien se ha encontrado o se encuentra fuera de su tierra está en un movimiento constante hacia el Otro. En la misma perspectiva de la tarea que Arguedas y Lévinas asumían como propia de sus respectivos pueblos –según vimos en el primer capítulo-, estos protagonistas expresan cómo “la crueldad o el ardor de mi sufrimiento y la angustia de mi muerte pueden transfigurarse en terror y en preocupación por el otro hombre” (Chalier, Lévinas, 60).

Ernesto y Rendón Willka alcanzan el apogeo de su existencia como Yo precisamente cuando todo lo miran desde el lugar del Otro. Entonces, la disponibilidad significa para ellos el altruismo total, el compromiso radical con el Otro que instaura la libertad y abre el camino del diálogo. Ernesto y Rendón, así como los propios ayllus de Puquio, hacen más de lo que se les pide. En esto radica la gratuidad de sus acciones. Al mismo tiempo, ellos esperan más del Otro; esta confianza les permite sentirse

⁴⁵ Efectivamente, en el ámbito del Internado en el que estudia Ernesto, tanto los alumnos como el padre Linares se encargan de recordarle constantemente su “no ser de Abancay”, su condición de “loco y vagabundo”. Del mismo modo, Rendón vuelve a su pueblo después de haber estado en Lima: “-¿De dónde vienes? / -De Lima, de Huancayo, pues” (TLS, 34).

“sorprendidos por el Otro”⁴⁶. En este sentido, lejos de ser Ernesto o Rendón los agentes que promueven los cambios sociales y la apertura al futuro, son los otros quienes los sorprenden por el potencial liberador de sus acciones. Así, las chicheras lideradas por Felipa, la opa que juzga desde la torre a los principales del pueblo, los colonos de Patibamba que exigen una misa e ingresan a Abancay y el canto de la kurku guardan una reserva creativa, una dignidad que Ernesto y Rendón no anticipan ni calculan pero que les confirma ese exceso que la dación del otro supone siempre.

La solidaridad con el rostro del forastero que practican los ayllus de Puquio en YF es un ejemplo de este “hacer más de lo que se pide” propio de quienes han sufrido el despojo sistemático de sus tierras durante siglos. Así, frente al individualismo y la imposición egoísta de los mistis, el narrador resalta un valor que resiste en la comunidad indígena: la solidaridad como resultado de la capacidad de sentirse interpelado por un rostro que se vuelve al Mismo (el varayok` del pueblo) para hablar en imperativo a su conciencia desde su altura humilde. Los pastores de los echaderos de Chaupi y K´ollana - el rostro del Otro empobrecido por el despojo de sus tierras y sus animales- son acogidos por el varayok` del ayllu y los comuneros del barrio: “Pero cuando llegaron empobrecidos, corriendo de los mistis, vinieron con la barriga al aire negros de frío y de hambre. (...) El varayok`, alcalde del ayllu, los recibía en su casa. Después llamaban a la faena, y los comuneros del barrio levantaban una casa nueva en siete y ocho días para el punaruna. (...) De punarunas se hacían comuneros del pueblo” (YF, 23-24).

Del mismo modo, hemos visto ya cómo Ernesto, en LRP, se siente convocado a la solidaridad absoluta, al diálogo, a la responsabilidad ante y por el Otro. Asume la acción comprometida, el gesto de ternura que restituye la dignidad del Otro como interlocutor.

⁴⁶ Ver al respecto la nota 40.

Entonces, el abrazo al pongo, las palabras en quechua que dirige a los colonos, el perdón que pide a la opa Marcelina en nombre de todos los alumnos después de levantar sus brazos agonizantes y ponerlos en cruz sobre el pecho, indican que para Ernesto “ser Yo significa, desde entonces, no poder sustraerse a la responsabilidad”, ya que “el Yo es solidario del No-Yo como si todo el destino del Otro estuviera entre sus manos”. Esta elección “significa el compromiso más radical que existe, el altruismo total. La responsabilidad que vacía al Yo de su imperialismo y de su egoísmo.” (Lévinas, Trascendencia, 98-99).

Esta misma elección es la que Ernesto reconoce y admira en Felipa, otro personaje femenino marcado por la acogida que supera el “chez soi” y se abre a la dimensión socio-política porque ella hace memoria de las indias colonas de Patibamba. Por esto, en medio de la repartición de la sal que han recuperado, la líder de las chicheras afirma: “Para los pobres de Patibamba tres costales” (LRP, 88). Esta responsabilidad por el Otro conmueve a Ernesto, ya que él siente que Felipa dice esto “como para sacudirlo”, al tiempo que afirma que “ella no se había olvidado de los indefensos, de los pobres de Patibamba. Con la violencia del éxito ninguna otra se había acordado de ellos” (LRP, 88). Entonces, la marcha de liberación hacia las chozas de las colonas para la repartición de la sal representa ya para Ernesto un triunfo de la vida, ya que el esfuerzo físico que se asume en el “ser para el Otro” da sentido al riesgo de la muerte: “Mi corazón sangraba a torrentes. Una sangre dichosa que se derramaba libremente en aquel hermoso día en que la muerte, si llegaba, habría sido transfigurada, convertida en triunfal estrella” (LRP, 91). Felipa representa aquí la misma acogida al Otro que marca el proceso de conversión en Matilde, el esfuerzo de la opa por liberarse a través del rebozo, el canto con el que la kurku

Gertrudis anima a los vecinos de San Pedro y la experiencia del amor con la que Vicenta sana a don Bruno; rostros femeninos cuyo poder supera la acogida del espacio privado para proyectarla al espacio público, al terreno social y político desde el que se construye la historia.

En el caso de TLS, Rendón representa al extranjero que después de haber sido echado de la escuela y haber pasado un tiempo en Lima retorna para hacerse solidario de quienes viven en Lahuaymarca y Paraybamba la condición de forasteros. En efecto, él recuerda las palabras del harawi con el que el alcalde mayor lo despidió: “No has de olvidar, hijo mío / jamás has de olvidarte” (TLS, 67). Como vimos a propósito del personaje de Matilde en el capítulo anterior, esta apertura al Otro se manifiesta en el primado de una racionalidad ética frente al suceso del Amaru y el asesinato del charanguista Gregorio. En este sentido, Rendón resiste la falsa versión que construye el ingeniero Cabrejos para tapar su crimen porque siente que “los huesitos del hombre que por gusto ha gritado” y el dolor de Asunta lo convocan; y en esta responsabilidad infinita frente al Otro se descubre un mandato que abre a la trascendencia: “Dios está en nuestro pecho, mandando” (TLS, 138). Es este mandato el que lo lleva a enfrentar el uso de la racionalidad mítico-religiosa que hace Carhuamayo en su discurso en la capilla para apoyar a Cabrejos: “Ha sido voluntad de Dios (...) Nosotros, las pobres criaturas, lloramos no más, hermanos. (...) Vamos a dar sepultura a los huesitos y al cuchillo. Vamos a enterrarlo rápido, en nombre del Señor que ha hecho morir el alma del Apark´ora. Nosotros lo hemos matado” (TLS, 144-145). El lenguaje mítico-religioso no puede perder su fundamento ético y por ello Rendón siente que seguir estas palabras del mandón equivaldría a “no responder ante Pukasira, ante Crucificado”, porque “ante el

hermanito ha de responder el que quiera fregar a su hermano” (TLS, 145). Así, fiel al mandato que viene del Otro, alza su vara y construye un discurso que libera a las palabras de su condición de íconos contruidos para la conveniencia del Mismo y les devuelve su condición de lenguaje en movimiento en tanto respuesta a la muerte del otro hombre, de aquel que es, ante todo, gente:

Don Carhuamayo ha hecho bien en mandar abrir sepultura para los huesitos, porque son de gente –continuó-. No es animal de la mina, no es animal del Padre Apark´ora, los tiros no han matado al metal, pues. (...) Si fuera hueso de toro no hubiéramos hecho entrar a la iglesia, don Carhuamayo. Lo que hemos enterrado es hueso de cristiano, de gente. *Lo han matado...* -y pronunció en castellano la última frase. (...) Lo han matado para asustar a comuneros, a indios, a obreros también. A don Bruno, para que quede en vergüenza. Yo estoy sabiendo ... (TLS, 146-147).

Es esta memoria del fundamento ético y político de la racionalidad mítico-religiosa la que permite a Rendón, según afirman don Fermín y Matilde, “invocar con fervor a las montañas” y al mismo tiempo “aconsejar matar sólo cuando es necesario” (TLS, 101). A partir de esta racionalidad ética atenta al rostro que ha sido violentado es que Rendón reafirma que “Cabrejos ha matado a alguien. Mañana han de saber que huesitos eran del charanguista don Gregorio. Cabrejos no es gente. No hay alma ni corazón en su cuerpo” (TLS, 181).

2.2 Tiempo de la Palabra, tiempo del Otro

En contraste con las imágenes y los íconos que ensombrecen al Otro y lo paralizan en el tiempo, los protagonistas abiertos al reconocimiento de la alteridad buscan retornar al tiempo de la palabra, al tiempo del Otro en tanto rostro. Situados así, personajes como Ernesto y Rendón se sienten convocados a tender puentes de comunicación, a escuchar al

Otro y responder, a abrir un tiempo dinámico que integra el mito, la esperanza escatológica y la transformación social.

En su ensayo “La realidad y su sombra”, Lévinas nos recuerda que el rostro –el ser que se expresa en tanto palabra- desborda el saber, la adecuación, y no devela sino que abre una dimensión diacrónica que destruye la posibilidad de atrapar su contenido a través de una imagen estática. El rostro, en oposición a la imagen que el Mismo construye, es el modo de presentarse el Otro que supera y desborda la idea de lo Otro en mí. Por su lado, Arguedas incorpora en el lenguaje de la novela uno de los sistemas semióticos distinto de la escritura alfabética y propio de una racionalidad mítica que establece conexiones y analogías sinestésicas que ordenan el mundo como una totalidad y abren la comunicación: “Waca es un concepto-fuerza que conecta y da energía a un amplio espectro de contenidos y de sustancias (...) haciendo posible reunir el mundo en una totalidad. Uno de ellos es la calandria” (López Maguiña, 244). La profunda relación entre las wacas presentes en el “nuevo decir” narrativo de Arguedas y el tiempo de la palabra –el signo- como tiempo del Otro en Lévinas es la que buscamos profundizar en este punto.

Un primer ejemplo de waca que permite la irrupción del Otro en tanto diferente es el turupukllay en YF. Su poder de resistencia consiste en negar la incorporación inmediata y alienante al progreso ofrecido por la capital, y afirmar la fuerza cultural y mítica de lo diferente que desde su heterogeneidad desestabiliza a los mistis y adquiere, así, un valor también político y de inversión social. El tercer capítulo de YF nos presenta ese poder de lo mágico, de lo diferente que resiste sin alienarse y sin perder por ello una fuerza política y social: la música del turupukllay que emiten los wakawak`ras -trompetas

de tierra que “friegan el ánimo” de los mistis- “vencen el ánimo” de las devotas y “braman desde la puerta de la Iglesia” (YF, 30). La fuerza de esta música radica en su alcance, inevitable a pesar del deseo de los principales y el cura de prohibir esta tonada: “Con el viento, a esa hora, el turupukllay pasaba las cumbres, daba vuelta a las abras, llegaba a las estancias y a los pueblitos. En noche clara, o en la oscuridad, el turupukllay llegaba como desde lo alto” (YF, 30). Prueba de esta fuerza en la que el universo mítico-mágico se fusiona con el avance socio-político es el temor de los poderosos a esta música que invade el terreno más conservador y sagrado: el templo. Por esto, tanto los mistis como el cura están de acuerdo en prohibirla. Sin embargo, la resistencia de esta tonada que anuncia la corrida se mantendrá firme y constante a lo largo de toda la novela, como una exigencia de reconocimiento a partir de la irrupción de lo diferente: “¡Ese es pukllay, señor! Ni enterrando el pueblo con todos los cerros haría usted callar a los wakawak`ras (...) ¡Puquio es turupukllay! (...) ¡Tendrían que hacer parar el corazón de todos los puquios para que no canten los wakawak`ras!” (YF, 59-60).

Las trompetas de tierra generan resistencia desde su heterogeneidad precisamente porque no se presentan transparentes, reductibles al Mismo. Su música es reconocida en su misterio inexplicable, en su pertenencia a otro universo cultural y esto, en lugar de instaurar la libertad y el vínculo fraterno con el Otro, atemoriza a los poderosos, produce el repliegue totalitario del Mismo, la opinión del cura según la cual se trata de una música del Diablo, y finalmente, la orden de prohibición. Lo andino activa una interpretación sobre lo no andino que afirma un discurso homogéneo represor de la diferencia. Hay, pues, una postura ética en el seno de la opinión estética.

En el caso de LRP, el protagonista encuentra la fuerza liberadora que resquebraja las imágenes para devolverles su condición de símbolos, es decir, expresiones estéticas, mágicas y míticas marcadas siempre por el movimiento hacia el Otro y el poder comunicativo. Así, el muro inca, “piedra de sangre hirviente”, puede levantarse y desaparecer a los viejos avaros del Cusco, con lo cual deja su condición de imagen petrificada en el pasado para asumirse como mito proyectado en un presente que promete cambios en la dimensión social y política: “-¿Por qué no lo devora, si el dueño es avaro?” (LRP, 15). Del mismo modo, al sonido de la María Angola “todo se convertía en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria” (LRP, 19), en tanto que el sonido del zumbayllu se desplaza por el agua de los ríos y llega al padre de Ernesto: “Puse los labios sobre uno de sus ojos. Dile a mi padre que estoy resistiendo bien –dije-; aunque mi corazón se asusta, estoy resistiendo. Y le darás tu aire en la frente” (LRP, 107). Por otro lado, frente a los espacios marcados por la tiranía del silencio, podemos pensar en la música como expresión de la heterogeneidad en las chicherías, lugares de un dinamismo visual y sonoro que manifiesta la riqueza de la alteridad, la acogida al forastero:

Cualquier parroquiano podía pedir que tocaran el huayno que prefería. A las chicherías van más forasteros que a un tambo. (...) iba a las chicherías para oír música y para recordar. Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos adonde fui feliz. (LRP, 46-47).

Finalmente, es el movimiento de las aguas del Pachachaca el que traerá a Felipa y los chunchos desde la selva y se llevará definitivamente a la peste y al Lleras al país de los muertos. Momento final de la novela en el que se anuncia la promesa de que los indios colonos asuman su liberación como lo hicieron las chicheras lideradas por Felipa;

promesa en la que se fusionan los universos mítico-religiosos y socio-político, desde una racionalidad ética marcada por la victoria definitiva de la vida sobre la muerte:

Por el puente colgante de Auquibamba pasaría el río, en la tarde. Si los colonos con sus imprecaciones y sus cantos, habían aniquilado a la fiebre, quizá, desde lo alto del puente la vería pasar arrastrada por la corriente, a la sombra de los árboles. Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos profundos cargan siempre. El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como al Lleras! (LRP, 203).

Una de las primeras escenas del segundo capítulo de TLS nos presenta una situación en la cual “el sujeto que habla no se sitúa en relación a sí mismo o su propio espectáculo, sino en relación al Otro. (...) Por la palabra proferida, el sujeto que se pone se expone sale de sí y, de alguna manera, reza” (Pérez, 127-128). Se trata de la oración de Adrián K’oto, cabecilla del ayllu de Kuychi y de todos los siervos de los Aragón de Peralta. Desde su condición de extranjero y no-dueño, se abre a la Palabra, a la voluntad de un “Tú existencial” al que le habla: “Padre nuestro –dijo don Adrián, contemplando la montaña-. Me has pedido un kintu (hoja cabal de coca). ¿Cuál es tu voluntad?” (TLS, 38). El diálogo se hace pleno a través de la respuesta del Otro absoluto, que se da en el seno del movimiento natural de las hojas de coca, ejemplo claro de una waca: “Una onda repentina de viento revolvió las hojas de coca sobre el poncho, y las arrastró lejos, haciéndolas girar en el aire” (TLS, 38). Sin embargo, este signo no agota la alteridad del Dios-montaña al que se habla y su silencio –“No puedo saber tu voluntad”- se hace más intenso desde la experiencia humana que interpela a Adrián K’oto. Los siervos a los que representa no tienen un destino claro y el temor de ser alquilados a don Fermín por la voluntad de don Bruno aparece; entonces sería el “Dios de la Iglesia el que dispondría”, un Dios que no habla a través del movimiento ético-natural sino por la boca de los

señores. No obstante, don Adrián derrama unas gotas de aguardiente sobre la tierra en dirección al Pukasira en señal de ofrenda y reafirma su esperanza en este Dios-montaña no agotado, pero que puede comunicar vida y resistencia a su pueblo. Finalmente, en el movimiento del agua danza la Palabra del Padre Pukasira que expresa en su silencio y misterio un mensaje de contenido ético: la fidelidad a su pueblo y su presencia en la historia para enfrentar a través del cabildo, sin rabia, al Dios de la Iglesia que “vive más entero en don Fermín”:

Padres, hermanos míos –dijo- No conocemos la voluntad del patrón; no conocemos la voluntad de nuestro Padre Pukasira. (...) Mañana, después de oír la voz del patrón, tendremos cabildo. Nuestro Padre Pukasira ha de bajar a la casa-hacienda. Lo veremos. (...) No habrá rabia, padres, hermanos. He ido a escuchar la cascada de agua que sabe (...) he detenido el corazón para oír. Está cantando con su voz común. En su vena blanca el Padre Pukasira danza, contento. ¡No habrá rabia! (...) El Padre Pukasira va a estar en el cabildo grande. El recoge a cada hijo suyo, muerto o vivo. ¡Está brillando siempre en nuestra cabeza, en nuestro pecho! (TLS, 39-40).

Ahora bien, esta presencia prometida del Padre Pukasira se manifiesta en el diálogo que establecen don Adrián y don Bruno. El pedido que el primero hace al segundo es lenguaje pleno en la medida en que está orientado hacia el Otro en señal de amistad y hospitalidad; discurso habitado por los rostros de los pobres de Paraybamba a quienes K’oto acoge desde la solidaridad de los humildes que lo caracteriza: “danos licencia para vender algo de nuestros animales a nuestros hermanos comuneros de Paraybamba. Ellos no son colonos, pero hay lágrimas de niños y mujeres en sus calles, en su iglesia; ya no les alcanza el alimento; la tierra se ha empequeñecido (...) Colonos de Providencia les daremos lana, ovejas, para que vendan ... trigo para que coman” (TLS, 42). Entonces don Bruno se siente perseguido por este lenguaje que lo coloca ante la humildad y la miseria en que vive la comunidad de Paraybamba: “El cabecilla le

interrogaba, con una humildad que le enfrió las entrañas” (TLS, 42). Además, don Adrián refuerza su pedido despojando al Cristo crucificado de la cómoda sombra que lo cubre para devolverle su condición de signo que, como el Cristo de los Temblores de LRP, remite al rostro de los despojados y pone en movimiento la responsabilidad por estos. Se trata de exigir a don Bruno que oiga el lenguaje de la alteridad que resuena en el rostro y el cuerpo débiles del Crucificado; dinamismo visual y sonoro que expresa la unicidad y radicalidad del sufrimiento del Otro. El Crucificado es signo en la medida en que no remite a su propio dolor, sino en tanto es capaz de hablar de un rostro concreto y presente cuyo dolor supera cualquier referente histórico o religioso:

Mujeres de Paraybamba han pasado el río. Chorreando agua llegaron a mi casa. Pidieron misericordia. Están matando a sus hijos recién nacidos, hijo de Dios. Oye, oye tranquilo al Señor Crucificado, patrón de tu hacienda; en tu corazón escúchalo. (...) Paraybamba no es corrompido, sufre. -¿Sufren más los paraybambas que nuestro Señor Crucificado? -Más, caballero grande. ¿Ha tenido hijo de su sangre el Señor? -¿Sufren más que la Santísima Virgen? -¡Más! ¿Ella ha matado a su hijo recién nacido, padrecito don Bruno? (TLS, 43).

El evento ético al que convoca este lenguaje de don Adrián se reafirma, en su dimensión estética y mítica, con la repentina llegada de una calandria que ilumina a la multitud desde “los ojos intranquilos del gran señor a quien le interrogaba un indio”. La calandria no canta en el pisonay, sino que se hace waca en la medida en que expresa en su canto la dimensión ética que habla de los rostros paraybambas que, a través de las palabras de don Adrián, estremecen la frente insondable de don Bruno (TLS, 44). Finalmente, el núcleo ético de esta experiencia estética, religiosa y mítica por la cual el Crucificado y la calandria hablan como signos plenos a don Bruno, produce la conversión: “Te doy licencia para que vendas a los paraybambas ganado y alimentos. (...) Que no sufran más que nuestro Señor, si eso es posible” (TLS, 44).

En este mismo sentido, hacia el final del capítulo VIII de la novela, don Bruno se siente purificado en términos estéticos por el canto de los grillos de Paraybamba: “¡cada uno de estos animalitos tiene una estrella de música en su cabecita!” (TLS, 277). Nuevamente, en el seno de este goce estético volvemos a encontrar una profunda racionalidad y dicha éticas, ya que se ha castigado a Cisneros y don Bruno sabe que, gracias al nuevo alcalde con quien ha rezado el Padrenuestro en quechua, Paraybamba será un pueblo donde la atención a los pobres evidenciará la práctica de la justicia y el derecho: “¡Adiós, alcalde! Atiende a tu pueblo. A los que están en la cárcel, a los que volverán de la montaña. A esa indiecita embarazada. Que no mate a su hijo” (TLS, 276). Desde estos rostros a los que vuelve la vida y la dignidad es que se da la experiencia de escuchar a unos grillos que no son mortales mientras cantan (TLS, 277).

Por último, podemos mencionar como ejemplos de esta racionalidad ética que subyace y se expresa en la racionalidad estético-mítica los casos del chico Brañes, Rendón Willka y el harawi en la resurrección de Lahuaymarca. El primero, al final del segundo capítulo de la novela, siente, frente a los alcaldes sometidos al castigo de la barra, que “le oprimía la luz indefiniblemente despectiva e imponente que no sabía cómo despedían los ojos indiferentes de los indios” (TLS, 70-71). La luz es, entonces, lenguaje de un rostro que se presenta ante Brañes en su sufrimiento para interpelarlo. Esos alcaldes que “le habían acariciado el rostro más de una vez, precisamente a él que era uno de los más rotosos de los niños de San Pedro” lo convocan a la acción. El “chico loco que besa la cruz sucia de una vara de indio” los libera de la barra y en ese momento el narrador afirma que “el joven regidor –uno de los liberados- tenía como un manantial iluminado

en sus ojos”. Luz y agua son, aquí, signos naturales en los que se expresa el reconocimiento de un niño en su movimiento hacia el Otro. En el manantial que surge en los ojos del regidor liberado “se reflejaba el cielo purificado por el sol del crepúsculo que transfigura las cosas, especialmente al ser humano” (TLS, 71). La conversión hacia el Otro, el tiempo de la acción liberadora como tiempo para el Otro están en el núcleo de esta purificación natural reflejada en la mirada del liberado.

En el segundo caso, al cederle don Bruno su hacienda y sus colonos a Rendón en el capítulo IX, se produce un retrato estético de un movimiento ético marcado por la utopía de lo humano. En efecto, Rendón siente en esta cesión una responsabilidad infinita y un sentido de la Obra como tarea ética que consiste en dar testimonio del Bien y la esperanza ocultas en las sombras del mal: “Rendón Willka contemplaba a su patrón como si éste le hubiera entregado en las manos el mundo, triste y con sangre por fuera, llorando poderosamente, y con la salvación, la gloria, debajo de esa cáscara sucia” (TLS, 304). La luz de sus ojos y el movimiento del río que corre por ellos manifiestan, entonces, la fuerza del deseo de que en La Providencia el indio sea siempre sinónimo de respeto, vitalidad y trabajo creativo al servicio de su propia comunidad: “los ojos del indio tenían la luz del gran remanso (...) esa agua era transparente, más dichosa que todos los cielos. (...) Porque todo el curso del río es bravo, inspira temor o furia, contagia su endemoniada fuerza” (TLS, 304-305). A este río que no refleja sino que “agita las montañas y golpea sus cimientos” subyace la experiencia ética de una tarea que llama a Rendón no a reflejar al Otro a través de su sombra, sino a hacer de las tierras que están en sus manos un espacio de “lucha triunfante por la paz”; de esta manera, el movimiento natural del río en la mirada de Rendón se hace movimiento ético del Mismo hacia el Otro: “Indios de

Paraybamba, indios de Parquita, de todo hacienda, de todo comunidad, respeto para don Bruno, para su hijo, para Demetrio Rendón Willka” (TLS, 305).

Finalmente, como hemos visto, es el canto de la kurku el que convierte y libera. La alteridad desde la que proviene el harawi -lenguaje en tanto acogida y hospitalidad para los vecinos de San Pedro- está en la base del movimiento estético que produce. Un movimiento natural al que se integra uno político y social expresado en la decisión de los vecinos de frenar los abusos de las mineras y reconstruir su pueblo. En efecto, el capítulo XIII nos dice que la voz que entonaba el canto “atravesaba el aire, las paredes, las montañas y los huesos de quien la escuchaba. (...) llegaba a convertirse en vivificante, en hielo ardiente. Opacó el sol; salvó a los vecinos de su luz paralizadora, y pudieron moverse y despedirse” (TLS, 427). El mismo poder de integración ético-estética es el que proviene de las campanas que Rendón repica para expresar la resurrección del pueblo de San Pedro según le pide don Bruno. Entonces el golpe de las campanas representa en su plenitud el sentido de la waka, de un símbolo que reconcilia la totalidad del universo desde una racionalidad profundamente ética convocada a afirmar la vida de los desterrados que han vuelto a su pueblo: “La voz de las campanas, el himno que tocaba en ellas Demetrio, devolvió a la montaña protectora del pueblo su conexión con la villa y con la cadena de cerros y nevados de la que se había aislado, ennegreciendo, cruzándose de rocas y de arbustos muertos” (TLS, 397).

2.3 Ser para el Otro: aplazamiento de la muerte y sentido de la Obra

El “Humanismo del otro hombre” parte, según Lévinas, de una inquietud por el porvenir que tiene su fundamento en el trabajo productor de una Obra que, en el

horizonte del gozo de la vida, libera de la existencia anónima y es aplazamiento de la muerte. Esta inquietud que puede degenerar en el egoísmo se entrelaza, sin embargo, con el Bien, debido a que está motivada por el Deseo de una alteridad no apresable, de una trascendencia: Deseo del Otro y de una Obra solidaria que los personajes de Arguedas lanzan al futuro que no verán, gratuitamente. En el seno de la búsqueda de su felicidad, estos personajes se abren a una ética de la alteridad que exige “un sujeto independiente y feliz cuestionado por el hambre del Otro”. Lejos del “ser para la muerte” heideggeriano, llegan a ser “para más allá de la muerte” –“para aquellos que vendrán después de ellos”-, por el hijo o por la Obra que engendran generosamente y que lanzan a la historia que no podrán ver, vaciados de todo egoísmo. Por esta entrega fecunda que hace del amor una fuerza mayor a la muerte, se establece el vínculo, no libre de ambigüedad y límites, entre inmanencia y trascendencia, bien histórico y escatología, ética –justicia política- y esperanza. Esta experiencia análoga al Deseo que nunca llega a concretarse en satisfacción es, pues, la experiencia fundante de toda obra buena, de la moralidad.

Ernesto y Rendón Willka son personajes impulsados por este gozo de la vida que se realiza en la entrega solidaria a una tarea que, partiendo del rostro del despojado, asume dimensiones socio-políticas en el seno de la esperanza escatológica y mítica. La muerte es vencida y aplazada tanto en LRP como en TLS: los colonos ingresan a Abancay a escuchar la misa del padre Linares para así vencer a la peste, la opa es dignificada y el fusilamiento de Rendón se produce de manera simultánea a los esfuerzos de otros por continuar la lucha contra los señores que, como Cisneros, podrán ser enfriados para siempre. Ni Ernesto ni Rendón logran ver o disfrutar de esta nueva historia: el primero va en busca de su padre y el segundo es fusilado; sin embargo, en esto

reside su entrega a una tarea, su trabajo por el Otro, el triunfo trascendente sobre todo egoísmo. Servicio y Deseo por el Otro se entrelazan en sus vidas y proclaman la victoria sobre las fuerzas de la muerte.

Podemos decir también que las comunidades mismas, en YF, por ejemplo, viven este sentido de la Obra en el seno de sus prácticas culturales y del trabajo que representa para ellas un espacio de reconocimiento en el que se liberan del anonimato impuesto y así aplazan la muerte y la marginación de la que son objeto. De esta manera, en la práctica de la corrida se fusionan la densidad cultural y el espacio político en el que las comunidades son -o buscan ser- protagonistas de su propia historia, con el fin de mostrar “un elemento constante en la actitud de Arguedas (y el narrador) hacia los indios: la confianza de que ellos poseen una gran fuerza para resistir, lo cual los coloca a un nivel moral superior al de sus opresores” (Rowe, Mito, 84). Así, la fuerza de la música del turupukllay, la construcción de la carretera, la toma del Misitu y la realización final de la corrida constituyen “puntos climáticos de la conversión de los sufrimientos en fuerzas energéticas” (Rowe, Mito, 82); puntos climáticos en los que se vinculan “el significado político (y) un nivel predominantemente mítico” (Rowe, Mito, 87).

El inicio mismo de YF nos ubica en este esfuerzo de resistencia como afirmación de la vida y sentido de la Obra: “Entre alfalfares, chacras de trigo, de habas y cebada, sobre una lomada desigual, está el pueblo” (Arguedas, Yawar Fiesta, 9). A pesar del despojo y la prohibición de la corrida, el pueblo “está”, verbo que señala desde las primeras líneas de la novela la fuerza y resistencia que presentan las simbologías y culturas heterogéneas. El narrador nos acerca, en la voz de los propios integrantes de uno de los ayllus, a una racionalidad diferente, razón de orgullo frente a los mistis: “¿Acaso

misti sabe regar? ¿Acaso misti sabe levantar cerco? ¿Acaso misti sabe deshierbar los trigales? ¿Acaso misti arregla camino, hace tejas, adobes, degüella carnero? ¿Quién, pues, levantaría las tomas de agua” (YF, 15). Desde este dominio de la naturaleza propio de toda expresión de cultura, los hombres y mujeres de los ayllus afirman su diferencia frente a la imposición del Mismo. Este dominio de la difícil naturaleza andina se da en el seno de una experiencia de gratuidad frente a la belleza, de capacidad para admirar lo natural y fundirse con la vida que se reconoce allí. Las habitantes de los ayllus integran, entonces, la unión cósmica con la proyección en la historia, naturaleza y cultura; nueva razón de orgullo y afirmación de la diferencia, ya que esta riqueza no puede ser percibida por los mistis, concentrados como están en una visión puramente instrumental de la naturaleza:

Desde las cumbres bajan cuatro ríos y pasan cerca del pueblo; 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, las flores amarillas bailan, pero los mistis casi no ven. En el amanecer, sobre el cielo frío, tras del filo de las montañas, aparece el sol; entonces las tuyas y las torcazas cantan, sacudiendo sus alitas; las ovejas y los potros corretean en el pasto, mientras los mistis duermen o miran, calculando la carne de los novillos. Al atardecer, el taita Inti dora el cielo, dora la tierra, pero ellos estornudan, espuelean a los caballos en los caminos, o toman café, toman pisco caliente. Pero en el corazón de los puquios está llorando y riendo la quebrada, en sus ojos el cielo y el sol están viviendo; en su adentro está cantando la quebrada, con su voz de la mañana, del mediodía, de la tarde, del oscurecer. (YF, 17).

Tanto la creación de la carretera “por iniciativa popular, sin apoyo del Gobierno” (YF, 74) como la toma del Misitu expresan la racionalidad que permite a los ayllus, y en especial a los indios k`ayaus, ser agentes de su propio desarrollo participativo, creadores de cultura porque logran dominar la naturaleza para recrearla a través de la densidad simbólica que se manifiesta en el yawar fiesta. La última escena de la novela muestra el

fracaso del Mismo, el torerito Ibarito II que busca apropiarse de una práctica cultural diferente: “Ibarito echó el trapo sobre la cabeza del toro; de tres saltos llegó al burladero y se ocultó en las tablas” (YF, 155). Entonces se produce la victoria, la resistencia, la exigencia de reconocimiento del Otro, del pueblo indígena, sobre la imposición de la Costa y el proyecto uniformador de la Nación. Al tiempo que vuelve la tonada del wak`raykuy, el Wallpa recupera su condición de Otro cuando desplaza a Ibarito y consuma la fiesta de la corrida como expresión de la diferencia: “Y los corneteros tocaron, de nuevo, el wak`raykuy, en la voz más gruesa. El Wallpa corrió, como loco, derecho contra el Misitu (...) El Misitu cargó sobre el Wallpa. El k`ayau quitó bien el cuerpo” (YF, 155). En este enfrentamiento directo, ajeno a cualquier estilización costeña, expresan los indios, en su cuerpo, la tensión entre la vida y la muerte, el sometimiento impuesto por occidente -el toro que representa a España y la fuerza tanática del amaru- y la resistencia creativa del pueblo quechua.

De esta manera, la fiesta de la corrida se convierte en el espacio defendido por los indios porque en este son ellos los actores que construyen la representación de su propia historia, su propia densidad simbólica. Los colonizadores representados en Ibarito, el Subprefecto e incluso el estudiante Escobar que “pierde confianza” en el torero al verlo en la plaza, quieren convertir al Otro en agente pasivo, en espectador. Pero el Otro desestabiliza, lo subalterno logra expresarse y entonces el 28 de julio adquiere el rostro de una simbología local que perturba el proyecto de la Nación uniforme. Finalmente, el asta izquierda del Misitu es clavada en la ingle del Wallpa y al estallar el dinamitazo se oscurece la plaza. Entonces, al aclararse el polvo en medio de la tonada de los wak`rapukus, “El Wallpa seguía, parado aún, agarrándose de los palos. El Misitu

caminaba a pasos con el pecho destrozado; parecía ciego” (YF, 156). En el seno de la muerte se expresa la victoria del Otro que se resiste a la imposición del Mismo. “Parado aún”, el Wallpa representa al final de la novela el rostro del Otro como sujeto capaz de crear cultura: “Estas son nuestras corridas. ¡El yawar punchay verdadero!” (YF, 156). Estas palabras finales de la novela, pronunciadas por el alcalde “al oído de la autoridad”, son el llamado que hacen los cuatro ayllus de Puquio para ser reconocidos en una sociedad que acoge “la presencia del Otro (como) heteronomía que no dificulta la libertad sino que la inviste” (Lévinas, Totalidad, 110).

Por otro lado, podemos mencionar el sentido del trabajo en TLS. Frente a la racionalidad referencial que calcula la obtención de beneficios no recíprocos que fijan al sujeto en su condición de dueño, el trabajo en la mina es asumido por los indios comandados por Rendón con un sentido trascendente. Se supera la experiencia del “chez soi” porque se trata de un trabajo que se hace “en casa” sin ser dueño de la misma, lo cual abre a los trabajadores a un sentido comunitario y a la acogida al Otro. La creatividad y la laboriosidad pierden su sentido individualista y se entienden desde un paradigma comunitario marcado por la solidaridad. Así, Rendón ofrece al Sagrado Pukasira el esfuerzo de todos los trabajadores, ya que la mina y las tierras son ante todo don suyo: “aquí estamos tus hijos. Vamos a comenzar mañana otro destino. ¡Danos tu aliento, extiende tu sombra a nuestro corazón apacible!” (TLS, 99).

La laboriosidad tiene también el sentido de afirmación de la propia identidad y del valor del ser humano en su capacidad de transformar la naturaleza para hacerse protagonista de su propia historia: “¡La luz dentro del mundo puede hacerse! La haremos.

El hombre es grande (...) Haremos. Hablaremos” (TLS, 109) / “No hay cuesta para nosotros; no hay barranco, no hay fierro que no se tuerza ni pescuezo de toro que no se doble” (TLS, 123). Asimismo, el trabajo permite expresar una resistencia pacífica, silente y organizada frente al abuso: “los indios continuaron dando a los vecinos arruinados el mismo tratamiento respetuoso antiguo. Pero no trabajaban para nadie que no les pagara el jornal adelantado. Y siguieron construyendo altísimos muros para levantar andenes nuevos en la pequeña quebrada de Lahuaymarca” (TLS, 72). En el proceso de resistencia de los comuneros de Paraybamba a la persecución militar por el escarmiento dado a Cisneros, la persistencia en el trabajo se convierte en fuente de valentía: “Las balas quemaron el aire sobre las cabezas de los comuneros. Pero ninguno interrumpió su trabajo, ni hombre, ni mujer” (TLS, 299). No hay, pues, temor, porque el movimiento del lenguaje y el trabajo proclaman su victoria sobre las balas: “los cinco alcaldes, envarados, atravesaron el campo, casi animadamente” (TLS, 302). En este mismo sentido aconseja Rendón ante la inminente llegada de los militares: “Si oyen el trueno de los rifles no se asusten; recíbanlo como si estuvieran reventando el maíz tostado en la fuente de barro, al fuego. (...) Si paran firmes, matarán a unos pocos y se irán. ¿Quién va a matar a todos?” (TLS, 450).

En este contexto aparece el sentido de la Obra, es decir, el trabajo como entrega gratuita para el Otro sin la espera de un beneficio –relación asimétrica⁴⁷- y para un tiempo que nos supera y que no llegaremos a disfrutar. Son las tareas asumidas como sacrificios para un bien social, la muerte que tiene sentido en el marco de una entrega al

⁴⁷ “La asimetría ética se funda en la idea de que mi inquietud por el otro no depende de ninguna manera de su eventual preocupación por mí (...) Según Lévinas en efecto, el otro me concierne así me ignore, me mire con indiferencia o pase, ocupado, sin mirarme. (Se trata de) una filosofía cuya originalidad consiste precisamente en mostrar cómo la ética tiene sentido en el desinterés o también cómo ratifica una vocación de santidad” (Chalier, Lévinas, 100-101).

Otro. El personaje claramente marcado por este sentido de la Obra en TLS es Rendón Willka. Por un lado, afirma la nobleza de un trabajo en el que “no importaba morir” porque se tiene la certeza de que “el mundo, el vida camina rápido, hacia lo mejor” (TLS, 435), aunque eso “mejor” sea, en efecto, “obra sin remuneración, cuyo resultado no es descontado en el tiempo del Agente y sólo es asegurado por la paciencia” (Lévinas, Humanismo, 53). Esta capacidad para creer en el triunfo definitivo de los débiles y perseguidos en una historia que él no llegará a ver es la fuente de la “gratuidad de la Acción” (Lévinas, Humanismo, 53) que lo lleva a animar a su pueblo:

¿Están viendo la luz del sol? Los gendarmes van a venir quizá mañana, quizá dentro de tres días, y van a querer apagar el sol. ¿Pueden apagar el sol? No pueden apagarlo. Así tampoco nos quitarán la tierra. Que cada hombre muera en el sitio que la hacienda le ha señalado para que trabaje. (...) El dios del señor y el dios de los indios nos protegen. ¿Pueden los soldados secar el río? ¿Pueden matar a los dioses? (TLS, 451).

A esta resistencia confiada en un triunfo cuya concreción no se ve pero al que se consagra gratuitamente la vida misma responde la naturaleza a través de un símbolo: “Y el pisonay creció. Se hizo alto y corpulento, más rojizo” (TLS, 450). Un árbol al que Vicenta pide “llamear por siempre en la memoria” y al que solicita el cuidado de Rendón. El mismo árbol en el que se sellará su muerte –“lo pusieron bajo ese árbol para fusilarlo”- impedida, sin embargo, de tener la última palabra en la historia.

2.4 Religión de lo sublime: esperanza en la historia e inversión escatológica

La estética postmoderna en tanto estética de lo sublime niega la nostalgia, es decir, el consuelo de las formas bellas para aplacar la imposibilidad de representar lo impresentable. Se trata de una crítica a los ídolos y a todo intento por representar a Dios o suplir este intento con alguna “bella forma”. En este sentido asume José María

Mardones⁴⁸ la negación veterotestamentaria de representar lo divino: “No esculpirás imagen” (Ex. 2,4). Entonces, una presentación negativa del Absoluto sería como la estética de la religión sublime: “presentará sin duda algo, pero lo hará negativamente; evitará, pues, la figuración o la representación” (Mardones, 93). Esta estética conduce al silencio místico que está abierto a la presencia de Dios en todo lo que acontece. En resumen, la estética de la religión de lo sublime cultiva el silencio frente al absoluto y contempla su presencia ausente en el ahora de cada acontecer.

Sin caer en el panteísmo que lo disuelve todo, Ernesto experimenta en LRP esta religión de lo sublime en tanto vive su apertura a lo trascendente en espacios naturales y humanos marcados por el goce de la vida y la transformación social: se reconoce la presencia de Dios en el ahora de todo acontecer. Pero lo importante está en resaltar que este acontecer en el que se tiene la experiencia mística es siempre, en LRP, un acontecer ético estrechamente vinculado a la concepción cristiana del Dios de los pobres. Ocurre que Ernesto rechaza las formas bellas de representar y poseer lo divino como consuelo ante lo inefable -la Virgen María, el Cristo de los temblores ante el que se arrodilla el Viejo, la jerarquía sufriente que ilustra Linares, los cantos que hacen llorar- y en su lugar presenta lo impresentable como señal de lo divino: lo abyecto como lo Absoluto. Esta inversión mítica, que corresponde a la inversión escatológica del Reino, es la que explica la transfiguración de la opa en Felipa y de ambas en la Virgen María, el juicio que la primera hace desde la torre a todos los poderosos de Abancay, así como el triunfo sobre la muerte anunciado por el ingreso de los colonos que consiguen del padre Linares la misa anhelada: “pero los vivos quizá vencerían después de esa noche a la peste” (LRP,

⁴⁸ Ver al respecto el tercer acápite –“La crítica estética de la religión”- del cuarto capítulo de su libro “Postmodernidad y cristianismo”. También el acápite “La estética de lo sublime y el Dios de los pobres”, en el quinto capítulo.

202). Todas estas situaciones son la expresión de una estética de lo sublime, lenguaje del Dios de los pobres. La omnipotencia se expresa entonces en la impotencia, la suma riqueza en la des-posesión, la suma atracción en la repugnancia: lo impresentable, lo abyecto, colocado en el lugar central, en el espacio sagrado, es el índice del Impresentable, de Dios.

Ernesto comprende, de esta manera, que la salvación universal de Dios es una falsedad si no es salvación desde los pobres. Desde esta opción, hace suya la presencia ausente de Dios en el clamor de los desposeídos y ataja de raíz la huida hacia formas de estética religiosa de consuelo y placer. Él asume la creencia en un Dios liberador que permite demoler la idolatría del falso dios. Este Dios no tiene imagen bella que lo ensombrezca, pero sí tiene rostro y exige respuesta, relación interpersonal, desde los rostros abyectos de los impresentables. Así, en los rostros del pongo y de la opa se expresan los rasgos sufrientes de Cristo, Dios hecho pobre, Jesús de Nazaret. La ausencia y presencia de Dios en la historia se juega, de esta manera, en la ausencia o presencia de encuentros con el Otro marcados por la justicia y el amor gratuito que es universal en la medida en que arranca desde los últimos de la historia.

Efectivamente, Ernesto va más allá de la finitud del deber y descubre la solidaridad con lo más débil y despreciado de la familia humana. No se limita a no matar o poseer al Otro, sino que se abre a las exigencias del amor gratuito: “Rezaré con los colonos, viviré con ellos” (LRP, 192). El protagonista de esta novela comprende que “el Otro es el pobre y el despojado y nada de lo que concierne a este Extranjero puede dejarlo indiferente” (Lévinas, Trascendencia, 100). El compromiso se presenta, entonces, como una promoción a través de la cual el Yo se abre a esta dimensión trascendente que

proclama la presencia interpeladora de Dios en el rostro de los considerados como insignificantes por la sociedad. Una experiencia de Dios presente en la oración que la cocinera hace ante el cuerpo de la opa: “A esta criatura que ha sufrido recógela, Gran Señor. ¡Ha sufrido, ha sufrido! Caminando o sentada, haciendo o no haciendo, ha sufrido. ¡Ahora le pondrás luz en su mente, la harás ángel y la harás cantar en tu gloria, Gran Señor...!” (LRP, 182). Así pudo observar Ernesto que “el rostro de ella embellecía, perdía su deformidad. Había cerrado ya sus ojos, ella misma” (LRP, 183).

Ernesto es, pues, un personaje marcado por la trascendencia que la epifanía del Otro, el pobre, revela. Se reconoce con él que, a decir de Gustavo Gutiérrez, “la solidaridad cristiana no es impersonal (porque) no hay compromiso con los pobres y oprimidos si no hay amistad con ellos”. Si el deber nos reduce al terreno de la finitud y el saber, la gratuidad nos abre la dimensión infinita de la altura y la esperanza:

A mí me impresiona la gratuidad misma. Como dato fundamental de nuestra vida cristiana en relación con Dios, pero también como realidad humana. Creo que sin gratuidad no hay auténtico encuentro entre seres humanos. En toda experiencia de amor hay una exigencia de gratuidad. (...) No hay nada más exigente y comprometedor en la vida diaria que la gratuidad que tiene su fuente en el amor de Dios. (Gutiérrez, La verdad, 72).

Finalmente, se puede decir que las tres novelas analizadas a lo largo de este trabajo culminan con un proceso de inversión escatológica que reafirma el triunfo de la vida sobre la muerte más allá de las coordenadas temporales presentes. Este triunfo, sin embargo, se da en el seno de la experiencia misma de la muerte. En YF la corrida se realiza y se vence la pretensión de occidentalizarla, pero el resultado es la muerte de Wallpa. En LRP triunfan los colonos al llegar a Abancay, recibir la misa del padre Linares y permitir con esto que la peste sea arrastrada al país de los muertos, pero son

muchos los que han fallecido a causa del tifus. Por último, en el caso de TLS, el fusilamiento de Rendón Willka puede presentarse como un fracaso. Sin embargo, lo que estos procesos nos muestran es que “en la proximidad de la muerte, la vida se intensifica, ya no la vida que, en la sociedad capitalista, es posesión del individuo, sino la que atraviesa los individuos” (Rowe, El lugar, 136). Todas estas luchas fracasadas “producen, engendran” (Rowe, El lugar, 137) en otros una utopía de lo humano.

En efecto, el fusilamiento de Demetrio Rendón Willka en TLS nos muestra la resistencia silenciosa de quien se coloca frente al Yo como rostro: “Yo tranquilo” (TLS, 453). No hay temor en Rendón, ya que él parte de la gratuidad de una Obra que ordena “trabajar en el presente pero no para el presente” y “actuar para cosas lejanas” (Lévinas, Humanismo, 53-54). Por esto no exige un resultado gratificante. Esto le permite confiar en los otros y “ser para aquellos que vendrán después”, experiencia que siente muy clara al oír las respuestas que la mujer da al sargento⁴⁹: “Demetrio escuchaba con tranquilo regocijo las respuestas de la mujer. ¡Ya pueden fusilarme! ¡No importa!, pensó” (TLS, 454). Así, Rendón afirma, por un lado, la victoria de una patria sin terreno fijo, una patria ética que supera los criterios meramente formales y que ya está sembrada en los que seguirán viviendo y, por otro, el poder de la vida sobre la muertecita, la pequeña muerte:

Los fusiles no van a apagar el sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando. Nosotros no tenemos armas de fábrica, que no valen. Nuestro corazón está de fuego. ¡Aquí, en todas partes! Hemos conocido la patria al fin. Y usted no va a matar a la patria, señor. Ahí está; parece muerta. (...) El fusil de fábrica es sordo, es como palo; no entiende. Somos hombres que ya

⁴⁹ Ante la pregunta del sargento por el dueño de la hacienda y por los comunistas, la mujer responde: “No tiene gente de él. Somos comuneros; estamos en toda la hacienda, en cualquier parte” (TLS, 454). La afirmación constante de que “en cualquier parte de la hacienda está la gente” reafirma el sentido de la muerte de Rendón en tanto sella un proceso que ha permitido refundar una comunidad, los lazos sociales de quienes no se consideran dueños de la tierra que trabajan y, por lo tanto, son la garantía de la continuidad en la historia de los valores vividos y proyectados a otros por Rendón.

importante abordar a personajes como estos no desde el paradigma de la autonomía, la vitalidad y la resistencia como sinónimo de fuerza, sino desde un poder de persecución y conversión del Mismo -un llamado al reconocimiento- anterior a la libertad y que proviene precisamente de su condición débil e incluso abyecta. El acontecimiento ético que marca la vida de personajes de Arguedas como Ernesto y Rendón tiene su punto de partida en el ponerse ante ellos un rostro que es totalmente Otro. El fundamento pasivo de la ética en el pensamiento levinasiano ilumina la lectura de Arguedas.

Asumir la consistencia ética y el poder de reconvención del Mismo como valores que provienen de los personajes abyectos de LRP y TLS permite comprender en su complejidad a personajes femeninos como la opa Marcelina y la kurku Gertrudis, cuyos rostros pobres y vejados no son la marca de la obscenidad o la ausencia de toda racionalidad, sino la fuente misma de la conversión del Mismo, impulso de liberación y promesa de un tiempo en el que se invierten las relaciones de poder. Desde su condición de asiladas en una tierra ajena, se convierten en anfitrionas de aquellos que las acogen, sus huéspedes-acogidos. Así revelan al poderoso su condición de no-dueño, de recibido constantemente por la invitación de un rostro en su propia casa y, sobre todo, fuera de esta, en los espacios socio-políticos donde también se manifiesta el protagonismo femenino: la opa que juzga desde la torre a los señores de Abancay, Matilde interpelada por los huesos del charanguista Gregorio en camino hacia la casa de Asunta, el canto de la kurku que anima a los vecinos de San Pedro a resucitar su pueblo.

Los personajes abyectos en la narrativa arguediana deben ser leídos, entonces, desde el poder que tienen para hacer de quien se encuentra ante ellos un rehén tomado por la fuerza de sus rostros y liberado a la vez por estos. Esta es la primera victoria ética y

socio-política de los débiles; ella convierte en irrisorio todo esfuerzo de los poderosos por mantenerse sordos a esta voz que proviene del rostro de los considerados como insignificantes.

3.2 El encuentro con la resistencia y la persecución del rostro dan paso, en un segundo momento, al reconocimiento y el compromiso infinitamente responsable y gratuito con el totalmente Otro. Entonces, personajes como Ernesto y Rendón Willka van más allá de la finitud del deber para liberar al Otro de la violencia y el desprecio. Lo hacen, además, dando testimonio del “consuelo que los que sufren dan a los que sufren más”, ya que ellos están también marcados por la condición de extranjeros, situación que les impide asumirse como dueños de la tierra o del Otro y que los abre a su acogida.

Estos personajes asumen el tiempo de la palabra como tiempo del Otro que abre el futuro en el que historia, mito, política e inversión escatológica se integran. Al hacerlo nos muestran que en el núcleo de los momentos en los que los personajes viven lo mítico proyectado en el presente de la historia, está la experiencia ética de los mismos. De esta manera, el movimiento natural, estético y lingüístico expresa siempre un movimiento ético marcado por el encuentro purificador con un Otro al que se le despoja de la sombra tirana que lo cubre. Por esto he tratado de demostrar a lo largo de este trabajo que es desde el encuentro con un rostro que descentra al Yo con anterioridad a cualquier decisión o necesidad y desde la lucha por el reconocimiento de la alteridad de este rostro, que se da la fusión entre el universo mítico-mágico y la fuerza socio-política reconocida por la crítica arguediana. La racionalidad ética subyace siempre a la racionalidad mítica.

Finalmente, Ernesto y Rendón aplazan la muerte y le otorgan sentido desde una comprensión de la Obra como trabajo desinteresado en el que se renuncia a ser el contemporáneo de sus logros y se trabaja para “aquellos que vendrán después de nosotros”. En las tres novelas analizadas, las imágenes de la muerte que se presentan al final son vencidas por la promesa de una inversión escatológica en la que el mito del Inkarrí y el mensaje bíblico se encuentran: el triunfo de la vida sobre la muerte proclamado y realizado “desde abajo”. Un encuentro de la esperanza quechua y hebreo-cristiana que enseña a ver en el rostro de las víctimas de la historia el índice mismo de la trascendencia, fuente última de un mandato ético que nos llama a construir en la tierra la utopía de lo humano.



BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, José María. “La pasividad como condición de la ética”. Emmanuel Lévinas. Un compromiso con la otredad. Pensamiento ético de la intersubjetividad. Anthropos 176 (1998): 85-88

AGREN, Gosta. El carpintero. Lima: Editorial Nido de cuervos, 2001.

ARGUEDAS, José María. Yawar Fiesta. Lima: Editorial Horizonte, 1993.

Los ríos profundos. Lima: Editorial Horizonte, 1988.

El zorro de arriba y el zorro de abajo. Lima: Editorial Horizonte, 1988

“Warma Kuyay”. Obras completas. Tomo I. Lima: Editorial Horizonte, 1983

“Todas las sangres”. Obras completas. Tomo IV. Lima: Editorial Horizonte, 1983

“Katatay”. Obras completas. Tomo V. Lima: Editorial Horizonte, 1983

CALIN, Rodolphe et SEBBAH, Francois-David. Le vocabulaire de Lévinas. Paris : Ellipses, 2002

CHALIER, Catherine. Lévinas. L'utopie de l'humain. Paris : Editions Albin Michel, 1993

“Lévinas y el psicoanálisis. Crítica de la esperanza”. Un libro de huellas. Aproximaciones al pensamiento de Emmanuel Lévinas. Madrid: Editorial Trotta, 2004

CORNEJO POLAR, Antonio. Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista. Lima: Lasontay

Los universos narrativos de José María Arguedas. Lima: Editorial Horizonte, 1997

CRITCHLEY, Simon. “Introduction”. The Cambridge Companion to Lévinas. London: Cambridge University Press, 2002

DENEGRI, Francesa y SILVA SANTISTEBAN, Rocío. “Lo que ansío es ser amado con pureza: sexo y horror en la obra de José María Arguedas”. Arguedas y el Perú de hoy. Lima: SUR, 2005

DERRIDA, Jacques. Adiós a Emmanuel Lévinas. Palabra de acogida. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

FROMM, Erich. Y seréis como dioses. Buenos Aires: Paidós, 2001

El arte de amar. Buenos Aires: Paidós, 1982

GONZALEZ-DORADO, Antonio. De María conquistadora a María liberadora. Santander: Sal Terrae, 1988

GUTIERREZ, Gustavo. Entre las calandrias. Un ensayo sobre José María Arguedas. Lima: CEP, 2003.

Beber en su propio pozo. En el itinerario espiritual de un pueblo
Lima: CEP, 1988

Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente. Una reflexión sobre el libro de Job. Lima: CEP, 1986

La verdad los hará libres. Lima: CEP, 1986

LÉVINAS, Emmanuel. Totalidad e infinito. Traducción e introducción de Daniel Enrique Guillot. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2002

Humanismo del otro hombre. Traducción de Daniel Enrique Guillot. Madrid: Siglo veintiuno editores, 2003

La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura. Traducción de Antonio Domínguez Rey. Madrid: Editorial Trotta, 2001

De otro modo que ser o más allá de la esencia. Traducción de Antonio Pintor Ramos. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2003

Difícil libertad. Ensayos sobre el judaísmo. Traducción de Juan Haidar. Madrid: Caparrós Editores, 2004

Au-delà du verset. Lectures et discours talmudiques. Paris: Minuit, 1982

Entre nous. Essais sur le penser-a-l'autre. Paris: Le livre de Poche, 1991

Dios, la muerte y el tiempo. Madrid: Cátedra, 1998

LOPEZ MAGUIÑA, Santiago. “Modos de racionalidad en Todas las sangres”.
Arguedas y el Perú de hoy. Lima: SUR, 2005

MACHADO, Antonio. Poesía completa. Madrid: Espasa Calpe, 1989

MARCEL, Gabriel. “Yo y el prójimo”. Prolegómenos para una metafísica de la esperanza. Traducción de Ely Zanetti y Vicente P. Quintero. Buenos Aires: Editorial Nova, 1954

MARDONES, José María. Postmodernidad y cristianismo. El desafío del fragmento. Santander: Editorial Sal Terrae, 1988

MENSCH, James. “Dación y alteridad”. Areté 14.2 (2002): 249-260

PEREZ, Antonio. “Judaísmo iconoclasta. Lévinas y el tiempo de la palabra”. Areté 14.1 (2002): 103-128

PINILLA, Carmen María. José María Arguedas. ¡Kachkaniraqmi!. Textos esenciales. Lima: Fondo editorial del Congreso del Perú, 2004

“Amor y muerte, generosidad y honestidad en Arguedas”.
Arguedas y el Perú de hoy. Lima: SUR, 2005

PORTOCARRERO, Gonzalo. “El pensamiento sobre el mal en *Los ríos profundos* de José María Arguedas”. Rostros criollos del mal. Cultura y transgresión en la sociedad peruana. Lima: Red, 2004

“Luchar por la descolonización sin rabia ni vergüenza: el legado pendiente de José María Arguedas”. Arguedas y el Perú de hoy. Lima: SUR, 2005

“Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y abrirse otro El evento Arguedas”. Arguedas y el Perú de hoy. Lima: SUR, 2005

ROWE, William. Mito e ideología en la obra de José María Arguedas. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979

Ensayos arguedianos. Lima: SUR, 1996

“El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura”. Arguedas y el Perú de hoy. Lima: SUR, 2005

SUCASAS, J. Alberto. “Emmanuel Lévinas: esbozo biográfico”. Emmanuel Levinas. Un compromiso con la otredad. Pensamiento ético de la intersubjetividad. Anthropos 176 (1998): 12-25

VALLEJO, César. Obra poética completa. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, 1979

VICH, Víctor. “El subalterno no narrado: un apunte sobre la obra de José María Arguedas”. Arguedas y el Perú de hoy. Lima: SUR, 2005

ZEGARRA, Felipe. “Los pobres de Yahvé”. El rostro de Dios en la historia. Lima: CEP, 1996.

Razones de esperanza. Lima: CEP, 1997