



MESTIZOS, INDIOS Y SEÑORES: ENTRE
DANZANTES Y RETABLOS.
PROYECCIONES DE LA ESCRITURA
ETNOGRÁFICA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS
EN TESTIMONIOS CONTEMPORÁNEOS

MESTIZOS, INDIANS AND LORDS: BETWEEN DANCERS
AND ALTARPIECES. ECHOES OF THE ETHNOGRAPHIC
WRITING OF JOSÉ MARÍA ARGUEDAS IN
CONTEMPORARY TESTIMONIES

MESTIÇOS, ÍNDIOS E SENHORES: ENTRE DANÇANTES E
RETÁBULOS. PROJEÇÕES DA ESCRITA ETNOGRÁFICA DE
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS EM TESTEMUNHOS
CONTEMPORÂNEOS

Betina Sandra Campuzano¹
Universidad Nacional de Salta (UNSa)

Resumen: Me propongo abordar, primero, el modo en que la producción etnográfica de José María Arguedas evidencia los desplazamientos entre las identificaciones de mestizos, indios y señores en la conformación de las ciudadanías de mediados del siglo XX en Perú, a partir de dispositivos culturales como las danzas y los retablos; y, luego, la forma en que esta producción se proyecta en el testimonio contemporáneo del conflicto armado interno en el siglo XXI. Para ello, recorro a los aportes de la teoría y la crítica literarias latinoamericanas (Cornejo Polar, Bueno Chávez, Lienhard), los estudios andinos (Ulfe, Mamani Macedo) y los performáticos (Taylor), como también me enmarco en la propuesta metodológica del comparatismo contrastivo (Pizarro)

¹ Correo electrónico: betinacampuzano@gmail.com.

que permite observar el sistema testimonial sincrónica y diacrónicamente. El resultado de este abordaje da cuenta de cómo la escritura arguediana, que conjuga mirada poética y registro etnológico, actúa como una matriz cultural que se reactualiza en el testimonio andino de la violencia política reciente.

Palabras clave: José María Arguedas; Etnografía; Testimonio; Matriz Cultural; Retablos.

Abstract: *My aim is to study the way in which the ethnographic production of José María Arguedas evidences the displacement among the identification of mestizos, indians and lords in the formation of citizenship in the mid-20th century in Perú. Such process occurs, first, through cultural devices such as, dances and altarpieces, and, then, by the way these devices influence the contemporary testimony on civil war during the 21st century. In order to reach this aim, I will use the contributions of the Latin American theory and criticism (Cornejo Polar, Bueno Chávez, Lienhard), the Andean studies (Ulfe, Mamani Macedo), and the performance (Taylor). Furthermore, I pretend to use the methodological proposal of the contrastive comparativism (Pizarro) which allows to observe the testimonial system synchronically and diachronically. The result this approach gives account of how the Arguedian writing, which combines both, a poetical view and an ethnological record, works as a cultural matrix which appears re-updated in the Andean testimony about the recent political violence.*

Key words: José María Arguedas; Ethnography; Testimony; Cultural matrix; Altarpieces.

Resumo: Proponho abordar, primeiro, a forma como a produção etnográfica de José María Arguedas evidencia os deslocamentos entre as identificações de mestiços, índios e senhores na conformação das cidadanias de meados do século XX no Peru, a partir de dispositivos culturais como danças e retábulos; e, depois, a forma como esta produção é projetada no testemunho contemporâneo do conflito armado interno do século XXI. Para isso, utilizo as contribuições da teoria e da crítica literária latino-americana (Cornejo Polar, Bueno Chávez, Lienhard), estudos andinos (Ulfe, Mamani Macedo) e estudos performativos (Taylor), também fazemos uso da proposta metodológica do comparatismo de contraste (Pizarro), que nos permite observar o sistema testemunhal tanto sincrônica quanto diacronicamente. O resultado desta abordagem mostra como a escrita arguediana, que combina o olhar poético e o registro etnológico, atua como uma matriz cultural que se reatualiza no testemunho andino da violência política recente.

Palavras-chave: José María Arguedas; Etnografia; Testemunho; Matriz cultural; Retábulos.

“¿Cómo que no es un testimonio, si yo lo he visto, lo he vivido? Si esto no es un testimonio, yo no he vivido, o he vivido en vano.”
José María Arguedas

PRESENTACIÓN

Con estas palabras dolientes, José María Arguedas responde al debate de la mesa redonda en torno a *Todas las sangres*, que sucedió en 1965, en el Instituto de Estudios Peruanos (ROCHABRÚN, 2011, p. 50). Algunos destacados

intelectuales² señalaron que la novela parecía más bien un documento sociológico antes que una expresión literaria, que no era “políticamente correcto” sino “negativo para el país” (MURRA Y LÓPEZ-BARALT, 1996, p. 251). Un Arguedas frágil declina; expresa que, si su escritura no es un testimonio, ha vivido en vano; se convence de que su propuesta es inútil e impracticable. De esa herida que lo escinde, surge la réplica cuando escribe este *jaylli*, primero en español, y después en quechua: “Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor/ Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de calandria” (1996, p. 256), expresa Arguedas al iniciar su descargo.

Este episodio encierra voces y debates, cuyos ecos resuenan hoy, en torno a la identidad nacional y la andinidad; la literatura, la etnología y la sociología; las cabezas y los corazones, los atrasos y las calandrias. Al leer el poema completo y al imaginar la escena, reconocemos las voces del intercambio y se actualizan las palabras que Antonio Cornejo Polar (1995) pronunció, en los años noventa, cuando definía el panorama de las últimas tres décadas en el Perú. Este crítico sospecha que la cuestión identitaria es, en realidad, un falso problema construido por una o varias elites intelectuales y las representaciones compactas —el hispanismo, el mestizaje e, incluso, el indigenismo— no dan respuestas a los procesos migratorios y los fenómenos de violencia de la contemporaneidad que ponen en el centro de la escena a sujetos fragmentados como los turistas y los migrantes. Hay allí, en esa sospecha, un larga-vista que permite ver qué hay a la orilla del río, que retruca la estanca oposición entre el documento sociológico — acaso, ¿etnográfico? — y la expresión literaria que cuestiona nociones homogéneas en torno a la peruanidad.

² Entre ellos, se encontraban Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, Sebastián Salazar Bondy, José Matos Mar, Jorge Bravo Bressani, Henri Favre y Aníbal Quijano.

No, Arguedas no ha vivido en vano. Y sí, es su escritura un testimonio. Al menos, es ése el sentido que pretendo delinear a lo largo de esta exposición: hay en la escritura arguediana una mirada etnológica y una poética que se imbrican, que se erigen como testimonio y se desplazan entre la modernidad occidental y la cosmovisión andina, entre procesos migratorios y escenarios de violencia. Tal vez, aquello que advirtieron e interpretaron de otro modo algunos doctores, que se salía de las discusiones de otrora y las identidades construidas por la intelectualidad, sea hoy el resquicio que permite pensar en el testimonio andino contemporáneo como un sistema literario y cultural en permanente productividad. Se trata de un sistema que, por momentos, se anquilosa y, luego, inmediatamente se recicla, establece diálogos con otros sistemas macro-regionales, da cuenta de diversos modos de transmisión de la memoria y cuestiona una forma de concebir la literatura. O, más bien, esa no comprendida imbricación entre documento sociológico-etnográfico y expresión literaria conduce a pensar en otras poéticas que exceden la noción canónica de literatura, en las que intervienen la voz y la letra, pero también la corporeidad, como sucede, por ejemplo, con los danzantes o los retablos. A continuación, me referiré al modo en que la experiencia arguediana atraviesa el sistema testimonial andino contemporáneo y, en particular, aquel referido a los procesos de violencia recientes y sus formas de tramitar la memoria.

Me interesa abordar tres cuestiones: en primer lugar, me detengo en la recepción de la escritura etnográfica arguediana pues, al igual que algunas de las miradas de la mesa en torno a *Todas las sangres*, no han logrado advertir la imbricación entre tarea etnológica y mirada poética. Luego, centrándome específicamente en ciertos fragmentos de su obra antropológica referidos al arte popular peruano, observo los desplazamientos entre las identificaciones nacionales que, lejos de homogeneidades y clausuras, dan cuenta de representaciones fragmentadas y móviles que se trasladan entre las posiciones

de señores, indios y mestizos. Finalmente, pretendo precisar el modo en que la actividad y la escritura etnográficas de Arguedas han signado de diferentes modos la producción testimonial contemporánea. Así, mientras en algunos casos esta producción ha marcado un enfoque o una manera de conceptualizar la tarea antropológica, sociológica y literaria en forma conjunta; en otros, ha sido señera en cuanto al uso de procedimientos escriturarios, las evocaciones de un archivo andino y las referencias explícitas de debates que, aun, hoy convocan.

En esta ocasión, reviso puntualmente las apreciaciones arguedianas sobre las manifestaciones del arte popular en *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua* (1976) y *Formación de una cultura nacional indoamericana* (1975): en particular, los retablos, los danzantes de tijeras y la música³. No resulta fortuito que tales producciones populares se conviertan en la contemporaneidad en dispositivos artísticos que son resignificados o actualizados en los testimonios de la violencia política. Pienso, por ejemplo, en cómo Arguedas advierte las transformaciones de los retablos que mutan de cajas ambulantes asociadas al arrierismo y los motivos religiosos a cajas con motivos costumbristas que se legitiman como obras de arte popular a mediados del siglo XX. Serán luego estos mismos dispositivos artísticos —los retablos— los que se actualicen convirtiéndose en la obra de Edilberto Jiménez Quispe en *cajas ataúd y cajones de memoria* (Ulfe, 2011), que evidencian cómo se tramitan las memorias de la violencia política.

En el arte popular peruano, encontramos problemáticas que conciernen a las búsquedas etnográfica y poética, confluencia que persiste en la escritura arguediana del siglo XX y en el testimonio de la violencia del siglo XXI. De ese modo, el resultado de este abordaje que, desde el enfoque del comparatismo

³ En estas producciones, se concentran los escritos de *La Prensa* de Buenos Aires, que se suceden alrededor de la década del 40. Este periodo resulta relevante porque ocurren cambios sustantivos en la cultura peruana, como el tránsito de una sociedad premorderna a una que se moderniza. En consecuencia, resulta también el momento en que se produce el descenso monolingüe quechua y el incremento de los hablantes del castellano.

contrastivo (PIZARRO, 1985) atiende a la mirada del sistema, permite identificar en la producción de Arguedas una matriz cultural (CORNEJO POLAR, 1994; CAMPUZANO, 2021) que se actualiza y se resignifica en el testimonio andino de la violencia política reciente.

1 ARGUEDAS, ETNÓGRAFO Y RAMA, LETRADO SOLIDARIO

La obra etnográfica de José María Arguedas —que se mantuvo dispersa e inédita, al menos hasta la edición del año 2012— curiosamente no fue tan abordada por las ciencias sociales y la crítica literaria latinoamericana como sí sucedió con su narrativa, la que sin duda generó uno de los aparatos interpretativos más notables en el continente⁴. Lo que sí relevó un sector de la crítica (ALTUNA, 2011; LIENHARD, 2011) atenta a la formación antropológica de Arguedas es el modo en que la trayectoria literaria, la escritura ensayística de corte periodístico y la práctica etnográfica se imbricaron en la obra arguediana para registrar y descifrar el mundo andino. A partir de la tarea del “registro”, la descripción en detalle y la sensibilidad poética, en esa superposición de procedimientos y miradas, José María Arguedas conforma una cosmovisión que desmantela los estereotipos exotistas del indígena e interpreta los procesos de modernización. Esa manera de mirar, etnográfica y poética, se superpone en la escritura antropológica y ficcional.

Ángel Rama es el primero en destacar la importancia de la mirada etnográfica arguediana, en la que se conjugan las contradicciones de un Perú moderno que, signado por los procesos migratorios y las transformaciones de la penetración del capitalismo, se halla atravesado por las historias orales, el pensamiento mítico y la cultura quechua. No es casual que Rama sea también el

⁴ Categorías tales como las literaturas heterogéneas y el discurso y el sujeto migrante (CORNEJO POLAR, 1982 y 1996), la transculturación narrativa (RAMA, 1984) o la diglosia cultural (LIENHARD, 1997) son algunos ejemplos —quizá, los más destacados— de la proyección que la narrativa arguediana tuvo en el campo de los estudios latinoamericanos.

primero en concretar una recopilación de treinta y ocho artículos arguedianos, escritos y publicados en el diario *La Prensa* desde 1940 hasta 1969; tarea que realizó juntamente con el propio Arguedas y completó luego con la poeta Cecilia Bustamante. Asimismo, el crítico uruguayo es quien da título a tal recopilación, retomando una dicotomía que atraviesa toda la escritura etnográfica y ficcional desde la publicación de “Agua” (1935): *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua* (1976). Además, escribe el sustancioso prólogo, donde se evidencia cómo ciertos entramados transculturales subyacen en la propuesta arguediana. Rama habla de una perspectiva “culturalista” que facilita al autor de *Los ríos profundos* comprender los fenómenos históricos y concebir un proyecto transculturador.

Rama se convierte así en una especie de letrado solidario⁵ (ACHUGAR, 1994) que interviene en la obra arguediana, cuya función es sin duda testimonial. Propongo dar una vuelta de tuerca a la categoría de Achugar que, en el caso del testimonio canónico, señala cómo la solidaridad entre informante y amanuense cumple la función de institucionalizar el género. En el caso de Arguedas y Rama, en efecto, hay un vínculo de colaboración, trabajo conjunto y coincidencia ideológica entre dos los dos agentes o productores. Si bien ambos intelectuales corresponden al ámbito letrado, se posicionan en diferentes espacios dentro del campo intelectual hegemónico. Se reconoce a Arguedas como autor de obra ficcional, pero no posee esa misma posición en el campo académico; mientras que Rama, a pesar de todos sus desencantos con el mundo intelectual (RAMA, 2008), resulta una de las voces intelectuales más sobresalientes de los procesos de canonización literaria y de religación continental (ZANETTI, 1994), como bien lo demuestra el proyecto de la Biblioteca Ayacucho. El crítico uruguayo se

⁵ Hugo Achugar se refiere a una dimensión ética que interviene en la colaboración entre un informante monolingüe y analfabeto y un amanuense letrado en los testimonios canónicos, para denunciar una situación de marginalidad o exclusión. Además, entiende el testimonio como un género específico que puede distinguirse de otros textos de la colonia que, en todo caso, poseen una función testimonial. Es decir, la institucionalización del género testimonial es posible a través del ingreso del letrado que actúa como un mediador del Otro.

configura como un “traductor” de la obra arguediana y actúa como vehículo de su legitimación también etnográfica.

Altuna destaca la “extraordinaria complementariedad” entre ambos autores: Arguedas construye un mundo andino sin “rasgos arcaizantes” destinado para un “lector moderno y urbano” (2011, p. 87-88); lo que evidencia procesos de negociación o transculturación de este mundo con la modernidad. Aunque no era un científico de “rango académico” ni pasó a la historia como un teórico, lejos de configurarse como un mero observador, se posicionó como lo hace un científico frente a su objeto (ALTUNA, 2011). En este punto, me atrevo a añadir que Arguedas asienta su ideario en la etapa de su formación antropológica; esto es, una visión de tipo cultural consciente de los procesos transculturadores en el ámbito andino. Arguedas se halla a medio camino entre dos tendencias de la antropología, los académicos y los folcloristas, constituyendo así un saber artístico que lo distingue (RIVERA ANDÍA, 2011). Desde este ideario etnográfico y poético, registrará los procesos migratorios y la modernización del Perú que impregnará definitivamente su narrativa ficcional.

Al registrar los productos de las culturas populares, Arguedas sienta en su ensayística los lineamientos para pensar la conformación de una hirviente nación; es decir, las identidades migrantes y los desplazamientos entre, al menos, sus tres identificaciones: indios, señores y mestizos. Así, el toro de Pucará como un objeto religioso modelado por los indios más aislados; los mates burilados usados por las clases señoriales urbanas; los San Marcos que con la intervención de los intelectuales limeños, como Alicia Bustamante, se convierten en retablos costumbristas aptos para el mercado; los danzantes de tijeras que superponen pertenencias hispánicas y andinas; la coexistencia de la música mestiza y la indígena; la literatura oral recogida a través del método etnográfico en cintas magnetofónicas que recupera los relatos míticos, son todos ellos objetos de la preocupación etnográfica arguediana que se imprime en su escritura ensayística.

Arguedas concibe estas manifestaciones culturales como efectivos testimonios que pueden liberar u oprimir a los sujetos andinos. Por mi parte, sospecho que las referencias y los análisis de los dispositivos culturales populares coadyuvan a repensar la cuestión de la ciudadanía en la conformación de una nación en ebullición y signada por la violencia.

2 INDIOS, SEÑORES Y MESTIZOS

En *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Arguedas introduce a los lectores en prácticas artísticas contemporáneas donde se superponen la tradición hispánica y la quechua; y con ellas, una multiplicidad de temporalidades y espacialidades. Este es el caso de los danzantes de tijeras, aquellos mismos que protagonizan el relato “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962) o que aparecen en las novelas *Yawar fiesta* (1941) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) (LIENHARD, 1983). Para hablar de la contemporaneidad y registrar los cambios, Arguedas parte de la refundación de la ciudad de Huamanga sobre una urbe inca y luego avanza hacia las yuxtaposiciones culturales que, desde la colonia, se incorporan en la sociedad andina. Así lo podemos leer en la siguiente cita:

La superposición del área de influencia hispanizante de Huamanga sobre el de la antigua confederación Chanka puede comprobarse además en dos aspectos del arte popular de origen hispánico: la danza de tijeras (dansak’ en la denominación quechua) y la característica y especialísima ornamentación de los tronos en que son paseados, durante las procesiones, las imágenes de los santos católicos.

El danzante de tijeras fue introducido en el Perú por los españoles; muy antiguos mates burilados lo describen con una indumentaria hispánica inconfundible que se ha conservado. La denominación quechua de este bailarín constituye una muestra típica de las palabras mixtas (raíz quechua y terminación española), que el indio se vio obligado a crear para nombrar los elementos traídos por los españoles e incorporados luego al acervo de su propia cultura. La terminación ‘k’ forma el participio activo: Dansak’ significa danzarín o danzante. El Dansak’, o danzante de tijeras, tiene un área

actual que corresponde casi exactamente a los límites del antiguo obispado de Huamanga. (ARGUEDAS, 1989, p. 151)

Tanto en el trazado del espacio urbano como en la descripción de la performance de los danzantes, ambas culturas se superponen; otro tanto sucede con la ornamentación de los altares en las procesiones religiosas o la mención de los mates burilados (WOOD, 2005) como fuentes en las que se registran marcas hispánicas. Tales superposiciones permiten observar la operatividad de la noción de diglosia cultural (LIENHARD, 1997), préstamo que, desde la sociolingüística, le permite elaborar al crítico peruano esta categoría cultural. Con ella, Lienhard explica cómo en una misma práctica se yuxtaponen dos normas culturales de distinto prestigio. Pensemos, por ejemplo, cómo en el caso de los danzantes de tijeras —aquellos bailarines que, entre violines y arpas, entrechocan tijeras que llevan en sus manos cuando danzan— hallamos el empleo tanto de la norma de mayor prestigio, la occidental (el uso de las tijeras, el violín y las arpas, y su vestimenta hispánica), como la de menor prestigio, la quechua (la denominación lingüística del danzante y el sentido religioso-ritual de la danza). Arguedas recoge estas referencias etnohistóricas que resultan sumamente importantes para la conformación del campo cultural; de hecho, recordemos que al escritor peruano se le atribuye la denominación de danzante de tijeras.

Además, el carácter diglósico de la danza de tijeras puede remitirse a la colonia durante el movimiento indígena de resistencia cultural y político *Taki Onqoy*, el que —a través de prácticas simbólico-religiosas que involucran cantos y danzas, escenificaciones de locura y del mal— los indígenas procuran restituir el orden en un mundo andino hundido en el caos por el sometimiento que ejerció el poder español. La danza del *Taki Onqoy*, la enfermedad del canto, resulta una de las prácticas que la extirpación de idolatrías, referida por Guaman Poma de Ayala (1615), intentó desterrar en el nuevo orden colonial. En este sentido, existe una clara continuidad entre la práctica colonial y el danzante contemporáneo, tan

bien descrito en la narrativa arguediana (OSTRIA GONZÁLEZ Y HENRÍQUEZ FUENTES, 2016). Por mi parte, sugiero que esta performance es un claro ejemplo de diglosia cultural y yuxtaposición de múltiples temporalidades.

Como sucede con otros casos del arte popular, la danza de tijeras permite ver cómo irrumpen en la modernidad los tiempos heterogéneos. Cornejo Polar (1996) también advirtió esta superposición de temporalidades que cohabitan, cuando propuso la noción del sujeto migrante. Esto es, la coexistencia de temporalidades culturales diferentes y simultáneas que conviven en el continente y que responden a la modernidad, la premodernidad y la postmodernidad (BUENO CHÁVEZ, 2010). Me explico: subyace en la danza de tijeras el principio andino del *yanantin* (MAMANI MACEDO, 2019), categoría que da cuenta de la dualidad relacional, los pares opuestos que se complementan, las relaciones de reciprocidad y complementariedad. Hay en la danza de tijeras un saber andino, una especificidad cultural, que se traduce de diferentes modos: en las tijeras que se esposan en una cooperación sonora, en el guante por medio del que manos y tijeras también cooperan para lograr la resonancia al deslizarse y entrechocar, en los instrumentos mismos, el violín y el arpa, y hasta en la colaboración entre la música y el silencio.

En esta performance subyace una temporalidad andina, el principio del *yanantin*, la colaboración o la reciprocidad, un tiempo premoderno que se actualiza y yuxtapone al moderno. Pienso también, por ejemplo, en cómo el discurso del feminismo contemporáneo en el Perú, desde la fusión de la música pop y electrónica, incorpora y actualiza la danza de tijeras y su espíritu contestatario en la voz de la cantante Renata Flores. Desde Huamanga, la joven ayacuchana aúna el quechua y el trap en el tema “Tijeras” (2018) para denunciar la violencia de género y los femicidios. Éste es otro ejemplo de tiempos heterogéneos superpuestos, diglosias culturales y memorias performáticas.

Quisiera introducir aquí, con los ejemplos, una de las cuestiones que recorre esta escritura: el modo en que la memoria de los pueblos pasa de una generación a otra por medio de prácticas corporales, esto es, el canto y el baile. Es decir, la memoria no sólo se tramita a través de la palabra escrita y la cultura letrada, sino también por medio de la corporeidad. La memoria no sólo le pertenece al sector alfabetizado, a una elite que detenta el poder de la palabra escrita, sino también a los sectores populares que se desplazan en el mundo de la oralidad y lo ilícito. A propósito, Diana Taylor (2012) propone las nociones de archivo y repertorio, en el marco de los estudios performáticos latinoamericanos: el archivo refiere a todo aquello que queda registrado materialmente por medio de la escrituras, fotografías, videos o cintas; mientras, el repertorio alude a cómo la memoria se transmite también de modo corporal, a través de la reiteración.

A partir de la cita arguediana referida a los danzantes de tijeras y al gesto colonizador de la refundación de ciudades, quiero señalar que estamos frente a un fenómeno diglósico en el que se superponen, al menos, dos memorias —la occidental y la andina, la escrita y la oral, la documental y la corporal— para construir las identificaciones en el marco de los cambios culturales, productos de la modernización en el Perú. Tales identificaciones quedan registradas en el texto etnográfico en varios planos: la lengua escrita y su fluctuación con la oralidad (CORNEJO POLAR, 1994; LIENHARD, 1992), la territorialidad (MIGNOLO, 1986) y la corporeidad (TAYLOR, 2012). Estas identificaciones son siempre dinámicas y migrantes pues se desplazan de un espacio a otro. En la siguiente cita, podemos ver cómo se perfilan estos desplazamientos identitarios, cambios territoriales y negociaciones culturales:

Debía comprender, o sea participar, de los incentivos de la vida, de la cultura del español; pero dentro de los límites que cercaban al siervo, quien, además de la inferioridad de su nacimiento, debía sufrir, en este caso, la agresión de los prejuicios raciales de los dos polos opuestos: indios y españoles. [...] El mestizo escultor pintor (“escúltor” los denominan en Huamanga)

desempeñó a la larga un papel mucho más independiente que el sirviente, o el capataz de hacienda; su propia profesión hizo de él un individuo económicamente no dependiente de la clase señorial. Aprendieron de los maestros españoles la técnica del oficio, y aplicaron después esa técnica en forma original y libre. Crearon el vasto mundo del arte religioso popular peruano, que es un mundo nuevo. (ARGUEDAS, 1989, p. 154-155).

Este fragmento incorpora la figura del mestizo en contraposición con las del señor y el indio. No se trata sólo del mestizo en general sino de la presencia particular de un artista o un escultor mestizo. Por supuesto, debemos señalar lo evidente: la identificación del mestizo, más allá de cuestiones étnicas, se entiende a partir de razones de orden económico y de funciones serviles que cumple para con los *mistis*. Arguedas se refiere al mestizo como un “intermediario” entre señores e indios, que se configura a sí mismo en un lugar “intermedio”: un indio que aprende el español para sostener el orden de dominación, que entiende los intereses y aspiraciones señoriales, pero que también se posiciona en un lugar servil. Por ello, el mestizo es rechazado tanto por señores como por indios.

Estos desplazamientos entre diferentes identificaciones (indios, mestizos, señores) han sido observados en diferentes ejemplos tanto en el pensamiento sociológico como en el sistema literario andino, desde la colonia hasta nuestros tiempos. Me refiero al discurso de la “armonía imposible” y los desplazamientos entre las posiciones del inca, el indio y el mestizo que Cornejo Polar (1994) observa en el Inca Garcilaso de la Vega a partir de la lectura de los *Comentarios Reales* (1609). Pensemos también en la figura del indio “ladino”, “bilingüe” o “mestizo” con la que la crítica literaria (PEASE, 2008) caracteriza a Guaman Poma de Ayala, quien resultaba funcional al orden colonial pues, aunque era indio, poseía un cargo dentro del aparato administrativo. En efecto, estamos frente a procesos de identificación móviles o migrantes, los que se desplazan entre diferentes posicionamientos para reajustarse según los cambios económicos, sociales y culturales.

3 RETABLOS, CAJAS MIGRANTES

En *Señores e indios*, el artista mestizo se posiciona en un lugar “intermedio” que da cuenta, desde la religiosidad y las culturas populares, de los desplazamientos identitarios durante la modernidad. El paisaje se ha modificado sustancialmente por las carreteras y los nuevos medios de transporte; sin embargo, las formas de acceso a la serranía se han restringido quedando en muchos casos las comunidades más aisladas aún, como lo advierte el mismo Arguedas. También, la modernidad afectó la hechura de los objetos artísticos serranos que se convierten en mercancías para la comercialización con turistas o intelectuales limeños. Este es el caso de los San Marcos o retablos, los toros de Pucará y los mates burilados. Así, podemos leerlo en la siguiente cita:

El ‘San Marcos’ era un complejo retablo en cuyos dos pisos, el escultor, no indio sino mestizo, que entendía de ambas religiones, había organizado símbolos del culto religioso indígena y del católico. Pero por la apertura de las carreteras, Huamanga perdió su influencia comercial y cultural en la inmensa área de la cual era antes la cabeza, el centro de difusión; la propia fe religiosa fue gravemente debilitada entre indios y mestizos; y los “San Marcos que se hacían por docena a pedido de los arrieros del barrio Camerk’a que viajaban durante meses por todos los pueblos” perdieron su demanda. (ARGUEDAS, 1976, p. 250).

Arguedas, en los artistas mestizos, pone el relieve en sus desplazamientos y transformaciones, de acuerdo con los avatares de la modernidad: las producciones artísticas populares mantienen rasgos propios de la cultura andina de procedencia, al mismo tiempo que se adaptan a las exigencias de un público metropolitano. Del mismo modo, destaca cómo algunos de estos dispositivos culturales se asocian con ciertas identificaciones y cómo se explica o no su pervivencia. Por ejemplo, los retablistas responden al diglósico universo de los mestizos; los toros de Pucará, a un ambiente indígena aislado y asediado por el

mundo urbano; los mates burilados, al espacio señorial. Aunque no sean del uso exclusivo de tal o cual grupo, la descripción detallada de estas producciones da cuenta de un rasgo aparentemente discrecional de la sociedad peruana de mediados de siglo XX.

Entre estos objetos de arte popular, el caso de los San Marcos o retablos resulta el más interesante si atendemos a las actualizaciones que sufrió desde la colonia cuando era un objeto religioso, luego durante el siglo XX cuando era arte popular, hasta convertirse en las últimas décadas del siglo XXI en un dispositivo de la memoria reciente. Las imágenes de los santos y los nacimientos provenientes de la colonia fueron reemplazadas primero por motivos costumbristas (fiestas y rituales de la comunidad), después por hechos históricos (la Batalla de Ayacucho), hasta llegar a esculpir los escenarios de la violencia política (ULFE, 2011). Estas cajas migrantes, que acompañaban a arrieros y comerciantes durante las primeras décadas del siglo XX, constituían una herencia colonial que daba cuenta de la apropiación de los santos cristianos por parte de los indígenas. Se trata de un producto que primero fue religioso y devino luego en arte popular; lo que nos sugiere complejos procesos de negociación cultural. Más tarde, combinando diferentes lenguajes artísticos, el retablo funciona como el testimonio del conflicto armado interno en el Perú reciente, cuyo referente ineludible es la obra de Edilberto Jiménez Quispe. Estas cajas móviles asociadas con el arrierismo y sus viajes se transforman en cajones de memoria, donde un retablista y antropólogo —una suerte de nuevo letrado solidario— retrata los vejámenes de los campesinos a partir de los relatos de los informantes.

En el marco de los cambios que involucraron el desarrollo de las nuevas carreteras y el ingreso del capitalismo en la zona serrana, Arguedas señala diferentes transformaciones: Huamanga pierde su centralidad; la religiosidad se debilita; los arrieros abandonan sus viajes, por lo que las poblaciones serranas paradójicamente quedan todavía más aisladas y, en consecuencia, los San Marcos

pierden valor. Retrata las vicisitudes y las ebulliciones de la modernidad y, con ellas, marca las transformaciones de los retablos que, lejos de considerarse meras artesanías, se convierten en objetos de arte popular llevados a Lima. Ulfe advierte la estrategia creativa de las comunidades andinas para incorporarse de este modo a la modernidad:

La transformación de los sanmarcos en retablos (y retablos en San Marcos) fue un reflejo de la crisis económica, cultural, social y política del país y a la vez, la respuesta andina que procuraba alcanzar, por sus propios medios, la modernidad (2011, p. 60).

En los centros urbanos la intelectualidad limeña —solidarizada con las reivindicaciones del indigenismo y figurada en la acción de Alicia Bustamante— acoge estas cajas propiciando que se conviertan tanto en atractivas mercancías para turistas o visitantes, como en vehículos de opiniones sociales y políticas. Las transformaciones de los retablos y su irrupción en los centros metropolitanos los alejaron de las peyorativas clasificaciones que los relegaban al lugar de la artesanía para posicionarlos en el espacio del arte popular.

Pero hubo aquí una relocalización más: los retablos como arte popular desbordaron también la concepción canónica que restringe lo artístico a la exhibición en un museo. Al contrario, se trata de una producción artística popular y “migrante” que se desplaza por otros circuitos complejizando así el ambiente de la cultura nacional, lo que se acentúa aún más cuando se otorga el Premio Nacional de las Artes al retablista Joaquín López Antay. Este gesto, que aunó el populismo y el indigenismo durante el gobierno de Velasco Alvarado, “despertó un álgido debate sobre las bellas artes y el arte popular, acontecimiento en el que salieron a la luz temas como la discriminación social” (ULFE, 2011, p. 69). El conflicto sucede entre una élite de ideología conservadora y un grupo mestizo urbano, como también entre dos formas diferenciadas de concebir el arte. Lo

cierto es que el otorgamiento del premio daba cuenta de un cambio cultural y una legitimación del retablo que adquiriría un estatus nacional (2011, p. 73).

No hay dudas de la relevancia artística y etnográfica del retablo como exponente de una producción de las culturas populares. Acumula, además, otro valor: en él convergen diferentes formas de memoria, lo que resulta significativo si se piensa en la función testimonial que adquieren los retablos en relación con el conflicto armado interno peruano. En este sentido, y además porque registran narrativas visuales sin emplear la palabra escrita, los retablos se consideran objetos performáticos (ULFE, 2011).

Ahora bien, entre los cambios que se suceden en su producción y comercialización, quiero destacar la presencia particular de Alicia Bustamante y el rol de mediadora y traductora que ejerce para el mundo limeño. Estas cuestiones advertidas por los estudiosos de los retablos (ULFE, 2011; GOLTE Y PAJUELO, 2012) han sido esbozadas previamente, mientras sucedían, en la escritura etnológica arguediana. Arguedas señala que los artistas o escultores no son indios sino mestizos, que se desplazan entre los dos mundos y que su producción fue azotada por los embates modernos. Podemos agregar que los retablos, al igual que otras producciones artísticas populares, resultan ellos mismos un campo de desplazamientos de las identificaciones móviles. Así lo advierte el mismo Arguedas cuando observa la vinculación entre indios, señores, mestizos y retablos:

Los propios señores, la aristocracia de Huamanga, lo desconocían y, en Lucanas, que en esa época estaba a seis días a caballo de Huamanga, lo compraban los pastores y eran motivo de curiosidad un tanto respetuosa de la clase señorial, porque si bien se trataba de cosas de indios, al fin y al cabo, era un "altarcito" donde según el "gusto" de los indios ignorantes, aparecían los santos rodeados de otras imágenes "extrañas" que le daban cierto aire de cosa de "brujería". (ARGUEDAS, 1976, p. 248)

Aquí nuevamente emerge este carácter diglósico o la yuxtaposición de dos normas: el altar cristiano es la de mayor prestigio y las imágenes que dan “aire de brujería”, la de menor prestigio. El artista mestizo, encarnado en la figura de López Antay, se desplaza entre el conocimiento de ambas normas que responden, a su vez, a las posiciones del señor y del indio:

Porque Don Joaquín es sobre todas las cosas *un artista que cree en Dios y en los Wamanis al mismo tiempo*. Ha compuesto retablos con todos los elementos que ofrece la ingente riqueza de las tradiciones de Huamanga, a las cuales él está vinculado sustancialmente. (1976, p. 251)

Arguedas señala que la figura de Alicia Bustamante, su cuñada, resulta fundamental para rediseñar los motivos de los retablos que se desplazan de las figuras religiosas a las imágenes costumbristas e históricas, como así también de ese modo se redirige la producción del artista mestizo para los públicos limeño, intelectual y extranjero. De hecho, Arguedas denomina a uno de sus artículos, en *Señores e indios*, “Del retablo mágico al retablo mercantil”, para dar cuenta de los cambios culturales y los desplazamientos de identificaciones.

De lo expuesto hasta aquí, para pensar en los dispositivos de la cultura popular y, en particular, en los retablos durante la época del conflicto interno, me interesa destacar dos puntos: los desplazamientos de las identificaciones entre indios-mestizos-señores y el valor etnográfico de estos dispositivos del arte popular. En primer lugar, los posicionamientos —que en realidad son móviles— no se vinculan necesariamente con la procedencia étnica, sino que, más bien, dan cuenta de los procesos de reacomodación social de los grupos. La ciudadanía se ha construido desde la posición de lo que aquí aparece registrado como un espacio señorial y blanco, como también urbano a partir de la modernidad. Los mestizos —y, sobre todo, los indígenas— quedan excluidos de esa categoría. Y es justamente eso lo que sucedió durante el conflicto interno: se negó la ciudadanía de los campesinos y con ello se abrió la compuerta a los vejámenes y los crímenes

de comunidades enteras. En segundo lugar, Arguedas advierte dos aspectos en la producción de los dispositivos culturales y las transformaciones que sufren con la modernidad: por un lado, los artistas mestizos viven en el “inter-medio”, entre los dos mundos y las dos cosmovisiones; por otro, entiende que los retablos son artefactos mágicos y mercantiles, pero también son documental etnográfico y elemento artístico⁶.

Quedan fuera de esta exposición otros temas propuestos por Arguedas en relación con las culturas populares y el arte, que marcan los actuales itinerarios de la investigación andina: entre ellos, en relación con los registros etnográficos, debemos mencionar la música y las literaturas orales, de las que se ocupan la crítica contemporánea (ESPINO RELUCÉ, 2015). Este último tema es una de las problemáticas más provocativas e insoslayables para los estudios literarios contemporáneos. Arguedas traza así la agenda de la crítica cuando concluye en *Señores e indios*: “Pero este material, y lo relativamente cuantioso de las versiones en que el recopilador aficionado ha puesto mucho de lo suyo, son suficientes para demostrar que la literatura oral en lenguas indígenas del Perú es una tarea de urgencia.” (1976, p. 258).

4 PROYECCIONES ARGUEDIANAS: UNA MATRIZ EN TESTIMONIOS RECIENTES

La obra arguediana actúa como una matriz en relación con la producción testimonial posterior y se adelanta, en cierto modo, al género testimonial que se legitimó con el Premio Casas de las Américas en los años ochenta. Y digo “matriz” (CORNEJO POLAR, 1994; CAMPUZANO, 2021) entendiéndola como

⁶ “El renacimiento del retablo, la transformación del ‘San Marcos’ estereotipado, por el prodigioso mundo del retablo profano fue obra de Don Joaquín López; él no solamente quiso hacerlo, sino que pudo hacerlo, y de tal manera, que realizó el milagro artístico de que en tan peligrosa transformación la obra no solamente no perdió valor estético, sino que fue convirtiéndose además en una pieza documental etnográfica”. (ARGUEDAS, 1976, p. 251)

aquella que tiene tal fuerza interpretativa que se genera y reproduce una y otra vez en diversas producciones a lo largo del tiempo y del sistema literario y cultural.

Para dar cuenta de ello, me detendré brevemente en algunas proyecciones de la obra arguediana, que se erige desde su inicio como un registro documental y poético, a la vez, en los testimonios contemporáneos de la violencia: primero, me interesa relevar algunos procedimientos escriturarios como la incorporación de canciones del archivo andino y la remisión a escenas de forasteros. Ambos recursos se reiteran en *Memorias de un soldado desconocido* (2013) de Lurgio Gavilán Sánchez y en *Rupay. Violencia política en el Perú 1980-1985. Una historia gráfica* (2008), de Jesús Cossio, Luis Rossel y Alfredo Villar. Luego, observaré cómo el enfoque o saber artístico, que aúna mirada etnográfica y poética en Arguedas, ha impregnado la tarea de recolección de la información. Ello puede relevarse en la obra del retablista Edilberto Jiménez Quispe quien, entre los dibujos en *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2005) y los retablos, se inscribe sin duda en la tradición arguediana, tal como lo señala Carlos Iván Degregori. Por último, me interesará la persistencia de los debates en torno al valor sociológico y testimonial de las producciones literarias, como aquel con el que iniciamos esta presentación, que, incluso, hoy se suceden en estas narrativas. Así podemos relevarlo en *Los rendidos. Sobre el don de perdonar* (2015), de José Carlos Agüero.

Lurgio Gavilán Sánchez — quien ha transitado por las filas senderistas, el Ejército, la Iglesia y la Antropología durante el conflicto armado — animado por Carlos Iván Degregori, escribe su autobiografía en la que relata sus recorridos al salir de su comunidad cuando es sólo un niño quechuahablante. En este sentido, Degregori se erige como un nuevo letrado solidario que colabora en la legitimación de la voz de un testimoniante. En el relato de Lurgio, advertimos un gesto, que recuerda al niño Ernesto de *Los ríos profundos* en aquella escena paradigmática correspondiente al Capítulo Dos, “Los viajes”, pero que también

remite al Arguedas antropólogo en otros sentidos. Así, desde el inicio, Lurgio se reconoce como un forastero que deambula entre las temporalidades y espacialidades andinas de las diversas regiones al inicio del conflicto interno o el viajero que anhela retornar a su tierra de origen luego de la violencia:

En el mes de enero de 1983, junto con mi tío, viajé desde la selva a la tierra para visitar a mis familiares en Punku y traer algunos productos (papa, oca, haba) de esa región. El viaje dura dos días a pie. Así nos movíamos entre sierra, selva y quebrada. / “Mañana ya dónde estarás”, me dijo mi padre — un día antes de mi partida a Punku — mirando hacia los cerros solitarios que parecían azulados a lo lejos en la hora del *pantaaq pantaaq*, cuando el cielo infinito en el occidente se teñía de anaranjado con presagio de nostalgia. / Salí de mi comunidad, semanas después de la masacre de Uchuraccay, era tiempo de lluvia y siembra de maní.” (GAVILÁN SÁNCHEZ, 2013, p. 57).

Siempre quise volver a las tierras donde utópicamente caminé pensando en el ulterior cambio del país, en las tierras ociosas del perro del hortelano de Alan García... Pero ¿qué tendrán esas tierras lejanas, extrañas, olvidadas por la clase gobernante, para que uno tenga ganas de volver? Allí donde se mataron entre comuneros, donde murió mi hermano y murieron mis amigos. [...] “Todos vuelven” a la tierra que te vio nacer y crecer. O simplemente será para repasar los senderos andados, como el alma del ser humano andino que repasa todos los caminos recorridos antes de fenecer para poder morir en paz... (GAVILÁN SÁNCHEZ, 2013, p.161).

Asimismo, incorpora referencias al archivo andino que también fueron recogidas por la novelística arguediana: “Luego se escucharon los ecos de los *waqraukus* (músicos) en el cerro de Acco. Venían toros bravos sujetos de los cuernos con varias sogas [...] como era llevado el *Misitu* para el *Yawar fiesta*.” (GAVILÁN SÁNCHEZ, 2013, p.165). También introduce canciones en quechua y en español que corresponden a este mismo archivo andino y arguediano, tal como lo explicita Degregori:

Lo cuenta todo, o casi todo, pero sin adentrarse en los aspectos más brutales; más aún, tanto como los hechos destaca el paisaje, y son canciones las que insertan en cada capítulo, como música de fondo o banda sonora, muy en la

tradicción andina y específica arguediana. (DEGREGORI EN GAVILÁN SÁNCHEZ 2013, p. 13)

Este procedimiento es una constante en todos los testimonios de la violencia, sean de corte etnográfico, autobiográfico o visual. Por ejemplo, *Rupay* es una historia gráfica que traza su genealogía con cómics como *Maus* de Art Spiegelman, el cine de Tarantino o el arte popular andino como las tablas de Sarhua o los retablos de Edilberto Jiménez Quispe. En *Rupay*, entre muchas otras referencias que dan cuenta de una investigación periodística y etnográfica minuciosa, los autores incorporan canciones en quechua. Así introducen los fragmentos de un doloroso y esperanzador huayno en quechua, que ha sido compilado previamente por Arguedas en *Canto Kechwa* (1938), y que aquí se traduce lingüísticamente al español, como podemos advertir en la siguiente cita (figura 1):



Figura 1- *Rupay* de Cossio, Rossell y Villar

Orkopi ischu kaaskay (He prendido fuego en la cumbre) / Kasapi ischi kaaskay (He incendiado el ischu de las montañas) / Jinarallakchus rupachkan (¡anda, pues! ¡apaga el fuego con tus lágrimas!) / Jinallarakchuss

raurachkan (¡Llora sobre el ischu ardiendo!). (COSSIO, ROSSEL Y VILLAR, 2014, p. 17)

Estos fragmentos explican la elección del título de la historia gráfica, *Rupay*, a partir de la escena de la quema de las actas electorales en el pueblo de Chuschi; episodio que, se considera, inicia el conflicto armado. Estas poéticas líneas actúan como un vaticinio de la tragedia colectiva que ocurrirá en la sierra: en las montañas se ha prendido un fuego que sólo se apagará con lágrimas. El pasaje en quechua, y luego su traducción entre paréntesis, da cuenta de un doble estatuto de lectores que prevé el cómic: tanto los quechuahablantes que reconocen sin inconvenientes el significado y que, incluso, registran la intervención arguediana, como los lectores hispanos que acceden al significado en la traducción entre paréntesis.

El uso de los paréntesis indica que la traducción en español está en un segundo rango; lo que marca una diferencia, aunque sea sólo en ese fragmento de la historieta, con la narrativa indigenista. Tanto la narrativa indigenista del siglo XX como algunos de los testimonios canónicos de los años ochenta, preveían un lector ajeno al mundo serrano por lo que incorporaban traducciones y glosarios, con los que marcaban la norma de mayor prestigio (el español) y la de menor prestigio (el quechua). En *Rupay*, ese criterio se invierte.

Por su parte, Jiménez Quispe produce algunos retablos y cierra los dibujos de *Chungui...* a partir de la música referida a las migraciones y las violencias. Así sucede con el caso de *Llaqta Maqta* que significa “joven del pueblo”. Se trata de un género musical tradicional propio del distrito de Chungui, cuyo significado es el regreso a la vida después de la espiral de violencia (figura 2).



Figura 2- *Llaqta Maqta en Chungui...* de Edilberto Jiménez Quispe

Ramón Pajuelo describe el enfoque del retablista sobre la tarea testimonial que recuerda, sin duda, la perspectiva combinada en Arguedas:

... Edilberto es un artista múltiple (retablista, pintor, dibujante, poeta) que vincula dicha vocación con su condición de antropólogo. [...] una actividad a la cual Edilberto dedica tiempo y pasión, es la recopilación de música, canciones y tradición oral expresada en cuentos, mitos, leyendas y relatos de lugares en que viaja o trabaja. El antropólogo se encuentra fértilmente como artista, mediante el vínculo íntimo que ofrecen los sentimientos, expresados sobre todo en el arte y sus múltiples lenguajes. (2012, p. 38)

Por último, el debate de la mesa redonda sobre *Todas las sangres* puede constituir en sí mismo una matriz, pues reaparece en las reflexiones que el historiador José Carlos Agüero, hijo de senderistas ejecutados extrajudicialmente, junto con otras polémicas en torno a las batallas de la memoria y los procesos de identificación, realiza en *Los rendidos*:

[las organizaciones relacionadas con los expresos de Sendero son varias] No todos optan por unirse a estas redes y no todos las usan del mismo modo. Para muchos, tienen el valor de soporte. Para otros, quizás no los más, no lo sé, tienen que ver con las cosas más duras. Es el aferrarse a lo que da sentido a sus vidas. Lo que otorga sentido a sus pasados sacrificados. ¿O vivieron en vano? No son José Marías cuestionados por ellos mismos y por el presente. (2015, p. 63)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Sin duda, la producción de José María Arguedas no debe escindirse entre una vertiente literaria y otra etnográfica. Su conjunción resulta un larga-vista que permite cruzar a la otra orilla al mostrarnos que no hay identidades compactas sino identificaciones móviles y migrantes. Tampoco cabe duda acerca de si Arguedas supo mirar los fenómenos populares desde ese enfoque intersticial; ni que los testimonios más dolorosos de este tiempo encontraron en la obra arguediana una matriz que se regenera constantemente dando cuenta de la productividad del testimonio en las batallas de la memoria reciente.

Hoy, la mirada etnográfica y artística en Arguedas marca el camino a seguir, frente a doctores que “engordan” y “cotorrean” estableciendo miradas estancas. Quizás, podamos recuperar el gesto arguediano para que no vivamos en vano. Dejo aquí entonces mi propuesta: nos compete la búsqueda de otras formas de mirar, registrar y escribir nuestro tiempo que excedan, incluso, el formato de los documentos académicos. Se trata de arriesgarnos por formas que, al conjugar etnografía- literatura- periodismo, como sucede con el corpus que aquí recorrimos, dejen el testimonio de nuestra contemporaneidad.

REFERENCIAS

ACHUGAR, Hugo. *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Universidad de la República, 1994.

AGÜERO, José Carlos. *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: IEP, 2015.

ALTUNA, Elena. “De su cuerpo a mi sangre”: relectura del Arguedas etnólogo. *Con Textos. Revista Crítica de Literatura*. Año 2, n. 2, p. 87-107, 2011.

ARGUEDAS, José María. *Canto kechwa, con un ensayo sobre la capacidad artística del pueblo indio y mestizo*. Lima: Ediciones Club del Libro Peruano, 1938.

ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1989 [1975].

ARGUEDAS, José María. *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires: Arca, 1976.

BUENO CHÁVEZ, Raúl. *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2010.

CAMPUZANO, Betina. Forastero, *chulla* y *wajcha*: figuras y matrices arguedianas en el testimonio andino. *Revista Visitas al patio*. V. 15, n. 1, p. 32-52, 2021.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

CORNEJO POLAR, Antonio. La literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas. En: COTLER, J. (ed.). *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política*. Lima: IEP, 1995, p. 294-302.

CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*. v. LXII, n. 176-177, p. 837-844, 1996.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Lima: CELACP, 2013 [1982].

COSSIO, Jesús; ROSSELL Luis; VILLAR, Alfredo. *Rupay. Violencia política en el Perú 1980-1985. Una historia gráfica*. Lima: Penguin Random House, 2016 [2008].

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo. *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Pakarina, 2015 [2010].

GAVILÁN SÁNCHEZ, Luis. *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia*. Lima: IEP, 2013 [2012].

JIMÉNEZ QUISPE, Edilberto. *Chungui. Violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP, COMISEDH, DED, 2009 [2005].

GOLTE, Jürgen; PAJUELO, Ramón (eds.). *Universos de memoria. aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: IEP, 2012.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición y prólogo de PEASE, Franklin. México: FCE, 2008 [1615].

LIENHARD, Martín. La función del danzante de tijeras en tres textos de José María Arguedas. *Revista Iberoamericana*, n. 122, p. 149-157, 1983.

LIENHARD, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. Lima: Horizonte, 1992.

LIENHARD, Martín. La matriz colonial y los procesos culturales en América Latina. *Revista Universidad de la Habana*. n. 247, p. 62-74, 1997.

LIENHARD, Martín. La antropología de J.M. Arguedas: una historia de continuidades y rupturas. *Katatay*. Año VII, n. 9, p. 17-25, 2011.

MAMANI MACEDO, Mauro. "Yanantin: relación, complementariedad y cooperación en el mundo andino". *Estudios de Teoría Literaria*. v. 8, n. 16, p. 191-203, 2019.

MIGNOLO, Walter. "La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los Estudios Literarios Coloniales)". *Dispositio*, v. XI, n. 28-29, p. 137-160, 1986.

MURRA, John V.; LÓPEZ-BARALT, Mercedes (eds.). *Las cartas de Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996.

OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio; HENRÍQUEZ PUENTES, Patricia. Arguedas y el Taky Onkoy. *Atenea*, n. 513, p. 73-85, 2016.

PIZARRO, Ana. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL, 1985.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego, 2008 [1984].

RAMA, Ángel. *Diario 1974-1983*. Buenos Aires: El Andariego y Trilce, 2008.

RIVERA ANDÍA, Juan J. El 'saber artístico' de un antropólogo y el estudio de la cultura en el Perú. A propósito de una obra olvidada de José María Arguedas. *Anthropologica*, Año XXIX, n. 29, p. 143-154, 2011.

ROCHABRÚN, Guillermo. "¿He vivido en vano?". *La mesa redonda sobre Todas las sangres del 23 de junio de 1965*. Lima: IEP, 2011.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012.

ULFE, María E. *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011.

WOOD, David. *De sabor nacional. El impacto de la cultura popular en el Perú*. Lima: IEP, 2005.

ZANETTI, Susana. Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). En: PIZARRO, Ana (ed.). *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. v. II. Sao Paulo: Campinas-UNICAMP, 1994, p. 489-534.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 08 de abril de 2023.

Aprovado em sistema duplo cego em: 31 de maio de 2023.