

Identidades en transformación y paradigmas emergentes del mestizaje en la obra antropológica y literaria de José María Arguedas

Melisa Moore*

1. CIENCIAS SOCIALES Y LITERATURA: ¿UN DIÁLOGO NUEVO?

La publicación de la penúltima novela de Arguedas, *Todas las sangres*, en noviembre de 1964, coincidió con un momento importante en la historia de las ciencias sociales en el Perú. A inicios de ese año, José Matos Mar y Alberto Escobar, entre otros, habían fundado el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) e invitaron a Arguedas a participar en sus actividades. Estos hombres pusieron sus herramientas de análisis al servicio de la sociedad con el objeto de estudiar aspectos fundamentales de la realidad peruana. Sus objetivos fueron plasmados por Bravo Bresani en *Desarrollo y subdesarrollo, de una economía del hambre a una economía del hombre*, que se publicó en 1965. En el capítulo titulado "Literatura y sociedad", que fuera publicado de manera separada en 1966, Bravo Bresani plantea la contribución específica que puede hacer la literatura para el estudio de la realidad nacional. Y propone un enfoque interdisciplinario que integre tanto a las ciencias sociales como a las humanidades. En 1965 se organizó una serie de mesas redondas.¹ Como parte de estas, entre el 14 y el 17 de junio, se realizó en Arequipa el Primer encuentro de narrado-

* Profesora de estudios hispánicos en el *School of European Culture and Languages (University of Kent at Canterbury, Inglaterra)*. Melisa Moore ha escrito una tesis doctoral sobre José María Arguedas (1998) y tiene varias publicaciones al respecto en revistas británicas y en el Perú (Martínez y Manrique (eds.). *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: Desco/Sur, 1995). Correo electrónico: m.moore@ukc.ac.uk.

1 Estas fueron la Primera mesa redonda sobre literatura y sociología, realizada el 26 de mayo; la Mesa redonda sobre las haciendas en Huancavelica, que se llevó a cabo el 9 de junio; y, por supuesto, la Mesa redonda sobre *Todas las sangres*, que tuvo lugar el 23 de junio.

res peruanos Este tuvo especial significación, no solo porque fue la primera reunión de este tipo que se llevó a cabo, sino porque permitió reunir a dos generaciones de escritores y críticos literarios para debatir el papel del escritor en la sociedad. Pero, tal vez, el hecho más significativo haya sido que este debate precedió a la infausta mesa redonda sobre *Todas las sangres*, que se realizó unos días después, y que puso en evidencia el abismo de incompreensión que separaba a Arguedas de sus interlocutores.

Tres temas principales surgidos en el encuentro de Arequipa motivaron confrontaciones entre Salazar Bondy (apoyado por José Miguel Oviedo) y Arguedas (que fue respaldado por Ciro Alegría), y requirieron la mediación de Alberto Escobar.² El primero, en torno a la definición de la realidad, reveló la diferencia que había entre la noción de “realidad verbal” de Salazar Bondy (Arguedas 1986: 130) —según la cual la novela era “una invención [...] una gran mentira” (Arguedas 1986: 104)³— y la noción de “realidad realidad” de Arguedas (1986: 140)⁴ —o el planteamiento de Alegría de “realidad vital” (1986: 147)— donde “[...] las palabras nombran cosas” (1986: 140). La interrelación que para Arguedas existe entre realidad y ficción —donde esta no es más que un reflejo de la primera— es, en realidad, el argumento de Salazar Bondy expresado de manera inversa, de modo que ambos escritores no difieren mucho en términos semánticos. Lo que se puso de manifiesto, sin embargo, es la capacidad que tiene la nomenclatura literaria —es decir, los términos que emplean los escritores para definir su arte— para ocasionar malentendidos. Escobar intentó apaciguar a los participantes al afirmar con razón que la fusión de la “realidad de palabras” y la “realidad realidad” forman la “realidad total” (1986: 119) con la que trabaja el escritor. Con ello se inició un debate sobre las técnicas literarias en el que se opuso la imagen del artista que,

-
- 2 Las ponencias y el debate de esta reunión se publicaron bajo el título de *Primer encuentro de narradores peruanos*, José María Arguedas y otros (Lima: Latinoamericana Editores, 1986).
 - 3 Según Salazar Bondy “La única realidad fundamental en la novela, y en la literatura en general, es la realidad verbal” (Arguedas 1986: 131). Asimismo, en un artículo sobre *Todas las sangres*, Salazar Bondy negaba la existencia de una realidad objetiva e insistía en que “[...] lo social es eco de lo verbal.” (1965: 20)
 - 4 Arguedas sostenía que: “El contacto del creador con la realidad es la fuente fundamental de la creación” (Arguedas 1986: 107). Por ello, en muchos sentidos podría pensarse que Arguedas estaba cultivando una imagen de sí mismo como escritor espontáneo. Sin embargo, la extrema exigencia de Arguedas frente a la expresión lingüística y de manera especial en el caso de *Los ríos profundos* contradice dicha imagen, como lo revela William Rowe (1979: 41-122).

de manera consciente, utiliza recursos literarios con la del escritor que es más bien intuitivo.⁵ Fue entonces cuando Escobar proporcionó nuevamente luz sobre Arguedas y *Todas las sangres*. Sin negar las técnicas literarias del escritor, planteó que *Todas las sangres* era la novela más estructurada de Arguedas. Escobar remarcó el papel que habían tenido, en ella, tanto la imaginación como la intuición (1986: 189-201). Estas eran, según Escobar, los recursos que le habían permitido a Arguedas capturar la realidad como totalidad en forma simbólica. Dicho de otra manera, la capacidad de Arguedas para sintetizar la realidad provenía directamente de su propia experiencia de ella: “[...] esta fuerza intuitiva, esta cosa de necesidad de crear un símbolo [...] está embebida en su propia experiencia” (1986: 201).

El intento de definir la realidad —y la relación entre técnica e intuición para revelarla— culminó en una discusión en torno al indigenismo como género literario nacional. Este tema trascendió el encuentro de Arequipa y es una constante en todos los escritos anteriores y posteriores de Arguedas sobre la novela. No obstante, en Arequipa, se planteó una serie de puntos que constituyen valiosos referentes para analizar la relación que hay entre este género y la obra de Arguedas. Tras vincular “la técnica” con el medio social, el autor señaló que, a partir de *Yawar fiesta* (publicada en 1941), el contexto social que buscaba plasmar se había vuelto “[...] más vasto o más complejo [...]” (1986: 172) debido a la apertura de las carreteras. El indio como tema central —que había definido a la literatura indigenista hasta entonces— adquirió una dimensión menor dentro de este panorama más amplio que, además, obligaba a tomar en cuenta a los demás actores sociales: “[...] no se puede conocer al indio si no se conoce a las demás personas que hacen del indio lo que es” (1986: 172).⁶ Esto revela que, en el momento de escribir *Todas las sangres*, Arguedas ya había trascendido los parámetros originales de la literatura indigenista: “Me parece que en *Todas las sangres* hemos rebasado el tema estrictamente indigenista o tradicionalmente llamado indigenista” (1986: 240). Es-

5 En Arequipa, la diferencia entre ambos fue entendida predominantemente como un asunto generacional (Arguedas 1986: 199-200).

6 Este planteamiento se menciona reiteradamente a lo largo de “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” y puede apreciarse cabalmente cuando se toma en consideración la influencia que *El tungsteno* (1931) ejerció sobre Arguedas, ya que Vallejo ubicó la opresión, de la que era objeto la población indígena por parte de la Sociedad de Minería, dentro del contexto mayor de explotación de la sierra por la costa. Cf. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. En *Mar del Sur* 9 (Lima, 1950, págs. 66-72), reproducido en *Yawar fiesta* (1977).

cobar lo confirma al describir cómo la novela “[...] comienza a usar una serie de rupturas de tiempo, de espacio, de personaje, de ambiente, a crear una multitud de personajes, a enrevesarlos en una serie de encuentros inesperados” (1986: 201-202). Así, Escobar coincide con lo expresado por Cornejo Polar al inicio del debate sobre la tradición del realismo en la literatura peruana —“compromiso ineludible con la realidad” (1986: 27)— que en años recientes, amplió sus fronteras al representar nuevos “mundos totales” (1986: 23):

[...] nuestra novelística [...] siguiendo el camino inverso de la europea, aprehende con vertiginosa, con alucinante autenticidad, grandes ámbitos del mundo peruano: superando por igual los postulados de la novela psicológica y de la novela objetiva, en favor de un realismo superior, abarcador de dimensiones cada vez mayores del Perú, de su problemática más oscura. (1986: 26)

Realismo e indigenismo son, entonces, reafirmados y trascendidos, tal como lo señalara el propio Arguedas (1986: 175-197). Cuando se toman en consideración otros comentarios de Arguedas sobre la producción literaria en el Perú, se percibe su compromiso irrevocable con la realidad:

[el escritor] debe vivir el país, no contemplarlo simplemente [...] estos tiempos del Perú son todavía los de la novela que si no narra la vida, el revolverse del país para surgir, ha de valer muy poco (1960: 10).⁷

Cuando se ve la realidad en el proceso de transformación, se puede apreciar también cómo el propio autor debió responder a tales cambios: “Generalmente un nuevo estilo aparece porque hay un nuevo mundo que revelar” (1986: 26). Esto es confirmado por Escobar: “La productividad del cambio cultural y su dinámica autogeneradora, persuaden a Arguedas que conducen al Perú hacia una nueva unidad, la cual será tan profunda y múltiple como la antigua” (1981: 165).

Los sistemas de estratificación social y las diferentes nomenclaturas asociadas a estos reflejan la composición socioeconómica y cultural de una nación y, tal como ha sido señalado recientemente por Nelson Manrique (1995b), el sistema de poder. Arguedas demuestra ser en extremo consciente tanto de la compleja naturaleza que tienen la estratificación y el conflicto en el Perú como de la importancia que revisten en estos los factores socioculturales y los de clase:

7 Arguedas reitera vigorosamente esta opinión en 1970: “La relación que hay entre la narrativa y la composición social del país y su evolución podríamos decir que es todavía más directa, como no puede ser de otro modo, que la de la poesía”.

Las clases sociales tienen también un fundamento cultural especialmente grave en el Perú andino; cuando ellas luchan, y lo hacen bárbaramente, la lucha no es sólo impulsada por el interés económico; otras fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos, los agitan con implacable fuerza, con incesante e ineludible exigencia. (1977: 166-167)

Por medio de la multiplicidad de identidades étnicas y de relaciones socio-culturales que describe para la sierra sur y por medio de la ambigüedad semántica de la nomenclatura empleada para estas, Arguedas obtiene dos logros. Por un lado, debilita un sistema de poder hegemónico sustentado en la clase social y en la raza (a pesar del carácter tácito de esta última). Por otro lado, logra distanciarse de indigenistas como Luis E. Valcárcel y Uriel García que recurren a la raza en forma determinista. A través de toda su obra antropológica,⁸ Arguedas se opone enfática y reiteradamente al uso de la raza como criterio válido para estudiar las identidades y relaciones sociales en el sur andino. Coincide así con el objetivo de sociólogos como Manrique (1995b) y Portocarrero (1993) quienes, en la actualidad, procuran desbaratar los discursos raciales y racistas del poder.

2. MESTIZAJE, ARTESANÍA E IDENTIDADES DIALÓGICAS

En el trabajo sobre Puquio que realizó entre 1952 y 1956, Arguedas brinda un análisis detallado de la matriz social del pueblo al concentrarse en los cuatro *ayllus* que lo conforman. Resaltando la forma en que los comuneros van adquiriendo de manera consciente una identidad mestiza, Arguedas va mostrando cuán fluidas son las identidades y relaciones culturales en la zona. El mestizaje es percibido cada vez más como un fenómeno necesario para el progreso pues, junto con la construcción de la carretera hacia Lima en 1926 y el declive de la clase terrateniente local, ha hecho que muchos indios asuman una identidad mestiza en años recientes. Esta identidad, al igual que la del *misti*, como explica Arguedas, no guarda una relación específica con la raza: “El ‘misti’ no es el blanco” (1975 [1956]: 35) sino que se ha establecido a partir de divisiones étnicas sustentadas en las relaciones políticas y socioeconómicas locales del poder. Debido al arribo tardío de los españoles a la región, persisten aún preceptos prehispánicos de organización. Sin embargo, en este caso,

8 Cf. “Hablamos en términos de cultura; no tenemos en cuenta para nada el concepto de raza. Quienquiera puede ver en el Perú indios de raza blanca y sujetos de piel cobriza, occidentales por su conducta” (1975: 2).

los *hanan ayllus* (o *ayllus* altos). Chaupi y Qollana comprenden a una población mayor de mestizos debido a la mayor cantidad de tierras de pastoreo. Mientras que los *hurin ayllus* (o *ayllus* bajos), Qayao y Pichqachuri tienen una mayor proporción de indios que se dedican a la agricultura de subsistencia. Se contraponen, de este modo, a mestizos e indios. Pero, si bien esto da lugar a una polarización cultural en Qollana y Chaupi — puesto que cuentan con más mestizos que indios—, la presencia de mestizos en otros *ayllus* con una distribución étnica más pareja produce una mayor interacción (sobre todo, en términos económicos). Una situación similar fue la que observó Arguedas en el valle del Mantaro y constituye la base de su teoría del mestizaje, teoría que analizaremos en detalle a continuación.

En el estudio de Zamora para su doctorado en antropología,⁹ Arguedas encontró que la clase de los “vecinos” estaba gobernada por una ética de igualdad. De este modo, pese a las diferencias en términos de riqueza, el supuesto preponderante de que “[...] todos somos iguales [...]” (Arguedas 1968: 165) consolidaba entre ellos un sentimiento de comunidad. Arguedas halla paralelos entre esto y lo que ocurre en Puquio (departamento de Ayacucho) y en el valle del Mantaro (departamento de Junín), donde aumenta el número de mestizos en las comunidades indígenas y donde los demás comuneros se van fortaleciendo a través de sus tratos económicos con aquellos. El resultado es que se va “homogenizando” la población indígena a nivel socioeconómico.¹⁰

Los estudios que sobre la sierra central y el mercado de Huancayo (en el valle del Mantaro) realizara Arguedas en la década de 1950 permiten apreciar cuán profundamente consciente estaba de la interacción cultural entre los distintos grupos sociales. Es más, tal como ha sido señalado por Manrique (1995a), se puede rastrear la evolución del pensamiento de Arguedas en torno al mestizaje cuando se compara su estudio sobre Puquio —en el que los cambios socioculturales fueron acogidos con un optimismo rayano en el escepticismo— con el del valle del Mantaro, en el que el mestizaje era visto con total entusiasmo. Eran tales las particularidades culturales en la región del Mantaro que no solo se daba allí un nivel de mestizaje superior al de otras regiones del país, sino que este era, según Arguedas, más positivo. Para el autor, el *estatus* particular que se le daba a la población india —que era vista como aliada de los españoles— y el asentamiento tardío de una población *criolla*

9 Arguedas estuvo cuatro meses en Zamora en 1958. Terminó su tesis doctoral en 1963. Cf. Arguedas (1968).

10 En este caso, el *estatus* autoatribuido de mestizo propaga la ética de igualdad.

fortalecieron las bases culturales de la población indígena local y posibilitaron formas más pacíficas de migración hacia Huancayo y del proceso de mestizaje:

La influencia de estos complejos factores transformaron al indio del valle en el mestizo actual de habla española, sin desarraigarlo y sin destruir su personalidad. Se produjo un proceso de transculturación en masa bajo el impulso de los más poderosos factores transformantes que en esta zona actuaron simultáneamente. (1975: 12)

El resultado es una imagen de Huancayo que —por falta de una estructura colonial afianzada que pudiera impedirlo— le ofrece a sus habitantes una nueva identidad de “ciudadanía” con base en determinantes de raza y clase menos rígidos.¹¹

Se puede percibir aquí un elemento de hipérbole: la capacidad de integración del valle se convierte en útil paradigma para otras regiones. Manrique (1995a) relaciona el interés de Arguedas por el tema del mestizaje con la susceptibilidad de este frente a la teoría culturalista norteamericana,¹² pero destaca la transición del pensamiento de Arguedas a lo largo de la década. Al momento de escribir *Todas las sangres* —a inicios de la década de 1960—, Arguedas se encontraba a medio camino de su reevaluación. Esto resulta evidente si se yuxtapone el texto *El complejo cultural en el Perú* (1952) con el de *La cultura: un patrimonio difícil de colonizar* (1966). *Todas las sangres* refleja mucha de la ambivalencia que Arguedas tenía hacia la noción de mestizaje en esa época. El personaje del mestizo en esta novela se convierte en una figura étnicamente heterogénea y ambivalente a través de la óptica historicista de Arguedas. Sin embargo, aquí se expone cómo, en medio de dicha heterogeneidad, el autor logra seleccionar un tipo de mestizo —o faceta del proceso de mestizaje— que para él es más representativo de lo que viene ocurriendo y que, por ende, constituye un modelo más viable para la región andina. Entre el *cholo* Cisneros y el *ex indio* Rendón, por ejemplo, hay un mundo de dife-

11 Arguedas descubrió que la cultura del trabajo asalariado en la ciudad hacía posible una “igualdad étnica” para sus migrantes: “Y será un ciudadano, aun a la manera todavía ínfima, pero real, de los barredores municipales que chacchan coca y conversan en quechua... pero con la seguridad de que han de recibir un salario que permitirá, si lo deciden, entrar al restaurante *El Olímpico*, y sentarse a la mesa, cerca o al lado de un alto funcionario oficial” (1975: 139).

12 Manrique indica que la predominancia de ésta era tal que hasta Valcárcel, entonces jefe del Departamento de Antropología de San Marcos, varió sus planteamientos sobre el mestizaje, en líneas acordes con los enfoques desarrollados en la antropología mexicana (1995a: 88). El entusiasmo del propio Arguedas se manifiesta en “El complejo cultural en el Perú”, ensayo escrito en 1952 bajo el influjo de la teoría funcionalista norteamericana.

rencias, sobre todo en lo que se refiere a la aculturación. El objetivo de Arguedas de elaborar un modelo de mestizaje que no sea ni aculturado o simétrico, que no esté determinado por la subordinación, a partir de lo que observó en la región del Mantaro,¹³ se hace evidente en *Todas las sangres*. Por un lado, a través de una óptica historicista, Arguedas busca descomponer las categorías y revelar su heterogeneidad cultural al evocar contextos espaciales y temporales específicos. Y, al mismo tiempo, las delimitaciones espaciales y temporales que presentan imágenes no lineales de continuidad cultural están suspendidas, a medida de que una óptica diacrónica gobernada por arquetipos interviene. Así, los personajes mestizos que pueden desplazarse entre el pasado y el presente, y que responden a los cambios que ocurren en la sociedad, empiezan a adquirir resonancia simbólica. Manteniendo su heterogeneidad étnica debido a las múltiples características y papeles que poseen, revelan también la naturaleza del mestizaje en tanto proceso, es decir, que este existe como un continuo y que cambia a lo largo del tiempo. Los personajes mestizos pronto empiezan a encarnar este proceso al situarse en la intersección de los ámbitos espacial y temporal, ya que actúan como mediadores entre estos. Es así que se convierten en “dialógicos” en el sentido verdadero del término de Bakhtin (1994). De esta manera, se ofrece al lector una imagen de mestizaje resistente a la aculturación precisamente debido a su fluidez al mantener toda la hibridez que está configurada por la óptica historicista. En oposición a los discursos tradicionales de mestizaje¹⁴ que asumen la integración —a pesar de que puedan ser dialécticos—, el concepto de mestizaje de Arguedas es un concepto de multiplicidad en el que los diferentes elementos pueden conectarse o intersecarse de diversas maneras. Haciendo eco de las palabras de Cornejo Polar (1995: 71), Degregori señala que Arguedas evoca una “[...] fragmentación que puede no encontrar una unidad pero sí una articulación entre sus partes” (1995: 60). Esta afirmación se ubica más en la línea del concepto de “diglosia cultural” de Martin Lienhard (1994) que en la de “transculturación” de Ángel Rama (1982).

Esta imagen de puntos de contacto o de articulación entre las distintas partes puede ilustrarse a través del ejemplo de los artesanos que, gracias a su ca-

13 Como lo ha destacado Eve-Marie Fell, el valle del Mantaro se convierte en útil punto de contraste con otras regiones que experimentan altos niveles de polarización tanto en términos socioeconómicos como culturales (1991: 86).

14 O, inclusive, a formas de pensamiento opuestas como el racismo. Los mestizos de Arguedas, con su heterogeneidad y ambigüedad étnica, subvierten en muchos sentidos los discursos hegemónicos sustentados en el factor raza.

pacidad creativa de asimilación selectiva y recreación, revelan una capacidad de mestizaje en sus obras y evitan la aculturación. Arguedas señala reiteradamente en sus ensayos (1960: 10) que responder de manera creativa a los tiempos actuales, mientras se mantiene a la vez un pie en el pasado, es fundamental para la continuidad cultural. En muchos sentidos, los trabajos de los artesanos reflejan los ejemplos de los mestizos del Mantaro (Fell 1991: 92) y a veces de la comunidad indígena, sobre todo durante la época colonial (1975: 193).¹⁵ El antropólogo Benjamin S. Orlove (1974) muestra cómo la alta densidad poblacional y la relativamente pequeña cantidad de tierras agrícolas en Sicuani, Cusco, obligó a la población a complementar sus ingresos con otras actividades. El trabajo artesanal fue una de dichas actividades, pero, debido a la economía mixta que combinaba lo rural con lo urbano, el término *artesanal* empezó a representar una gran diversidad de ocupaciones que eran desempeñadas tanto a tiempo completo como a tiempo parcial. Ello concuerda con lo planteado por Lauer (1978), quien vincula la producción artesanal con el cambiante panorama económico y sugiere que la desigual penetración del capitalismo en el país contribuyó a fomentar una mayor heterogeneidad del trabajo artesanal (que, con frecuencia, combina la producción artística con actividades agrícolas).¹⁶ Esta imagen del artesano refleja muchos de los temas planteados en el debate de la etnicidad y de algunas de las características del mestizo que Arguedas observó tanto en Puquio como en el valle del Mantaro. El mestizo, producto de condiciones socioeconómicas híbridas, al igual que el artesano, encarna esta “plasticidad” —como diría Rama (1985: 31)—¹⁷ y la reproduce en los métodos de trabajo que emplea.

El interés de Arguedas en el artesano como prototipo para elaborar su concepto de mestizaje se hace evidente en su tesis antropológica. Por ser un importante centro burocrático e importante mercado, Bermillo, ubicado geográficamente en la zona central de la provincia, no solo cuenta con la mayor cantidad de tiendas de la región, sino que también es escenario de una impor-

15 La capacidad de recreación de la comunidad indígena representa, según Rama (1985: 31), una “plasticidad cultural”, aunque en última instancia esta se dé dentro de un marco de transculturación que busca fusionarse antes que reproducir las diferencias.

16 Lauer intenta establecer también si es el mercado el que determina la producción artesanal o viceversa. Plantea para ello el ejemplo de los indigenistas de la década de 1920 que crearon un nuevo mercado para los productos artesanales como mercancías de valor estético cuando decayó el mercado (1978: 29, 33). Ver también José María Arguedas, “José Sabogal y las artes populares en el Perú” *Folklore Americano* 4/4 (Lima, 1956, págs. 241-245).

17 Cf. Rama (1975: XVIII).

tante feria mercantil.¹⁸ Se crea así un ambiente muy estimulante para los artesanos que —tal como ocurre en muchos lugares del Perú, como ha señalado Orlove (1974)— desempeñan ocupaciones de lo más diversas: desde la de “peluqueros” hasta la de “zapateros” (Arguedas 1968: 70). Dentro del sistema de estratificación social de Bermillo, los artesanos son clasificados como “señoritos”. De manera que, aunque pertenecen al estrato más bajo de este sector, se les considera superiores a los trabajadores agrícolas (“vecinos”), cuya relación con la tierra los ubica en el peldaño inferior de la escala social: “Quien trabaja la tierra ocupa inexorablemente, la clase baja” (1968: 70).

Luego de ubicar a los artesanos de Bermillo en el sistema de estratificación social y de diferenciarlos de los trabajadores agrícolas, Arguedas analiza minuciosamente la dinámica interna del grupo. Algunos artesanos parecen ocupar una posición terciaria dentro de la clase de los “señoritos” —junto a funcionarios públicos de menor jerarquía como los empleados bancarios— y gozan del amparo de “señoritos” de mayor jerarquía y, por ende, de cierto grado de autonomía económica y prestigio social. Al mismo tiempo, los “artesanos de segunda clase” son vistos como “señoritos de cuarta clase” debido a que deben necesariamente combinar su trabajo con actividades agrícolas. Si bien esto los vincula con los demás “vecinos”, también los distancia de manera casi irrevocable de los “señoritos” y de los artesanos que gozan de la protección de estos (Arguedas 1968: 186). Se les considera superiores a los “labradores” pero inferiores a los “señoritos” de mayor jerarquía. El “odio de castas” (1968: 138) en Bermillo es de tal magnitud que provoca distanciamientos tanto al interior de cada grupo como entre los distintos grupos sociales. Esto contrasta con lo que sucede en La Muga, donde el *estatus* y el prestigio se derivan casi exclusivamente de la propiedad de la tierra y del trabajo agrícola. El artesano está aquí obligado a combinar ambas actividades: “[...] quien no trabaja la tierra y se queda en casa a coser trapos o remendar o fabricar zapatos, es de menos valer, un *artista*, un *golfo*” (1968: 280).

Pese a la presencia de los artesanos y a la estima que, en general, les profesan los demás miembros de la sociedad, Arguedas observó una impresionante falta de actividad artística en Sayago. Según C.A., uno de los informantes de Arguedas, el mayor espíritu de trabajo que se ha alcanzado se debe a la re-

18 Arguedas la compara con la de Huancayo, feria que estudió ampliamente entre 1951 y 1955, aun cuando confirma la mayor dimensión e impacto de esta sobre la economía local. El “Estudio etnográfico de la feria de Huancayo” fue presentado conjuntamente con su estudio sobre el valle del Mantaro bajo el título de “Dos estudios sobre Huancayo” como tesis de bachillerato en Antropología en 1957.

ciente economía de mercado —“las vacas y el trigo” (1968: 73)— mientras que la política —la Guerra Civil y Franco— es responsable de que se hayan reprimido formas populares de arte: los bailes y los cantos que sobreviven como el pasatiempo privilegiado de un puñado de “señoritos” o escolares. Así, el “tamborilero” de La Muga, además de tocar la “gaita”, debe tejer en telar para ser considerado productivo y lograr la aceptación de los “vecinos” (1968: 317). De este modo, el artesano como creador de formas artísticas, pierde importancia en Sayago, pero logra mayor influencia en tanto figura cultural, como pronto descubre Arguedas. Desplazándose entre los distintos grupos y estratos sociales, el artesano representa para Arguedas la movilidad sociocultural de una sociedad que responde a fuerzas externas —a un mercado crecientemente global—, pese a su aparente aislamiento e insularidad. El herrero de Bermillo es un buen ejemplo de esto; su taller es “un centro de recreación” (1968: 70) en el que se reúnen los clientes de los distintos sectores sociales. Sin embargo, son los artesanos itinerantes que pasan por Bermillo y La Muga los que capturan la imaginación de Arguedas. Estos personajes que trascienden las fronteras espaciales y temporales son los que vinculan a los pueblos que de otro modo estarían aislados y actuarían como comunicadores de las historias locales:

Les llevaban noticias [...] Constituían un vínculo activo, casi el único, entre estas comunidades y las más lejanas y algunas ciudades, porque el labrador es alfabeto pero no lee periódicos. (1968: 72)¹⁹

El hecho de que algunos personajes de *Todas las sangres* compartan algunas de las características de estos artesanos deja de ser coincidencia cuando se toma en cuenta el papel que desempeñan en la sociedad de Sayago. Se puede hacer un paralelo directo, por ejemplo, entre Bellido y el herrero de Bermillo, pues este goza de la estima de los “vecinos” de San Pedro y su trabajo es calificado como “fino” por los señoritos de Bermillo (1968: 186) y don Fermín se refiere a aquel como un “artesano fino” (1985: 177). Al igual que el herrero, Bellido se ubica en una posición intermedia dentro del sistema de estratificación. Por su trabajo, se encarga de servir a los “vecinos” mientras que, en términos culturales, se siente parte de la comunidad indígena. Esto es revelado durante el funeral indígena de doña Rosario cuando, al encontrarse en medio

19 Su movilidad y contacto con el mundo exterior permite comparar a este personaje con los *forasteros* de la época colonial en el Perú que adquirieron una identidad mestiza desplazándose de un área geográfica a otra, con lo que lograron pasar de un estrato social a otro.

de un mar de colonos, se une a sus cantos (1985: 227). El entusiasmo de Arguedas por este personaje y su deseo de atribuirle resonancia simbólica se manifiestan cuando lo describe ahora como un "gran herrero mestizo" (1985: 227).

El término "herrero mestizo" reúne dos criterios que son fundamentales para el autor en su construcción de un arquetipo: el papel del artesano y el de mestizo como vehículos de movilidad sociocultural. A partir de este momento, Bellido es descrito por todos los demás personajes con calificativos que le dan realce. Así, don Fermín se refiere a él como "mestizo fino" (1985: 177), don Bruno dice que es "fuerte e inocente como el cielo" (1985: 214) y Asunta lo califica de "noble sampedrino" (1985: 217). Su transformación gradual en "héroe cultural" alcanza su punto culminante con la llegada de Llerena y sus tropas a San Pedro. Apelando a una fuente de justicia superior que representa la fusión de elementos católicos e indígenas, "¡San Gabriel está sobre el Pukasira, con su espada!" (1985: 367), Bellido intenta contrarrestar el poder costeño que está representado por los soldados. A través de un proceso de asociación que lo presenta como un "gavilán" (1985: 375), Bellido es equiparado tras su muerte con la fuente de justicia de los *apus* o cerros. Se realza así la afinidad emocional y cultural que tuvo con los comuneros durante su vida de manera que, al igual que como sucediera antes con don Andrés y doña Rosario, es objeto de un funeral indígena e ingresa al panteón de los muertos indios en el cerro K'oropuna. Esto también hace posible que, al percibirlo como mártir, las distintas facciones de "vecinos" consoliden sus fuerzas y se alíen con los comuneros, lo cual es crucial para derrotar a sus adversarios.

La fusión de los atributos de "artesano y mestizo" en la figura de Bellido es producto de su papel como vehículo de movilidad cultural, como ya se ha mencionado. Pero es en el estudio del arte popular de Huamanga (1975: 148-172)²⁰ que Arguedas establece un vínculo directo entre el trabajo artesanal y el sector mestizo. Este no es solo el mayor consumidor de arte popular religioso durante y después de la época colonial. Es también el grupo étnico que puede unir mejor las influencias de dos esferas culturales sin menoscabar la integridad de alguna de ellas.²¹ Entre otros, se incluye, dentro de este grupo de artesanos, al escultor don Joaquín López Antay, cuya madre provenía de

20 Cf. "Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga" publicado inicialmente en *Revista del Museo Nacional* 27 (Lima, 1958, págs. 140-194).

21 Como señala Manrique, el asentamiento tardío de los españoles en la zona, aunado a las actividades que desarrollaron tales como el trabajo artesanal, contribuyeron a que se diera un mayor nivel de mestizaje en esta región (1995a: 83).

una familia de minifundistas indios. La independencia económica que lograban por medio del trabajo agrícola les permitía dedicarse al trabajo artesanal (1975: 158). El sentido de autonomía de don López se manifiesta en su orgullo mestizo, en la defensa que con “imponente altivez” hacía de su habla castellana y en su rechazo a producir a gran escala (1975: 160, 169). Más importante para Arguedas, sin embargo, es el hecho de que esta figura representa un baluarte contra la obsolescencia cultural puesto que combina cuidadosamente dos culturas opuestas: “Esta doble participación, de las culturas nativa y occidental, se realiza en ciertos mestizos, como en el caso de Joaquín López, de manera armónica y bien integrada” (1975: 166).²² Y, de este modo, se puede continuar creando objetos culturales al reproducir, de la mejor manera posible, las formas originales (1975: 172).²³ Retomando el estudio sobre el valle del Mantaro, Arguedas entiende el trabajo artesanal como la base de la rápida capitalización de la región que absorbe la fuerza de trabajo local y la transforma en mestizos (Fell 1991: 91-92 y Manrique 1995a: 86). Cuando se toma en cuenta la naturaleza recíproca de que la mayor actividad capitalista salvaguarda el trabajo artesanal y que este, a su vez, preserva elementos de la cultura indígena, se puede comprender hasta dónde llegaba el entusiasmo de Arguedas por lo artesanal.²⁴

La importancia que tienen los artesanos en *Todas las sangres*, además de Bellido, no resulta evidente de inmediato. Sin embargo, cuando se toma en cuenta su amplio espectro semántico —es decir, la heterogeneidad del artesano—, se constata que varios personajes caen en dicha categoría. Estos personajes combinan alguna forma de actividad creativa, tanto a nivel práctico como simbólico, con el *estatus* étnico de mestizo. Un personaje de gran importancia, pero que aparece muy brevemente, es el pintor no identificado de la capilla de La Esperanza. Al igual que sus contrapartes en la tesis doctoral, se trata también de un itinerante y tal como los demás artesanos de la novela, Bellido entre ellos, constituye un agente cultural de mediación entre las distin-

22 *Ibid.*, p. 166.

23 Esto, como ha sido señalado, se debe al renovado interés de los indigenistas por su obra. Cf. “Del retablo mágico al retablo mercanti” publicada originalmente en *El Comercio, Suplemento Dominical* (Lima, 30 diciembre de 1962, p. 8) y reproducida en (Arguedas 1976: 248-254). Lauer sugiere que esta situación permitió que los artesanos continuaran produciendo como lo habían hecho originalmente, como una expresión de identidad étnica (1978: 43).

24 Arguedas observó esta situación en la feria de Huancayo que, a pesar de su rápida comercialización, mantuvo su carácter artesanal. Cf. Arguedas (1977a).

tas esferas sociales. Ello nos hace pensar en José Sabogal quien, como mestizo, usaba técnicas provenientes de diferentes universos culturales. Arguedas recuerda que la obra de Sabogal tenía mucho en común con el arte colonial que empleaba técnicas artísticas tanto indígenas como hispanas. Cuando el pintor de *Todas las sangres* dice “soy antiguo” (1985: 421), uno piensa que está representando las prácticas culturales coloniales y, cuando pinta la Última Cena en la que Cisneros aparece como Judas, se percibe con toda claridad su habilidad para la reelaboración. El resultado comparte muchos aspectos en común con la obra de López Antay, quien retomó elementos tradicionales para trabajar piezas de relevante actualidad.²⁵ Al igual de lo que ocurre con el escultor, la obra del pintor de *Todas las sangres* tiene implicaciones subversivas. Cuando los colonos indios ingresan a la capilla, reconocen, de inmediato, el rostro de Cisneros en Judas. Esta fusión visual o superposición de dos adversarios, el viejo y el nuevo, establece una continuidad entre la opresión y la oposición que surge frente a esta. El artesano, como intérprete de la historia de una comunidad, adquiere entonces nueva importancia al movilizar un discurso simbólico que alienta a la resistencia cultural.

Las nociones de resistencia cultural y de regeneración se establecen también en forma oral y auditiva a través del canto y la música. El papel de las canciones en la novela ha sido estudiado detalladamente por críticos como William Rowe (1979: 1996). Aquí se ampliará aún más la noción de mestizo-artesano para incluir a los músicos como vehículos de tradición oral y memoria popular. En su comentario sobre Raúl García Zárate, Arguedas revela que la comunidad mestiza tenía acceso al repertorio musical de la comunidad indígena por estar ubicada en una posición intermedia en términos socioculturales.²⁶ El hecho de que se interpretara esta música con instrumentos españoles (como la guitarra) significa para Arguedas no solo que se haya investido a la música de nuevos significados —como en el caso de las canciones escritas en castellano (Rama 1976: 236)—, sino que se haya invertido el potencial del imperialismo cultural (1976: 240). Lo que se enfatiza aquí es la capacidad interpretativa de la comunidad mestiza, la “sabiduría” (1976: 251) que proviene del conocimiento de ambas esferas culturales y de su capacidad para utilizar sus símbolos. Según Arguedas, es esta capacidad la que da su mayor resonan-

25 Cf. “Del retablo mágico al retablo mercantil” en *El Comercio, Suplemento Dominical* (Lima, 30 diciembre 1962, p. 8) reproducido en Rama (1976).

26 Cf. “Raúl García, un intérprete de la música completa de Ayacucho” en *El Comercio, Suplemento Dominical* (Lima, 16 junio 1966, p. 20) reproducido en Rama (1976).

cia cultural a la música mestiza. Al igual de lo que ocurre con los retablos, su contenido mágico puede haber disminuido o puede haberse secularizado, pero su forma mantiene un vínculo con el pasado (1976: 252 y 256).

En *Todas las sangres*, la experiencia de Gregorio en las barriadas limeñas y el amor no correspondido por Asunta son las constantes que dominan su música y reflejan la desarticulación y el aislamiento de la comunidad mestiza. A diferencia del sentimiento indígena de “la soledad cósmica”, que nos remite a una ruptura de lazos comunales a nivel social y cósmico tras la llegada de los españoles,²⁷ el sentimiento mestizo, encarnado en Gregorio, refleja un sentimiento de pérdida más agudo, ya que la separación es percibida como ruptura de lazos entre órdenes distintos y se experimenta a nivel individual.²⁸ La concentración con la que Gregorio toca el instrumento, reflejada en la tirantez de los músculos de su rostro, actúa, sin embargo, como fuerza de cohesión: “Uno de sus ojos no se movía bien; una especie de rigidez muscular entorpecía esa parte alta de su rostro [...] le daban a su rostro una expresión entre angustiosa y enérgica” (1985: 92). La expresión viene a representar una totalidad que anula el desarraigo de Gregorio así como la sensación de ruptura entre el orden social y el cósmico: “El ojo inmóvil de Gregorio [...] parecía haber recibido el silencio de todas las cosas del mundo... la imagen total de la morada en que estamos viviendo” (1985: 125). La habilidad para transmitir e interpretar la música a través de los movimientos corporales y convertirla en algo casi físico o palpable se puede ver también en la descripción que Arguedas hace de Jaime Guardia y su grupo: “Los Andes [...] cantan, no sólo por la garganta [...] sino a través del rostro y del cuerpo [...] que vibra y se mece” (Rama 1976: 238). La música adquiere así el sentimiento de “la soledad cósmica” en el que la separación o la soledad es percibida dentro del orden natural (y social), tal como lo evoca Gregorio cuando toca su charango en *Todas las sangres*: “¿Desde qué honduras [...] llegaban esas notas en que el universo nocturno se recreaba llorando?” (1985: 125). Rendón revela que, si bien inicialmente el tema de su amor no correspondido estaba presente en toda la mú-

27 José María Arguedas. “La soledad cósmica en la poesía quechua”. *Idea, Artes y Letras* 48-49 (Lima, 1961, págs. 1-2).

28 Rowe hace esta importante distinción al analizar las canciones de *Todas las sangres*: “En las canciones mestizas, así como la naturaleza ya no suministra un lenguaje adecuado para la emoción, asimismo el tema de la separación, que en las canciones tradicionales quechuas se concibe como la separación *dentro de* la naturaleza, viene a ser separación *de* la naturaleza” (1979: 174).

sica de Gregorio (1985: 169), atribuido a su posición de mestizo. al momento de su muerte había abarcado algunos de los elementos comunales de esa “soledad cósmica”: “[...] pero en tu charanguito llorábamos, papay, indios, comuneros, mestizos, vecinos hambrientos; todo, todo; los pajaritos y alma de los perros también llorábamos” (1985: 142). Aquí se puede ver “la soledad cósmica” como expresión de ruptura pero también como expresión de unión de una comunidad que sufre por esta.

3. CONOCIMIENTO ANTROPOLÓGICO Y PRODUCCIÓN LITERARIA: UN DIÁLOGO CREATIVO PARA ARGUEDAS

El estudio del artesano mestizo en la obra antropológica de Arguedas y en *Todas las sangres* revela la fluidez de la posición del personaje en términos étnicos y la confluencia de los marcos espacial y temporal (a medida de que se va estableciendo la óptica diacrónica, gobernada por arquetipos). La dimensión arquetípica que el personaje adquiere proviene directamente de su ubicación en la intersección de diferentes sistemas espacio-temporales y de su capacidad para manejar la simbología de cada uno de estos. Resulta claro que Arguedas lograra inspirarse en estos personajes y en el trabajo que realizan cuando se toma en cuenta la forma de trabajar del propio autor y la manera en la que percibía su obra. En el *Primer encuentro de narradores peruanos* (Arguedas 1986: 197-202), Escobar se refiere al papel de la intuición para la selección y creación de símbolos y distingue a Arguedas de otros escritores, cuyo apego a las técnicas anula su espontánea elaboración de formas artísticas. La intuición del autor desempeña una función primordial en la selección y la reformulación de elementos claves de la experiencia histórica peruana, y le permite lograr una síntesis que expresa una “totalidad” —una imagen de la nación peruana tal como él la percibía—.²⁹

En esencia, lo que el artesano de la colonia hacía era inspirarse a partir de elementos vernaculares y readaptarlos en una obra que trascendía este nivel sin negar los lazos que la unían a este. La transición de lo “mágico” a lo “profano” no es vista aquí como una ruptura sino como una transición necesaria en la que este permite conservar a aquel. La reelaboración de formas tradicio-

29 La idea de Escobar coincide con la opinión de Antonio Cornejo Polar: “lo que quería Arguedas era ofrecer una imagen del Perú total” (1995: 71). Según Cornejo Polar, para lograr su propósito, Arguedas oscilaba entre “un esfuerzo que creo que podríamos llamar multicultural” (o una óptica historicista) y “un esfuerzo sincrético de transculturación” (una óptica diacrónica) (1995: 71).

nales y su inevitable secularización mientras se responde a nuevas realidades socioeconómicas y culturales resulta, entonces, indispensable para preservar la continuidad cultural. La posición de Arguedas frente al indigenismo, en buena medida, sigue esta línea, ya que trabaja dentro de su marco para revestirlo de un potencial nuevo. Al mismo tiempo, su habilidad para abarcar una pluralidad de elementos que nunca están disminuidos por la suma de las partes contrarresta los marcos rígidos de estratificación asociados con los sistemas de poder imperantes y los intentos homogeneizadores que pretenden eludirlos. En muchos sentidos, la búsqueda de la multiplicidad, antes que la del mestizaje, se convierte en el objetivo de Arguedas en los últimos años.

Cuando se lee una novela como *Todas las sangres* (y textos etnográficos, como la tesis doctoral de Arguedas y sus trabajos sobre Puquio y el valle del Mantaro), se puede apreciar no solo cuán difusos son los límites que existen entre las disciplinas sino también cómo es que, por su engranaje o interrelación, ambas disciplinas contribuyen a interpretarse mutuamente. Por ello, en este estudio, se ha tratado de demostrar que el conocimiento antropológico que tenía Arguedas, a partir de su experiencia personal y profesional, fue indispensable para su literatura: no solo le permitió ampliar el marco geosociocultural de sus novelas —como ha sido señalado por Cornejo Polar (1973: 20, 252-255) y más recientemente por Flores Galindo (1992: 20-22, 38)— sino que estimuló en él una mayor producción literaria (Murra 1987: 8). La confluencia de elementos antropológicos y literarios era necesaria también puesto que el propósito de Arguedas era plantear una imagen de la realidad que dejara una huella profunda en el lector. Es posible que *Todas las sangres* represente lo que Salazar Bondy denomina “arte de las palabras” —donde “lo social es eco de lo verbal” (1965: 20)— o lo que Escobar califica como “una articulación multitudinaria y polivalente” (1976: 298) —que amplía las fronteras que delinearon anteriormente los indigenistas— o, inclusive, un intento de hacer una “literatura imposible” —como diría Borel (1984: 77). Sin embargo, para Arguedas la antropología cumplía una función indispensable, pues revelaba nuevas formas de trazar las distintas realidades e identidades socioculturales. También era indispensable a nivel temático, pues el autor percibió, en sus trabajos de campo, la necesidad de establecer una base étnica amplia de alcance nacional a través de la identificación y transformación mutua, hecho que logró trasladar a la ficción en *Todas las sangres*. Las implicaciones creativas de conjugar estas dos epistemologías eran infinitas para Arguedas, pero sus críticos recién empiezan a descubrirlas.

REFERENCIAS

ARGUEDAS, José María

1957 *Estudio etnográfico de la feria de Huancayo*. Lima: Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo.

1960 "Discusión de la narración peruana". En *La Gaceta de Lima* 11. p. 10.

1968 *Las comunidades de España y del Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1970 "La literatura peruana". En *Coral* 13. pp. 47-53.

1975 "Formación de una cultura nacional indoamericana". Ángel Rama (ed.). México: Siglo Veintiuno Editores. pp. 34-79.

1977a "Dos estudios sobre Huancayo". Huancayo: Universidad Nacional del Centro del Perú. pp. 80-147.

1977b *Yawar fiesta*. Buenos Aires: Losada.

1985 *Todas las sangres*. Lima: Horizonte.

ARGUEDAS, José María, et al.

1986 *Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Latinoamericana Editores.

BAKHTIN, M. M.

1994 *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

BOREL, Jean-Paul

1984 "Arguedas o la literatura imposible". En *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* 42. pp. 77-91.

BRAVO BRESANI, Jorge

1966 "Literatura peruana y sociología". *Revista Peruana de Cultura* 7/8. Lima. pp. 176-184.

1976 *Desarrollo y subdesarrollo, de una economía del hambre a una economía del hombre*. Lima: Moncloa Editores.

CORNEJO POLAR, Antonio

1973 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.

1995 *Intervenciones en Debate*. En Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.). *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: DESCO/ SUR. pp. 61-73.

DEGREGORI, Carlos Iván

1996 *Comentario*. En Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.). *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: Editorial DESCO, SUR. pp. 57-61.

ESCOBAR, Alberto

1976 "La guerra silenciosa en *Todas las sangres*". En Juan Larco. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Havana: Casa de las Américas. pp. 289-300.

1981 *José María Arguedas, el desmitificador del indio y del rito indigenista*. Chicago: University of Chicago Center for Latin American Studies.

FELL, Eve-Marie

1991 "Arguedas y Huancayo: hacia un nuevo modelo mestizo". En Hildebrando Pérez y Carlos Garayar (eds.). *José María Arguedas. Vida y obra*. Lima: Amaru Editores. pp. 85-95.

FLORES GALINDO, Alberto

1992 *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima: SUR.

LAUER, Mirko

1977 "Artesanía y capitalismo en el Perú". *Análisis* 5. pp. 26-48.

LIENHARD, Martin

1993 "Sociedades heterogéneas y 'diglosia' cultural en América Latina". En Birgit Scharlau (ed.). *Lateinamerikadenken: kulturtheoretische grezunge zwischen moderne und postmoderne*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. pp. 93-104.

MANRIQUE, Nelson

1995a "José María Arguedas y la cuestión del mestizaje". En Maruja Martínez y Nelson Manrique (eds.). *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*. Lima: DESCO/ SUR. pp. 77-89.

1995b "Political Violence, Ethnicity and Racism in Peru in the Time of War". En *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Travesía* 4/1. pp. 5-18.

MURRA, John V.

1987 "José María Arguedas: dos imágenes". En José María Arguedas. *Las comunidades de España y del Perú*. Madrid: Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana y Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. pp. 7-13.

ORLOVE, Benjamin S.

1974 "Urban and Rural Artisans in Southern Peru". En Pierre L. Van den Berghe. *Class and Ethnicity in Peru*. Leiden: E. J. Brill. pp. 73-91.

PORTOCARRERO, Gonzalo

1994 *Racismo y mestizaje*. Lima: SUR.

RAMA, Ángel (ed.)

1975 *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.

1976 *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires: Calicanto.

1982 [1985] *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

ROCHABRÚN S., Guillermo

2000 *Mesa redonda sobre Todas las sangres*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROWE, William

1978 *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Editorial Instituto Nacional de Cultura.

1995 *Ensayos Arguedianos*. Lima: SUR/ Editorial de la Universidad Nacional de San Marcos.

SALAZAR BONDY, Sebastián

1965 "Arguedas: la novela social como creación verbal". *Revista de la Universidad de México* 19/ 11. pp. 18-20.

URIEL GARCÍA, José

1973 *El nuevo indio*. Lima: Editorial Universo.

VALCÁRCEL, Luis E.

1972 *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Universo.