

“Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; los de ella han vencido” (Arguedas 1971: 267). Los sujetos de este escueto parte de guerra, armados con tan desiguales aliados, son el escritor José María Arguedas y la muerte. Ella venció al fin, dejando inacabada una obra que se construyó gracias al principal aliado de Arguedas, en otro tiempo fuerte: su vínculo con el mundo de los Andes peruanos, un mundo cuyo sentido supo percibir y que se esforzó en interpretar a lo largo de su obra, cumpliendo así su propósito de dar cuenta de la realidad andina “tal cual es” (como afirmó en el *Primer encuentro de narradores peruanos*, en 1965). La victoria de la muerte ocurrió en 1969, cuando Arguedas se disparó un tiro en la Universidad Agraria de Lima, porque, tal como le escribió en una carta al rector de la universidad, “he comprobado que ya no tengo energía e iluminación para seguir trabajando, es decir, para justificar la vida”. Había nacido en 1911, en Andahuaylas, una población de la sierra peruana, y este año de 2011 se conmemora el centenario de su nacimiento.

En sus cuentos, novelas y poemas, Arguedas no aporta tanto una visión documental y realista del mundo andino, como algo mucho más importante, la traslación a su escritura del sentido y el sentimiento de ese mundo. Atravesada por narradores a caballo entre el mundo indígena y el más occidental de las capas *mistis* andinas, su obra va construyendo los relatos de violencia, pasión y orgullo en los que los indios y los mestizos se alejan del estereotipo de la novela indigenista y proponen con su afirmación la posibilidad de una emergencia de ese mundo aniquilado bajo las

---

<sup>1</sup> Este artículo se basa en otros dos publicados anteriormente (Usandizaga 1990, 1995) y aporta nuevas reflexiones.

estructuras coloniales. En los cuentos de *Agua* (1935), predomina la visión del niño mestizo –culturalmente mestizo- que recoge la indignación por la injusticia y la complejidad de los sentimientos en esta realidad fronteriza, cruel e inocente a la vez. En la que es quizás su novela más emblemática, *Los ríos profundos* (1958), Arguedas construyó la historia de formación de un niño que proviene de las capas jerárquicamente superiores, pero que toma conciencia de su parte india y quechuahablante, de las historias y la música que han alimentado su sensibilidad infantil, y sobre todo de la jerarquía y la violencia que definen este mundo al que decidirá acompañar en su recuperación de la dignidad y la autonomía perdidas. Los ríos profundos del título son a la vez los ríos de la tradición, los de la regeneración y también los de la violencia que arrastra a su paso lo muerto para dar paso a la vida renovada; y también seres sagrados cuya fuerza hay que comprender y propiciar. Los mitos andinos que hablan de la fuerza contenida en las cosas del mundo natural, como este de los ríos (sobre todo el río crecido o *yawar mayu*), o el de las piedras que contienen la vida, esas que hablan al niño desde el muro de la ciudad del Cusco, bajo la pared encalada que la violencia colonial construyó sobre las piedras incas, son en la novela profundamente simbólicos; no tienen un valor folklórico o real-maravilloso, sino que llegan a proponer un modo de conocimiento basado en la posibilidad del hombre de establecer una relación de reciprocidad con las fuerzas naturales, a la vez genésicas y destructivas, modo que es alternativo al de la racionalidad ilustrada con su visión instrumental del mundo.

En esta novela, los elementos sensibles adquieren una función de conocimiento ético y a la vez estético; la música, por ejemplo, no es sólo manifestación de la fuerza guerrera, de la corriente poderosa de rebeldía y liberación, sino que además la música humana evoca el canto del mundo, de la naturaleza, y no sólo metafóricamente: las montañas, los ríos, los árboles, los animales cantan, y esa música se armoniza con la voz

y el canto humanos, y produce una percepción de la totalidad, al anular la distancia entre el sujeto y el objeto. Es también expresión de la subjetividad y de la memoria, y su materia, dice el narrador, es aquella misma de la interioridad y de lo entrañable, que él asimila con la palabra quechua, y entonces la música equivale a ese canto que es "la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres" (Arguedas 1995: 348). Rama, uno de los primeros en percibir la raíz profundamente poética de este texto, que él llama *ópera de pobres*, señala el inusitado brillo de los objetos humildes con que está compuesta la novela; es decir, los escenarios de la pobreza, la ausencia de cultura prestigiosa, las orquestas de indios, las composiciones populares, la naturaleza no jerarquizada por la literatura, los recursos literarios poco sofisticados; pero son estos elementos pobres los que consiguen la tensión y la energía del texto; así la forma es "el estricto equivalente del universo revuelto que se expone" (Rama 1982: 268):

Sin embargo, toda esta pobreza está movida por una energía y por una belleza sin igual. [...] Todo se hace nítido, rápido, claro y agudo.

Ninguno de los componentes pobres con que trabaja ha sido recubierto de cosmética y, al contrario, se ha acentuado el desamparo y el horror. Todos son aceptados en su escueta corporeidad y puestos al servicio de un ritmo y de una melodía. Es justamente esta aceptación nuda de una materia no prestigiada, pero fuerte, la que sostiene el resplandor espiritual de la obra. Da origen a una suntuosa invención artística, hace de una *ópera de pobres* una joya espléndida (Rama 1982: 268-269).

Antes de *Los ríos profundos*, Arguedas había escrito otra novela, *Yawar fiesta* (1941), donde la fiesta andina del toro, el *turupukllay*, es el marco del enfrentamiento, a la vez sociológico y mítico, de las diferentes capas sociales y étnicas de la población serrana de Puquio, a la que también llega el enfrentamiento entre la sierra y la costa (que se manifiesta en algunas autoridades y pobladores), y la compleja dialéctica entre modernidad y tradición. *Todas las sangres* (1964) será un intento más polifónico aún de trabajar sobre estas dicotomías, y en ella los valores andinos siguen presentes aun en su contradictoria

relación con la modernidad. Pero también esta cosmovisión andina habita dos novelas que no ocurren en los Andes: *El sexto* (1961), novela que ocurre en el penal de este nombre e inscribe en la escritura la sordidez carcelaria pero también la profunda preocupación política, apela sin embargo a la memoria, y también a las palabras y canciones en quechua, para recuperar la evocación de la sierra, la naturaleza filtrada por la sensibilidad que ilumina el sórdido espacio. También en su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), el escenario se traslada a la costa, a la población de Chimbote, donde la explotación de la harina de pescado congrega un abigarrado conjunto de serranos y no serranos que se inscriben en la tensión entre la explotación y la sugerencia de algo nuevo que ilumina las páginas del libro, en el que la historia realista se entrelaza con las danzas competitivas de los zorros, personajes enigmáticos que evocan el más antiguo texto mítico andino recogido por la escritura, *Dioses y hombres de Huarochirí*, que el propio Arguedas tradujo del quechua. Esta confluencia de historia y mito no apela sin embargo a una vaga utopía; la preocupación política de Arguedas es precisa y podría decirse que radical. Pues, aunque acabe trágicamente, el intento de Arguedas no nos remite solamente a un conflicto, sino que es también un acto de fe que, según dijo él mismo al recibir el premio Inca Garcilaso de la Vega en 1968, se fundamenta en dos principios: el socialismo "que no mató en mí lo mágico" y el "considerar siempre el Perú como una fuente infinita para la creación" (1971: 283). La conexión con el mundo indio se inscribe así en una perspectiva de futuro, de apertura, que forma parte de la interpretación de esa realidad, y tiñe las diferentes vertientes temáticas. En los cuentos de *Amor mundo* (1967), por ejemplo, la difícil tensión entre el amor idealizado y aquel carnal, más que en una división maniquea, incide sobre todo en la violencia de las estructuras sociales y mentales y en la aspiración a una especie de inocencia material.

El trabajo del escritor, a pesar de su inicial afirmación y de su componente político, no es el de un reportero: Cornejo Polar (1977), observa cómo, a lo largo del tiempo, se modifican la rotundidad de la frase "tal cual es" y también el referente andino; pero anota sin embargo la persistencia, como justificación de la escritura, de "la decisión de no desvincular la obra de la realidad que la suscita: el texto narrativo debe revelar el sentido de esa realidad y proponer su interpretación" (ibídem: 436). Nos situamos por esta vía ante una idea de realidad no documentalista, sino relacionada con la problemática lingüística de Arguedas que señala Cornejo Polar, "la del escritor bilingüe en una sociedad culturalmente heterogénea" (ibídem: 436), y con el carácter central del conflicto lingüístico que consiste en ser fiel al universo quechua y a la vez inteligible para sus lectores, básicamente ajenos a este universo. Ahora bien, en este conflicto resalta con particular agudeza lo que nos parece el punto clave de la obra arguediana, y es que muestra que la posesión del sentido de un mundo es un lenguaje; la comprensión de su superficie y la organización según un determinado sentido es lo que hace posible hablar desde ese mundo. El que Arguedas lo haga en castellano y no en quechua es una hazaña de "traducción" y a la vez de "hibridización" del idioma que es posible siempre que se mantenga el vínculo con ese otro lenguaje que es la totalidad de una cultura. A pesar de lo problemático de la empresa, Arguedas la llevó a término con éxito mientras mantuvo su contacto con el mundo andino, mientras la interacción vivificante entre ese personaje del escritor y el mundo de su infancia no se rompió. Y aun en el momento agónico en que escribe *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, cuando el sentido del mundo escapa al sujeto de los diarios intercalados entre los capítulos de esta obra inacabada, cuando se hacen más agudas las contradicciones de una modernidad "a la mala" y la imposibilidad de preservar intocado ese mundo, la

nostalgia de ese sentido impulsa el anhelo hacia la materialidad del mundo y la difícil armonía con la naturaleza y la historia.

Las contradicciones culturales de José María Arguedas empiezan pronto, pues él comenzó "su educación formal y regular" (Arguedas, 1971: 197) en castellano, un idioma "que no amaba, que casi lo enfurecía" (ibídem) a los catorce años. Hasta esa edad predominó en su formación la de la población andina donde tuvo como primera lengua el quechua, pues su padre, un abogado de provincias de vida itinerante, quedó viudo cuando Arguedas tenía apenas tres años y el niño se crió como protegido de los sirvientes indígenas de su madrastra. Posteriormente, Arguedas estudió antropología y obtuvo su doctorado en 1963. A su muerte, en 1969, era catedrático de antropología en la Universidad Agraria de Lima. En la obra narrativa de Arguedas tienen sin duda un papel genésico importante sus experiencias personales, a veces felices, a veces traumáticas; pero éstas se vinculan a una especial situación cultural de alcance más general. Más alejada de nuestra perspectiva que otros productos de la narrativa hispanoamericana, la obra de Arguedas, por ser verdaderamente arte, nos deja sin embargo una impresión casi táctil de ese mundo del cual se hace mensajero el escritor.

"El mundo a veces guarda un silencio cuyo sentido sólo alguien percibe" (Arguedas 1983: 219), dice el narrador de *La agonía de Rasu-Ñiti* (1962), uno de los mejores relatos publicados por el escritor. La relación de la narrativa de Arguedas con una realidad se apoya, como se dijo, en primera instancia, en el conocimiento de su lenguaje en un sentido amplio. El silencio del que habla el narrador es el que produce el sonido del arpa que acompaña a Rasu-Ñiti, el *dansak* o bailarín sagrado que convoca a la vida bailando en la agonía: su discípulo, al que tras pasa el espíritu del dios Wamani, comenzará a bailar en el momento de la muerte del maestro. Mágico y violento, el mundo andino contiene el aliento para decirle al narrador aquello que nosotros, lectores,

jamás hubiéramos comprendido. Hablamos de un lenguaje silenciado y acallado que sólo sus hablantes conocen; porque para descifrar el silencio de un mundo hay que pertenecer a él; hay que haber habitado, como en una patria amada u odiada, en el entramado que lo constituye en universo sociocultural. Y en el caso de la cultura andina, la palabra "habitar" tiene forzosamente un sentido más literal que en otros, por tratarse de una cultura oral. Los de lo leído, lo vivido, lo aprendido, son discursos que nos sitúan en una cultura; por eso la razón de Arguedas para hablar de ella -"porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido" (1969)-, lejos de ser un mero dato biográfico, se convierte en algo tan legítimo que casi nunca es necesario aducirlo para justificar la instalación en un discurso cultural, pero que a Arguedas a veces desconfiadamente se le reclama. La posición de Arguedas es, por lo mismo, paradójica: no puede escribir para sus congéneres, los poblanos, los indios y y hasta los wirakochas (señores rurales) que ahora le "doctorean", le respetan: le desconocen (Arguedas, 1971: 15); pero ante aquellos que sí pueden leer su discurso es sospechoso de tergiversación, pues con frecuente soltura se opina sobre la veracidad de su obra. Ante esto, debemos reconocer por lo menos que Arguedas no ha leído el mismo texto que muchos escritores indigenistas y que por lo tanto el punto de vista que organizará en su narrativa parte de esas premisas: él ha vivido y leído directamente una cultura que le ha conformado un sistema de significados, o sea, un lenguaje.

La aportación de Arguedas no radica entonces tanto en la verosimilitud de la crónica sociológica de la vida de las comunidades andinas ni en la presentación de los mitos y ritos de este mundo, sino en la traslación al recorrido implícito de su obra de una ética y una estética culturalmente informadas por lo quechua y estrechamente ligadas al conflicto cultural derivado del choque entre lo indio y lo español. También para Arguedas esto es un texto "vivido", pues los dos sistemas de referencia cultural han

sido, sucesiva y simultáneamente, códigos que han organizado para él ese caos de "ruido y furia" que sería para nosotros el mundo sin un filtro cultural que lo ordene y que lo haga significativo. De lo que se trata es de la verdad no solamente individual sino también social de un conflicto dolorosamente vivido y minuciosamente formulado, en cuyo contexto las esquematizaciones, las idealizaciones, las exageraciones, las selecciones y las simplificaciones de los "datos reales" son elementos sin importancia, pero no porque estemos escuchando una "hermosa mentira", que traiciona esencialmente a "la realidad" (según la sesgada interpretación de Vargas Llosa, 1977: 7-9), sino, al contrario, porque sirven al sentido. Se puede decir, por ejemplo, que las instituciones sociales blancas o mestizas o sus representantes aparecen a menudo en la obra como una instancia de poder que ejerce una violencia en el contexto andino y en su cultura, y Vargas Llosa lo aduce como argumento de que esa obra no refleja la realidad; pero no se trata de una "desfiguración" sino de encarnar en unas figuras un "tema" que es esencialmente, históricamente, cierto: ¿o habrá quien niegue que la cultura occidental, para entrar y permanecer en América, ha hecho y hace pagar a las culturas autóctonas un alto precio?

A partir de los ejemplos que hemos ido citando de inclusión en un determinado discurso cultural, queda claro que todo escritor tiene en este sentido unos puntos de referencia y que habla desde ellos, pero puede utilizarlos en su discurso de modo más o menos "realista"; es decir, puede señalarnos más o menos su voluntad de focalizar este discurso y de revelarnos sus claves. La manera en que Arguedas utiliza los elementos del imaginario andino tiende a situarle en un discurso "realista", o tal vez mejor sería decir *veraz*, en el sentido de mostrar, mediante el discurso que la teje, la coherencia de un mundo. La presencia de lo mágico muy raras veces da lugar a un discurso fantástico -tal vez en "Orovilca", un cuento de 1954, tenemos un amago de ese discurso-, en el que



se presentaría una vacilación entre la explicación natural y la sobrenatural; se trata más bien, excepcionalmente, de lo maravilloso (los hechos sobrenaturales se explican en un sistema de creencias), pero el juego del texto no se dirige tanto a estos recorridos como, en los relatos y novelas enraizados en lo andino, al valor que tienen en el seno de esa comunidad: se trata más firmemente de una perspectiva mítico-simbólica que es la expresión necesaria de una visión del mundo y de un conflicto. El sentido de “Orovilca” es la confluencia, por la imaginación y la rebeldía, de esos dos mundos enfrentados que dos niños unen en sus conversaciones a través de la doble vertiente mítica de ambos. A pesar de su componente simbólico, pues, el realismo de Arguedas no está sólo en la referencialización, sino en que lo mítico, el sistema de creencias que da coherencia a la realidad, y el conflicto que el punto de vista expresa con lo español y lo cristiano, se integran con otros discursos culturales y encajan en una visión del mundo que no es sólo individual, sino que responde a la tantas veces citada intención de Arguedas, y por lo mismo intenta, y a nuestro juicio consigue, solucionar el problema que se plantea: prestar su voz a un mundo. Los investigadores sociales que debatieron sobre su novela *Todas las sangres* (1964) en la mesa redonda de 1965 no lo entendieron así: le exigieron a esta historia una literalidad social que no tenía y que ellos leyeron como error o como fallo. Al lado del “he vivido en vano” con el que reaccionó el escritor en la misma mesa (Rochabrún, 2011: 50), el pensamiento de Arguedas, tras este reto, se hace aún más complejo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), que no es sólo una novela social sino un texto vanguardista en el que se entrelazan capítulos con diarios en los que se reflexiona sobre la escritura y sobre la vida y la muerte cercana del enunciador. Uno de los niveles de la obra incide en este pertenecer a un mundo y leerlo en la vivencia emocional como un libro. Pues para Arguedas, sucede que muchas de las leyes de este universo se convierten en vivencias personales, pero no podemos considerar los diarios

intercalados como meros datos biográficos de Arguedas, del nivel de los hechos, sino como parte de su escritura. En el Arguedas que habla al árbol de Arequipa recordando al eucalipto de su pueblo está la concepción religiosa andina; en su capacidad de oír el sonido del tronco que "sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos" y escuchar su voz "a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad" (1971: 194) está el animismo que para Vargas Llosa es una marca de la realidad "no verificable" (Vargas Llosa 1977: 30). El Arguedas que consigue jugar con los perros de los pueblos "como perro con perro" (Arguedas 1971: 12) recupera el paraíso perdido de su infancia quechua, donde se igualan el "sueño delicioso" del cerdo que se deja acariciar gimiendo dulcemente con "la alta, la altísima cascada que baja desde la inalcanzable cumbre de las rocas", una de esas cascadas que "retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua" (ibídem: 13). En esta obra, la complejidad de la voz autobiográfica de los diarios se transparenta cuando el escritor Arguedas reflexiona sobre su escritura y su vida al tiempo que "se siente a la muerte" (1971: 17). Este personaje del escritor, que busca ahora cómo "liquidarse con decencia" (ibídem: 12), rota ya la posibilidad de que don Felipe Maywa, el "gran indio al que había mirado en la infancia como a un sabio, como a una montaña condescendiente" (ibídem:15), y al que más tarde pudo abrazar de igual a igual, le devuelva, acariciándole la cabeza, el "ánimo para vencer a cualquier clase de enemigos" (ibídem: 21), guarda una estrecha relación con los niños de los relatos (Juancha, Santiago, Ernesto) y concretamente con el Ernesto de la novela *Los ríos profundos* que percibe "la armonía de Dios" que "existe en la tierra" (1995: 151). Esta armonía es la misma ligazón de todas las criaturas del mundo que se hace patente en los relatos de ambiente andino, y que no supone una visión bucólica, sino sagrada, de una naturaleza a menudo cruel pero también grandiosa y tierna. El paisaje y los animales pueden ser objeto de odio, de amor, de crueldad: más o menos lo que los

hombres para los hombres. Este sentir y vibrar con el alma del mundo, de la materia, es también comunicación entre almas, en la que el individuo no se disuelve, como dice Vargas Llosa (1977: 22), sino que se reconoce. El don Aparicio de "Diamantes y pedernales" -un magnífico cuento de 1954 (1983: 79)-, un personaje complejo y casi dostoyevskiano, escucha el canto fúnebre por el arpista indio a quien ha asesinado: "el canto lo oprimía, pero lo sangraba a torrentes; elevaba su vida, lo llevaba a tocar la región de la muerte" y su culpa le hace pensar que "mejor hubiera sido seguir viviendo en esa opresora onda". Pero el discurso de los diarios, que imbrican el relato autobiográfico con los valores y los conflictos de los observadores, y la repetición de motivos en las historias no son los únicos elementos que colaboran a ese efecto de "referencialización externa": otros "paratextos", como por ejemplo las dedicatorias, marcan claramente este tipo de lectura realista.

Otro elemento que observábamos anteriormente, el uso del lenguaje, colabora también a la cercanía con lo narrado por la manera como Arguedas introduce los significados quechuas que necesitan de palabras de esa lengua; al contrario de otros escritores, quienes salpican su texto de palabras que es preciso traducir en un glosario, Arguedas sólo raramente recurre a la nota a pie de página. Pero esta cercanía de la definición, este no sacar al mundo de lo narrado a otro plano, busca fundirse más aún con el texto, y es habitual que los elementos quechuas sean presentados directamente por el narrador-observador, de modo que la misma voz traduce, explica o comenta sin mandarnos al pie de página. Los significados no se presentan así como algo externo, "exótico"; la supresión del discurso metanarrativo coloca en el mismo plano al personaje o visión que percibe con el que conoce e interpreta. Algo que, de nuevo, da coherencia al observador. El uso del lenguaje por parte del narrador y de los personajes crea muchos más efectos de cercanía y se desarrolla en otros planos además del léxico,

con una riqueza que es imposible analizar aquí. A lo largo de su escritura, por ejemplo, Arguedas busca esos “sutiles desordenamientos”, de la sintaxis (como dijo en un artículo del año 1939, «Entre el kechwa y el español»), que evocan en el castellano el quechua callado en el texto.

Es de notar que, si bien su producción narrativa cede a la necesidad de tener lectores, que son solo los castellanohablantes, en cambio, obedeciendo a una necesidad más interna y profunda, aquella que rige el lenguaje interiorizado en la infancia como cauce de la expresión poética, sus poemas están escritos en quechua. Poemas como *Tupac Amaru Kamaq taytan-chisman; haylli-taqui. A nuestro padre creador Túpac Amaru: himno-canción* (1962) o "Temblar (Katatay)" (1966) canalizan el sentimiento utópico en un tono a la vez lírico y épico. Tal vez parecerá paradójico concluir sobre el carácter poético de *toda* la escritura de Arguedas –y no solo la de los poemas- tras haber dedicado estas páginas a mostrar la relación con el discurso de lo real de toda su obra. Pero es cierto: el carácter de “joya espléndida” que Rama atribuye a *Los ríos profundos* está en mayor o menor medida también en el resto de su obra, en el sentido de que Arguedas no sólo construye un combativo alegato por las sociedades y las culturas oprimidas: es además capaz de evocar las experiencias existenciales más extremas, las vivencias emocionales más intensas y las percepciones estéticas más sutiles. Por eso, paradójicamente, esa dimensión realista nos conecta con un mundo, sí, y lo rescata de su condena al estereotipo en cierta literatura, pero no sólo lo trae a nuestra sensibilidad para que lo conozcamos, sino que lleva al lector, sea este de donde sea, a reconocerse a sí mismo en las plenitudes y las carencias humanas que el texto sugiere.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGUEDAS, J. M. (1995), *Los ríos profundos*, Madrid, Cátedra, ed. de Ricardo González Vigil. 1era ed., Buenos Aires, Losada, 1958

- \_\_\_\_\_ (1961), *El sexto*, Lima, Mejía Baca; la edición de 1974, Barcelona, Laia, lleva prólogo de Vargas Llosa.
- \_\_\_\_\_ (1964), *Todas las sangres*, Buenos Aires, Losada.
- \_\_\_\_\_ (1969) *Primer encuentro de narradores peruanos (Arequipa, 1965)*, Lima, Casa de la Cultura del Perú, 40-41.
- \_\_\_\_\_ (1971), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada. Citamos por la tercera edición, de 1972.
- \_\_\_\_\_ (1983), *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, prólogo de Mario Vargas Llosa. 1era ed., Buenos Aires, Losada, 1974.
- CORNEJO POLAR, A. (1977) "El zorro de arriba y el zorro de abajo: función y riesgo del realismo", en *La novela peruana: siete estudios*, Lima, Horizonte. Citamos por el texto incluido en C. Goic, ed., *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, vol. 3, Epoca contemporánea*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 434-437.
- RAMA, Ángel (1982), "La novela-ópera de los pobres", en *Transculturación narrativa en América Latina*, México, siglo XXI, pp. 229-269.
- ROCHABRÚN, Guillermo, ed. (2011), "¿He vivido en vano?" *La mesa redonda sobre Todas las sangres*, Lima, IEP / PUCP.
- USANDIZAGA, Helena (1990), "Realidad cultural y realismo en la narrativa de Arguedas", *Hueso Húmero*, 27 pp. 115-132.
- \_\_\_\_\_ (1995), "El punto de vista andino en los relatos de Arguedas", en Maruja Martínez y Nelson Manrique, eds., *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*, Lima, DESCO/CEPES/SUR, pp. 315-328.
- VARGAS LLOSA, M. (1977), "José María Arguedas, entre sapos y halcones", Prólogo a J. M. Arguedas, *Relatos completos*, Madrid, Alianza editorial, 1983, pp. 7-31.
-