



Capítulo 50



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo II
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: mayo de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

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

ISBN: 978-612-4146-38-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07737

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

José María Arguedas en Juan Javier Salazar: una llama —inflamada— en una caja de fósforos

PAOLO DE LIMA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

VICTORIA GUERRERO

Pontificia Universidad Católica del Perú



Juan Javier Salazar (Lima, 1956) es el artista conceptual más importante de los últimos treinta años en el Perú. A finales de los años setenta, fue miembro del grupo Paréntesis y, posteriormente, del Taller EPS Huayco (1980-1981), que destacó por su actitud de cuestionamiento al arte hegemónico de la época y cuyo trabajo más importante fue la exposición *Arte al paso* (1980) en la galería Forum y el proyecto de una Sarita Colonia construida con 12 000 latas de leche Gloria recicladas de la basura, que se instaló como un gran manto en el kilómetro 54 de la carretera Panamericana Sur.

Salazar ha abordado de manera recurrente la figura y el estado anímico de la obra arguediana. En ese sentido, algunas preguntas que creemos pertinentes en nuestro análisis están vinculadas con la vigencia de la obra y el pensamiento arguedianos desde su articulación con la producción de uno de nuestros más significativos artistas y, a su vez, con entender y revelar qué ideas de lo nacional están representadas en su trabajo plástico. Un análisis, pues, de la presencia de Arguedas en la obra de Juan Javier Salazar nos permitirá responder estas y otras interrogantes. A cien años del nacimiento del autor de *Todas las sangres*, el aporte de nuestro trabajo pondrá el acento en esta perspectiva crítica, es decir, en auscultar las formas

en las que nuestro narrador más importante del siglo XX es resignificado y repotenciado desde el lenguaje, el discurso artístico y el particular punto de vista de Salazar.

El arte de un neoarguediano no suicida

Salazar militó en el trotskismo y, por lo tanto, su trabajo no fue ajeno a ese sentido político que permeó su momento histórico. Sin embargo, a diferencia de sus (casi) contemporáneos —como los NN, por ejemplo, mucho más radicales políticamente, si bien surgidos al correr de la turbulenta década de los ochenta—, Salazar está evidentemente influido por una narrativa mítica y animista, producto de sus investigaciones sobre la cultura popular. De allí que mucha de su obra esté emparentada con el élan de los textos arguedianos. El mismo Salazar se define como un «neoarguediano no suicida», es decir, como sujeto con una búsqueda permanente en los vestigios de lo nacional, pero no en un sentido crítico/étnico tan marcado y conflictivo como el del camino trágico de Arguedas, sino, más bien, como sujeto que asume los dilemas desde un espíritu más cosmopolita y festivo, pero no por ello menos profundo y vital.

De esta manera, el artista plástico conceptual que es Salazar deviene en una suerte de brujo, de animador espiritual, cuya obra se desarrolla en la precariedad material y desde ella, que es el soporte de la mayoría de sus trabajos. Ese soporte metafórico, a su vez, la pobreza del contexto social en el que se produce su obra, además de jugar con la ironía y la permanencia de lo efímero. Un discurso que ha hecho de la aparición/desaparición una fortaleza que solo puede vivir a través de una fe y de un sentido utópico que revela la obra de Salazar, en el que los objetos son retomados como íconos y persisten a costa de transformarse como tradición viva en nuestros tiempos. Esa fe podría incluso relacionarse con el ideal, en términos de Mariátegui, con ese mito del que la civilización burguesa hoy en día carece, puesto que los ideales burgueses —en su época revolucionarios— de libertad, democracia e igualdad han devenido en imposibles históricos y, por tanto, el sujeto burgués vive en constante melancolía y extrañamiento. Recordemos pues que, en relación al mito, José Carlos Mariátegui (2005 [1928]) anuncia un espíritu nuevo y renovador, y sostiene que el hombre, como ser profundamente religioso, necesita de un mito, de una fe para poder marchar hacia un rumbo y no patinar sobre el mismo punto.

La lucidez de Salazar se encuentra en la conciencia de sentirse respaldado por «una cultura milenaria», como él mismo expresa. De esta manera, su discurso se apoya en la premisa de que el centro está aquí: en este país y en este taller «tercermundistas»;

y, por tanto, los centros de poder de la cultura institucionalizados (Nueva York, Londres, Tokio, entre otros) pueden ser apropiados y provincializados por un artista como Salazar, puesto que lo respalda una cultura con una lógica diferente, no occidental. En ese sentido, lo poscolonial se presenta como una línea de estudio en su obra. ¿Qué podría significar «provincializar», por ejemplo, Londres, en el discurso de la plástica nacional que evidentemente es periférica y que casi siempre está mirando fuera o se sumerge en un nacionalismo *kitsch* incaico?

Los estudios poscoloniales son el intento por leer y revelar grietas y fisuras en sociedades como la nuestra, que han pasado por un periodo colonial muy fuerte y prolongado (unos trescientos años). Entre los críticos poscoloniales más importantes se encuentra Dipesh Chakrabarty. Según este historiador (2000), la historia de los países poscoloniales está vinculada con una narrativa maestra universal y centralista. Europa constituye un referente silencioso que se instala como el sujeto teórico de todas las historias, se convierte en el «lugar de la verdad» y, por lo tanto, produce postulados válidos para todos. Lo que Chakrabarty propone es historizar la pretendida universalización de Europa, pues esta no es natural y ha necesitado imponerse a través de la violencia y de la ideología. Lo universal es, finalmente, hecho a costa del otro. *Provincializar* significa, en este contexto, rechazar la centralidad que el mundo occidental siempre dio de sí mismo. No significa ser ajenos a Europa pues, en última instancia, todos hacemos historia europea, pero con nuestra propia visión y muchas veces con archivos no europeos. De esta manera, el proyecto de provincializar Europa consiste, según Chakrabarty, en:

[...] the understanding that «we» all do «European» history with our different and often non-European archive opens up the possibility of a politics and project of alliance between the dominant metropolitan histories and the subaltern peripheral pasts. Let us call this the project of provincializing «Europe», the Europe that modern imperialism and (third-world) nationalism have, by their collaborative venture and violence, made universal (p. 42)¹.

¹ «La comprensión de que todos nosotros hacemos historia europea con nuestro propio archivo a menudo no europeo abre la posibilidad de una política y un proyecto de alianza entre las historias dominantes metropolitanas y el pasado periférico subalterno. A este proyecto lo llamamos provincializar «Europa», la Europa que el imperialismo moderno y el nacionalismo del tercer mundo, con su empresa colaborativa y violencia, han hecho universal» (Chakrabarty, 2000, p. 42). La traducción es nuestra.

El arte, pues, tiene mucho que decir a este respecto. Tiene mucho en qué pensar si no se quiere imaginar como una continuidad que no sea «ni calco ni copia», como diría Mariátegui (2005 [1928]), intelectual que ha sido retomado, también, desde los estudios subalternos.

¿De qué manera se vinculan, entonces, Salazar y Arguedas? El animismo que los «anima» —o la fuerza del mito— no los lleva a romantizar la nación, sino que, más bien, los invita a pensar y a sentir toda la gama de tensiones y contradicciones que la habitan. Así, Arguedas, por ejemplo, ha sido leído y criticado desde la sociología más militante de los años sesenta (nos referimos específicamente a la que se expresara en la celeberrima mesa redonda del IEP de 1965) como el ficcionalizador de un indígena «no verdadero». A su vez, ha sido leído como un animista arcaizante e incluso como el escritor de esa vanguardia inacabada que es su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Juan Javier Salazar, muy por el contrario, concibe un animismo lúdico, como en aquel cerro con maracas, «animista», estimulando con sabor festivo y jubiloso a sus compañeros andinos (ver imagen 1). Un espíritu festivo, pero no banal, sino irónico y sub-versivo, increíblemente plasmado en los años duros de la violencia política. Así lo testimonia el poeta Róger Santiváñez en una crónica publicada en la revista *Intermezzo Tropical*. Escribe Santiváñez (2005): «Y ya bien entrados los 80, Juan Javier Salazar crearía lo que él lúdicamente denominaba *terrorismo chic*, como, por ejemplo, su serie de serigrafías en las que representa a uno o varios cerros (los Andes) con maracas y en plena salsa bailando amenazadoramente sobre Lima» (p. 101).

«Algo va' pasar» y ha pasado o no termina de pasar

«Algo va' pasar» (ver imagen 2) es seguramente uno de los trabajos más emblemáticos de la obra de Juan Javier Salazar; hecho y expuesto en una época altamente politizada —a principios de los años ochenta—, que es el marco en el que esta obra es concebida: «tres meses antes de que se colgaran los perros en los postes del centro de Lima», según nos contara el mismo artista en una entrevista, como hecho que alude a una de las primeras actividades subversivas de Sendero Luminoso en la ciudad de Lima. Sobre esta obra, críticos atentos a este tipo de expresiones gráficas, como Gustavo Buntinx y Mirko Lauer, han escrito interesantes artículos en los que resaltan las cualidades estéticas y discursivas de Salazar. «Fue un grabado fuerte en su momento», escribió Lauer (2005) en *Hueso Húmero*. Y añadió: «Había que ser radical para tenerlo colgado en casa (yo lo guardé en el depósito)» (p. 149).



“El animista (cerro con maracas)” (2005). Escultura cinética. Fierro y aluminio.
58 x 60 x 40 cm.

Ese mismo año, en su libro sobre el Taller EPS Huayco (experiencia en la cual Salazar participó junto con otros artistas de reconocida calidad y trayectoria como Francisco Mariotti, Charo Noriega, Armando Williams, Herbert Rodríguez, entre otros), Buntinx (2005) dedica un específico acápite a «Algo va' pasar», en el que apuesta por una mirada visionaria de lo que sucedería durante la década del ochenta en el país:

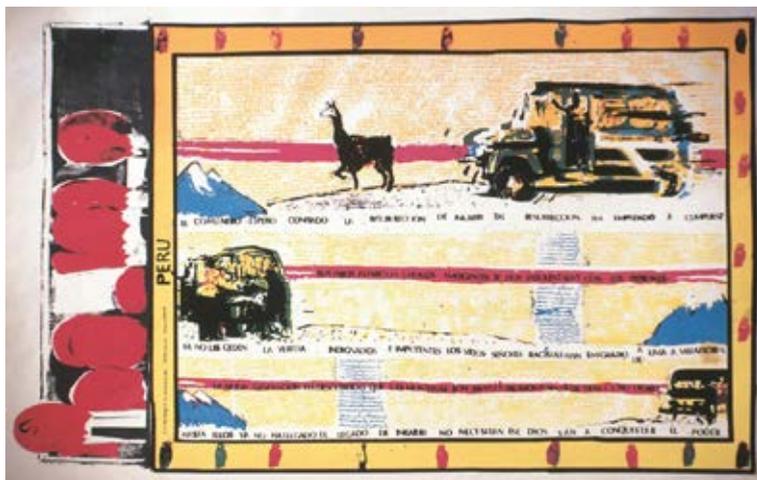


Imagen 2 “Algo va a pasar” (1980). Serigrafía 64 x 82.5 cm. Colección Micromuseo (“*al fondo hay sitio*”).

Semi-abierta, una caja de fósforos [ver imagen 3] define la superficie entera del grabado, anunciando un incendio social cuyas características parecen resumirse en el doble sentido del nombre de fábrica «La llama». A ese juego telurizante de palabras, sin embargo, se superponen textos e imágenes que sugieren el relevo histórico del campo a la ciudad, la asimilación del mito de Inkari a una mitología política moderna (p. 86)².

¿A qué «mitología política moderna» se está refiriendo el crítico? Junto con Nicolás Lúcar y Andrés Longhi («Los tres blanquiñosos de Hugo Blanco», según expresa el artista), Juan Javier Salazar militó en el trotskismo —como ya señalamos—, específicamente en la sección FIR (Frente de Izquierda Revolucionaria) del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), encabezado por Hugo Blanco, líder político que llegó a trabar una sentida amistad llena de respeto y admiración

² Buntinx (2005) desarrolla esta última idea (todo indica que sobre la base de una conversación previa con el propio artista) haciendo notar «las alteraciones impuestas al conocido envase original (cuyo diseño se dice inspirado en imágenes de José Sabogal, el fundador del indigenismo peruano)». Específicamente se trata del hecho de que «el camélido que identifica a la marca comercial aparece ahora invertido y con la pata izquierda levantada». Esta específica alteración de hacer que la llama inicie un primer paso, «tras siglos de aparente inmovilidad», es significativa; sin embargo «pareciera ser ya demasiado tarde, pues atrás del animal —y con el obvio riesgo de arrollarlo— irrumpie a toda velocidad un microbús urbano». Se trata de un microbús que «desciende del altiplano, pero la ruta anunciada en su carrocería (Lima-Comas-Independencia) es la que vincula a los barrios marginales con el centro histórico de una capital transformada por la presencia masiva de obreros y ambulantes» (p. 86).



Caja de fósforos "La llama". Compañía Nacional de Fósforos La Llama S.A.

mutua con José María Arguedas. Sirvan de ejemplo estas líneas que, en diciembre de 1969, Arguedas escribiera a Blanco³:

¿No fuiste tú, tú mismo quien encabezó a esos «pulguientos» indios de hacienda, de los pisoteados el más pisoteado hombre de nuestro pueblo; de los asnos y los perros el más azotado, el escupido con el más sucio escupitajo? Convirtiendo a esos en el más valeroso de los valientes, ¿no los fortaleciste, no acercaste su alma? Alzándoles el alma, el alma de piedra y de paloma que tenían, que estaba aguardando en lo más puro de la semilla del corazón de esos hombres, ¿no tomaste el Cusco como me dices en tu carta, y desde la misma puerta de la catedral, clamando y apostrofando en quechua, no espantaste a los gamonales, no hiciste que se escondieran en sus huecos como si fueran pericotes muy enfermos de las tripas? Hiciste correr a esos hijos y protegidos del antiguo Cristo, del Cristo de plomo. Hermano, querido hermano, como yo, de rostro algo blanco, del más intenso corazón indio, lágrima, canto, baile, odio (Arguedas, 1969, pp. 13-14, citado en Cornejo Polar, 1973, pp. 128-129)⁴.

³ Hugo Blanco entonces se encontraba preso en el penal de la isla de El Frontón tras tres años de prisión efectiva sobre una condena de veinticinco años por su participación en 1963 en la columna guerrillera «Brigada Remigio Huamán», surgida al calor de las luchas campesinas en la provincia cuzqueña de La Convención.

⁴ Según sostiene el historiador Alberto Flores Galindo (1992): «La presencia de Blanco, un hombre que no ha optado por el mundo académico, por el mundo universitario, sino que, por el contrario, ha optado por integrarse al mundo campesino va a ser bastante perturbadora en los últimos años de la vida de Arguedas, porque en alguna medida, el derrotero de Arguedas difería del de Blanco. En

«Algo va' pasar» está, pues, influido por ese sentido político y, a la vez, utópico que permeó dicha coyuntura nacional. De hecho, hay trabajos de Salazar dedicados a conmemorar combativamente el 1 de mayo (específicamente el celebrado en 1977). El grabado en sí incluye «la presencia de una consigna trotskista (acuñada por Hugo Blanco) que sirvió de bandera a la gran esperanza revolucionaria de la época: “Sin patrones ni generales, revolución permanente”» (Buntinx, 2005, p. 86), prueba concreta de la clara identificación política de Salazar ante el trotskismo («la gran esperanza»). Entonces, ¿dónde queda la llama que alza la patita izquierda en un gesto agente, ya no pasivo ni contemplativo, de la caja de fósforos original? Engarzamos ambas líneas narrativas —la de Salazar, así como la de Arguedas— para incorporarlas en una sola metáfora que, en contextos distintos pero cruciales para la nación, es un intento por expresar ese cambio, aunque un vestigio de fatalidad siempre la recorra, como se desprende de las palabras del propio Salazar planteadas en la mencionada entrevista que nos concedió:

La llama después de mucho tiempo ha levantado la patita para comenzar a caminar. Yo lo definiría con una frase en inglés: «It's too little, too late» [«Un poco demasiado tarde»], entonces le van a sacar la mierda. Esa es la metáfora política. La nueva generación ya no cree que las montañas sean dioses, porque lo que les interesa, lo que quieren es el poder político (De Lima & Guerrero, 2011, s/p).

La serigrafía, hecha a mano con cinta adhesiva, es también la lectura del espacio subalterno a través de su soporte precario aunque altamente significativo. El arte se hace con lo que se tiene a mano, porque la urgencia del momento lo exige. Evidentemente, Salazar no será el único que reivindique el uso de materiales precarios. El grupo Huayco, el colectivo Los Bestias y los artistas del Taller NN también profundizarán en este mismo proceso.

otras palabras, Arguedas había ido del mundo campesino al mundo occidental. [...] El derrotero diferente de Blanco va a ejercer presión psicológica bastante fuerte en los años finales de Arguedas» (pp. 13-14). Valga señalar que Mario Vargas Llosa prácticamente empieza su libro sobre Arguedas, *La utopía arcaica*, dedicando un acápite a la correspondencia entre el autor de *Los ríos profundos* y Hugo Blanco. En opinión de Vargas Llosa (1996), esta correspondencia resulta para Arguedas «otro de sus testamentos, por la fecha y circunstancias en que fue redactada [sin duda cuatro días antes de su muerte], y por la imagen que Arguedas quiso legar de sí al escribirla, en la lengua de su infancia [luego traducida al español por el propio Arguedas, lo mismo que la primera carta de Hugo Blanco, y enviada a la revista *Amaru*, donde ambas aparecerían —junto con una segunda carta y un cuento de este último que Arguedas llegó a recibir pero no a leer— una semana después de su suicidio] en el momento final: la de un escritor comprometido con la revolución y legitimado como tal por el respeto de un líder extremista encarcelado» (pp. 15-16).

En «Algo va' pasar», Salazar trastoca no solo la posición y el tamaño de la figura central (la llama), sino que imprime cambios en la postura y significación de la misma, pues quiere subrayar que no se trata de una tradición inmóvil y estática, sino de aquella que está en movimiento, siempre en un continuo hacerse. De hecho, un texto que da cuenta de esta tradición recorre el grabado. Se trata de un significativo fragmento de «El mito de Inkarrí y la comunidad de Puquio», de José María Arguedas y Alejandro Ortiz Rescaniere, antologado en 1973 por Juan Ossio en el libro *Ideología mesiánica del mundo andino*. «Manipulé el texto con una conchudez impresionante. Le cambié palabras, cierto sentido», nos ha comentado Juan Javier Salazar (De Lima & Guerrero, 2011). Leamos el fragmento original de Arguedas y Ortiz Rescaniere:

El comunero de Puquio esperó, confiado la resurrección de Inkarrí. Tal resurrección ha empezado a cumplirse. Con la apertura de las carreteras, los productos de la economía indígena se han duplicado. Las comunidades han construido escuelas, han renovado sus casas. Sus hijos alfabetos, «cholos emergentes», se han «insolentado» con los señores. Ya no les ceden la vereda. Indignados e impotentes, los viejos señores, de bastón con puño de oro, han emigrado a la costa, principalmente a Lima. De Puquio han emigrado los señores y los mestizos; los comuneros jóvenes van y vuelven. Dueños de tierras y ganado, la nueva generación, qepa ñeqen, han descubierto que las montañas son simples promontorios de tierra y no dioses; hasta ellos ya no ha llegado el legado del mito de Inkarrí. No necesitan a ese dios. Han decidido conquistar el gobierno local de la provincia. Los viejos comuneros, ñawpa ñeqen, los contemplan entre asombrados y entusiasmados. «Hablan el mismo idioma que nosotros, pero no nos entendemos con los jóvenes. Pretenden hacernos callar en los cabildos y casi siempre lo consiguen... Pero estamos contentos. Ellos son mestizos hijos de indios, no hijos de mestizos. No sé qué les van a hacer a los señores. Quizá les quitarán el mando...», nos confesaba don Viviano Huamancha. «No sabemos lo que sucederá...» (1973, p. 231).

Ahora veamos el texto tal y como aparece en el grabado de Juan Javier Salazar:

El comunero esperó la resurrección de Inkarrí. Tal resurrección ha empezado a cumplirse. Sus hijos alfabetos, cholos emergentes, se han insolentado con los patrones. Ya no les ceden la vereda. Indignados e impotentes, los viejos señores racistas han emigrado a/de Lima a Miraflores. La nueva generación ha descubierto que las montañas son simples promontorios de tierra y no dioses. Hasta ellos ya no ha llegado el legado de Inkarrí. No necesitan ese dios. Van a conquistar el poder.

En el texto original, Arguedas y Rescaniere dan cuenta de la resurrección de Inkarrí en el plano de la modernización andina, específicamente en la pequeña ciudad ayacuchana de Puquio («apertura de las carreteras», «construcción de escuelas», «renovación de casas»). Ambos estudiosos nos revelan cómo el proceso educativo de las nuevas generaciones («hijos alfabetos») produce un nuevo sujeto social, rebelde y más seguro de sí («cholos emergentes» *insolentados*), lo que ocasiona y motiva la emigración a la capital de «los señores y los mestizos». La educación escolarizada y el acceso a la propiedad («dueños de tierras y ganado») de la nueva generación resultan contrapuestas a mitologías y creencias milenarias («las montañas son simples promontorios de tierra y no dioses», «hasta ellos ya no ha llegado el legado del mito de Inkarrí») y de cara a la búsqueda y conquista del poder local⁵. La reelaboración libre de Juan Javier Salazar, en cambio, produce «un texto antiseñorial, antirracista, antilimeño» (p. 149), como ha sintetizado Mirko Lauer (2005).

La conquista del poder se encuentra ubicada ya no al interior de una específica población andina, sino en el centro mismo de la capital, provincializándola literalmente. Puede afirmarse, entonces, que la resemantización de Salazar da cuenta de cómo la clase que abandona la ciudad es la vieja aristocracia que obstaculiza una modernidad plena. Representa los resabios del viejo sistema feudal que hace valer el peso de la tradición criolla y la prebenda. El texto enfatiza, así, el que será uno de los fenómenos más notables de los años de la guerra interna; es decir, la movilización masiva de peruanos desde el campo hacia la ciudad. Se aprecia el desplazamiento de la violencia institucional en la nación peruana a pocos meses de que Sendero Luminoso inicie su fundamentalista lucha armada. Salazar, al igual que Arguedas, vislumbró el sentido utópico y real del momento histórico que le tocó vivir; es decir, plasmó el «espíritu de la época» en esa serigrafía, lo cual lo aparta de ser un simple profeta para inscribir una lectura empática y lúcida de un momento político-histórico que reconfiguraría el panorama de lo nacional.

Además, y por último, Salazar está sintetizando otro aspecto de la producción de Arguedas: el Arguedas del discurso «A nuestro padre creador Túpac Amaru», el célebre poema con el que inicia su único poemario, *Katatay* (1972, pp. 13-27). En este potente texto, Arguedas anuncia la transformación, desde la Pampa de

⁵ En *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, el historiador Alberto Flores Galindo (2005) señala que, para Juan Javier Salazar, el mito de Inkarrí «es el grabado de un microbús (ese peculiar medio de transporte limeño) descendiendo desde los Andes bajo el marco incendiario de una caja de fósforos» (p. 25).

Comas, de la «cabeza de los falsos wiraqochas»: Lima. Una capital «removida», «alcanzada», «penetrada» por la colectividad andina con un «regocijo no extinguido», con «la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos» (, p. 23). Tan relampagueante como otro de los trabajos de nuestro artista conceptual: aquella escultura que simula un rayo encendido con decenas de palitos de fósforos de cabeza roja que Salazar viene realizando desde finales de los ochenta (ver imagen 4), y con el animismo alegre y triunfante, con maracas, con las que Juan Javier Salazar ha sabido representar tan notable y lúcidamente nuestro proceso como nación. Algo va' pasar. Y no termina de pasar. Está pasando. Que suenen las maracas.



“Rayo” (2006) más “Paisaje” (2006). Látex sobre triplay. 2.40 x 4.80 cm.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1969). Correspondencia entre Hugo Blanco y José María Arguedas. *Amaru*, 11, 13-14.
- Arguedas, José María (1972). *Katatay*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Arguedas, José María & Ortiz Rescaniere, Alejandro (1973). El mito de Inkarrí y la comunidad de Puquio. En Juan Ossio (comp.), *Ideología mesiánica del mundo andino* (pp. 226-236). Lima: Ignacio Prado Pastor.

- Buntinx, Gustavo (2005). *E. P. S. Huayco. Documentos* (pp. 86-89). Lima: Centro Cultural de España, IFEA, MALI.
- Chakrabarty, Dipesh (2000). Postcoloniality and the Artifice of History. En *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- De Lima, Paolo & Guerrero, Victoria (2011). «Entrevista a Juan Javier Salazar del 5 de abril». Manuscrito inédito. Lima, Perú.
- Flores Galindo, Alberto (1992). Arguedas y la utopía andina. *Dos ensayos sobre José María Arguedas* (pp. 5-34). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Flores Galindo, Alberto (2005). *Obras completas III (I). Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Lauer, Mirko (2005). Todo es el azar. *Hueso Húmero*, 46, 148-151.
- Mariátegui, José Carlos (2005 [1928]). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Minerva.
- Santiviáñez, Roger (2005). Huayco: «La realidad nos dio la razón (y la locura)». *Intermezzo Tropical*, 3, 100-102.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.