



Capítulo 22



ARGUEDAS:
LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO I

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo I
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: abril de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

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

ISBN: 978-612-4146-32-9

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-05741

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300212

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Bailar la máquina: historia e imagen dialéctica en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

ALEXANDRA HIBBETT
Birkbeck College, Inglaterra



1.

Hay un pasaje de *Los zorros* donde Arguedas abre la historia¹. Lo hace a través de crear una imagen dialéctica en la figura de don Diego bailando frente a las ocho máquinas de la fábrica de don Ángel, en el tercer capítulo de la novela. Lo que resulta de esta imagen es una propuesta radicalmente moderna, y con esto quiero decir, desmitologizante, opuesta y contraria al mito entendido como un intento de cerrar el curso del tiempo a una homogeneidad sobre la cual basar una identidad y un futuro fijos. La imagen dialéctica presente en el capítulo tres de *Los zorros* interrumpe y suspende tanto al mito de la modernidad occidental (esto es, el mito del progreso) como lo andino entendido como una categoría mítica, abriendo la historia a significados y porvenires radicalmente nuevos.

En el capítulo tres de *Los zorros*, el zorro don Diego visita la fábrica de harina de pescado de don Ángel, presentándose como un amigo de Braschi. Con este pretexto, don Diego le hace una serie

¹ Para mayor fluidez he abreviado el título completo de la novela a *Los zorros*.

de preguntas a don Ángel y le pide que le muestre la fábrica. Durante su visita, hay un momento en el que entran a una galería que contiene ocho máquinas:

[...] entraron a una galería que trepidaba con la fuerza que constreñían ocho aparatos raros, como de cobre, fierro, lámina, cucharas, alambres, aire feroz comprimido, todo bajo un techo no muy alto. El visitante quedó detenido a pocos pasos de haber entrado. Respiraba no con su pecho sino con el de las ocho máquinas; el ambiente estaba muy iluminado. Don Diego se puso a girar con los brazos extendidos; de su nariz empezó a salir una especie de vaho algo azulado; el brillo de sus zapatos peludos reflejaba todas las luces y compresiones que había en ese interior. Una alegría musical, algo como la de las olas más encrespadas que ruedan en las playas no defendidas por islas, sin amenazar a nadie, desarrollándose solas, cayendo a la arena en cascadas más poderosas y felices que las cataratas de los ríos y torrenteras andinas, de esas torrenteras a cuyas orillas delgados penachos de paja florida tiemblan; una alegría así giraba en el cuerpo del visitante, giraba en silencio y por eso mismo, don Ángel, y los muchos obreros que estaban sentados allí, tomando caldo de anchoveta, apoyados en los muros de la galería, sintieron que la fuerza del mundo, tan centrada en la danza y en esas ocho máquinas, les alcanzaba, los hacía transparentes (Arguedas, 1990, p. 122).

En este pasaje, Diego «baila» las máquinas. Es decir, no solamente baila «frente» a las máquinas, sino que se une a ellas, las corporaliza, las *performa*; no las representa, como lo hace don Ángel, soltando una avalancha de palabras sobre ellas (pp. 122-123). Al contrario, aquí hay un afán de ir más allá de la división entre cosa y nombre, sujeto y objeto, que es posible a través de ocupar, de encontrar una manera corporal en la danza.

La descripción del baile de Diego constituye una imagen dialéctica, y en este hecho reside la apertura de la historia y de la modernidad que se vislumbra en *Los zorros*. La noción de la «imagen dialéctica» es una de las más potentes del pensamiento de Walter Benjamin². En la siguiente lectura veremos cómo se plasma en el baile de Diego. Veremos cómo en él, o a través de él, se ponen en relación el pasado y el presente de una forma dialéctica; vale decir, no de forma lineal o progresiva, en donde el pasado es paulatinamente superado por el presente, sino de una forma *constelativa*, donde se interrelacionan de maneras indeterminadas, de modo tal

² Me estoy basando aquí en lo expuesto en el *Libro de los pasajes*, sección N, y las *Tesis sobre la filosofía de la historia*.

que ambos quedan modificados dentro de un espacio nuevo y abierto. Veremos cómo el lector de este pasaje se encuentra con una extraña e impactante imagen donde el «pasado» andino se encuentra de una manera insólita con el «presente» de la máquina. Lo clave es que el texto no conecta a estos elementos de la forma usual —narrativa, lineal—, sino que los presenta como una imagen; no como una progresión, sino como una constelación. Por esto, como veremos, no encaja dentro de la narrativa tradicional de la historia del Perú y, como consecuencia, existe como una imagen suspendida de —o que suspende— la temporalidad histórica, tal como es habitualmente construida.

Dentro de la narrativa tradicional, lo andino viene a significar lo pasado, lo retrógrado, el atraso. Se le opone al presente y al futuro, visto como la modernización industrial dentro de un proceso de occidentalización. Para este discurso, el progreso es el bien supremo, y se caracteriza como una superación de lo andino en beneficio de lo occidental. Pero, en este caso, vemos que el baile andino se encuentra con la máquina sin que eso signifique un conflicto o una aculturación. No hay aquí una renuncia de lo andino a favor de la máquina como presente. El «pasado» y el «presente» se encuentran fuera de la jerarquía, y el resultado es que no solo se modifica el significado de la máquina, sino también lo andino. El cambio consiste en que ambos se desprenden de sus codificaciones míticas para crear una nueva modernidad. Esta nueva modernidad es una basada no en la separación y jerarquización de pasado y presente, andino y occidental, sino en la totalidad y la transparencia dentro de una unidad utópica. Esta unidad contiene una fuerza inédita que actúa a favor del cambio social y en contra del dominio.

2.

Desde el comienzo del pasaje, la máquina no es presentada como una esencia preestablecida, cuya forma y significado conocemos: «[...] entraron a una galería que trepidaba con la fuerza que constreñían ocho aparatos raros, como de cobre, fierro, lámina, cucharas, alambres, aire feroz comprimido, todo bajo un techo no muy alto» (Arguedas, 1990, p. 122). Es presentada, más bien, como una aglomeración inconexa, una masa informe. No sabemos qué hace la máquina, para qué sirve; se encuentra en esta parte del capítulo sin el marco de la producción y su finalidad dentro del sistema capitalista. Se menciona el aire como una presencia concreta: se trata de la presentación de un espacio físico presimbólico, como si aún no hubiera sido subdividido en categorías de significados sociosimbólicos

específicos. La máquina y su espacio se presencian unidos en su forma misma, en su superficialidad formal, y su significado, por lo tanto, queda abierto.

Es el visitante andino, don Diego, que presencia las máquinas fuera de su marco simbólico habitual: «[e]l visitante quedó detenido a pocos pasos de haber entrado. Respiraba no con su pecho sino con el de las ocho máquinas; el ambiente estaba muy iluminado» (p. 122). Se deja deslumbrar por la fuerza de las máquinas en sí mismas, desconectadas de su rol en la fábrica y en la sociedad capitalista. Su manera de presenciarlas no obedece a la división sujeto-objeto; sujeto y objeto se imbuyen mutuamente, entrando en una relación dialéctica, donde ninguno de los dos son esencias estables, sino que, juntos, constituyen una totalidad. La luminosidad, que no parece provenir de ninguna fuente central, también une la escena y le confiere intensidad.

Después don Diego comienza a bailar. Pero no es un baile andino: su baile encarna un movimiento maquinal: el de girar, que antes, en el mismo capítulo, fue el movimiento que describió a las máquinas: «[d]on Diego se puso a girar con los brazos extendidos; de su nariz empezó a salir una especie de vaho algo azulado; el brillo de sus zapatos peludos reflejaba todas las luces y compresiones que había en ese interior» (p. 122). Su cuerpo expide un humo, como lo haría una máquina. Nótese también aquí el afán de imprecisión a nivel del estilo: «una especie de», «vaho algo azulado». Este lenguaje no se cree dueño de una esencia de las cosas, sino solo puede indicar de modo impreciso. En su baile, don Diego comprime toda la escena, así como las máquinas comprimen el aire. Sus zapatos peludos —los pies del zorro— reflejan lo que está allí presente. En la referencia a los zapatos, la narración claramente se sale de los marcos de la verosimilitud occidental, pues ¿cómo unos zapatos peludos podrían reflejar sus alrededores? Se trata, así, de una luminosidad diferente, imposible dentro de los marcos narrativos o cognoscitivos occidentales, pero cuyo efecto es el de deshacer las divisiones jerárquicas, comprimir los elementos de la escena hasta volverlos una unidad y abrir, así, un campo de significaciones nuevas.

La inverosimilitud de esta imagen produce incomodidad en el lector. Para leerlo, se le obliga a salir de los marcos de la representación habitual. Resulta una sensación de perplejidad, de no saber en qué plano de la realidad se encuentra. A esto se suma una sintaxis complicada y oraciones muy largas que lo marean y pierden (especialmente la última citada). Por estos motivos, la lectura es sumamente difícil. Y hay una tentación, como lector, de tratar de superar esta dificultad, tajarla, lograr una claridad. Sin embargo, lejos de ser un obstáculo, es la misma experiencia

de la dificultad, de lo indeterminado y abierto del significado, y de la confusión con respecto a qué constituye la realidad, lo que transmite la verdad de este pasaje. Es solo en la experiencia de la lectura (en el ahora) que se actualiza el texto como imagen dialéctica, como algo que suspende y, por tanto, abre la significación. En otras palabras, no es que *a través* de la lectura se acceda a una verdad contenida en el texto, sino que la verdad está en la misma *experiencia encarnada y formal de la lectura en el ahora*. Esto constituye la complejidad del pasaje: la verdad que transmite no se puede explicar en términos de la oposición entre forma y contenido. La verdad que se encarna en la dificultad de la lectura es la dificultad de enfrentar la apertura de los significados; y, ya que estos significados son los que legitiman la dominación social, el efecto de la lectura es el de insertar al lector en la lucha por suspender la dominación social a la vez de las significaciones. En este sentido, el texto no solo propone la apertura de la historia, sino que *activamente abre* la historia y es abierto a ella.

Esta unión entre la (dificultad de) la forma y la verdad a la que conlleva el texto se relaciona también a una unidad utópica que aparece en el símbolo de la transparencia:

Una alegría musical [...] giraba en el cuerpo del visitante, giraba en silencio y por eso mismo, don Ángel, y los muchos obreros que estaban sentados allí, tomando caldo de anchoveta, apoyados en los muros de la galería, sintieron que la fuerza del mundo, tan centrada en la danza y en esas ocho máquinas, les alcanzaba, los hacía transparentes (p. 122).

En esta oración se encuentra el núcleo de una nueva visión utópica de la modernidad. Se describe la alegría musical que se encuentra en el baile, que corresponde a una fuerza —«la fuerza del mundo»— que alcanza y unifica a los trabajadores de la fábrica. La alegría del baile se opone, claramente, al sistema capitalista de producción, donde la fuerza de la mayoría se enajena y se utiliza para el beneficio de la minoría dominante. De hecho, los obreros toman caldo de anchoveta, un producto al cual no se le atribuye ningún valor dentro de la empresa capitalista de don Ángel. La alegría rescata esta dimensión, la de la unión por encima de las divisiones sociales; la alegría une al jefe de la fábrica con los obreros, dentro de una nueva totalidad donde no son diferentes. La imagen para esto es la *transparencia*, la alegría utópica tiene la potencia radical de hacer a todos transparentes, y la transparencia es una manera visual de plasmar la falta de diferenciaciones, límites y jerarquizaciones entre objetos-sujetos. Se trata de una alegría utópica que viene de la descompostura de las divisiones jerárquicas (o, en otras palabras, del dominio social), que sucede

como resultado del encuentro dialéctico entre pasado-andino y presente-occidental, en el baile de don Diego. Al venirse abajo las divisiones, en la transparencia, se libera la fuerza de la totalidad.

Se trata de una alegría *musical*. La música, como ha explorado Rowe (1987), en contraste a la representación verbal o narrativa, no supone una división entre sujeto y objeto, no supone la representación de una esencia allí afuera, sino que se establece en la misma experiencia corporal. La música no depende, como el lenguaje, de una división entre significado y significante y, así, es en la música que ambas cosas se pueden reencontrar para formar una apertura llena de posibilidades de significaciones nuevas. Más aun, se trata de un baile silencioso, y el narrador resalta que es por el mismo hecho de que sucede en silencio que la fuerza del mundo alcanza a los trabajadores. El poder particular del silencio reside en que, en él, es el sonido mismo, la forma misma del silencio, lo que mejor transmite su significado: el significante por excelencia del silencio es el silencio mismo. Por eso, es en el silencio, en la falta de representación y de significados establecidos, que se encuentra la gran fuerza de la totalidad no enajenada, donde lo presente y lo pasado, lo andino y lo occidental, el de arriba y el de abajo, obrero y capitalista, pueden unirse y deshacerse mutuamente, y dar lugar a una nueva manera de existir y de significar, fuera de la dominación social.

En la cláusula subordinada que omití arriba se compara a esta alegría con:

[...] la de las olas más encrespadas que ruedan en las playas no defendidas por islas, sin amenazar a nadie, desarrollándose solas, cayendo a la arena en cascadas más poderosas y felices que las cataratas de los ríos y torrenceras andinas, de esas torrenceras a cuyas orillas delgados penachos de paja florida tiemblan (1990, p. 122).

El agua, dentro de la cosmovisión andina, es el elemento que une a todos los seres, pues es algo de lo que todos dependemos, y también porque el agua toma muchas formas (CONDESAN, 2003). Si tenemos esto en cuenta, la comparación sugiere que es la cosmovisión andina la que permite entender la alegría de Diego ante las máquinas. Por un lado, el poder de las olas se compara con la imagen más melancólica de los «delgados penachos de paja florida que tiemblan», y la narración se distancia de lo andino a favor de lo costeño. El río andino no tiene la fuerza o la alegría de la ola de la costa. No obstante, por el otro lado, está claro que la alegría de la ola no se puede percibir sino desde una cosmovisión andina. La aplicación de la mirada andina a la costa permite ver en ella una dimensión utópica nueva.

Sin embargo, no se puede concluir que esta oración está recurriendo a una dimensión mítica para explicar o intentar ontologizar la fuerza de la máquina. Más bien, aquí, la cosmovisión andina se presenta fuera de los marcos de lo mítico. La alegría y la fuerza que se encuentran en la ola de la costa son las mismas que la alegría y la fuerza de la máquina. Y la alegría y la fuerza de la máquina —considerada fuera de los marcos de la producción capitalista— son las de la humanidad en una sociedad sin clases. Se sugiere que, a partir de la productividad de la máquina, suspendida de la temporalidad y de las estructuras de la explotación, se puede alcanzar una unidad que no es ajena a la unidad de la cosmovisión andina. Así, en lugar de una concepción mítica, tenemos una mesiánica, en el sentido que le da Benjamin, donde lo mesiánico no se distingue del concepto de una sociedad sin clases (2003, p. 403).

3.

Por no sería suficiente, para la lectura de este pasaje, asumir que lo que hace Arguedas es aplicar una mirada andina a la máquina. No es que incorpore un objeto no andino a lo andino. En otras palabras, no realiza ni intenta realizar una andinización en tanto una mitologización de la máquina. No hay aquí, como en el mito, una enajenación de las fuerzas laborales, sacrificadas a un dios mayor. Tampoco hay una visión cerrada del tiempo y del significado de los hechos dentro de un devenir mítico. Lo que se baila, lo que se celebra, es la máquina misma, en toda su potencia abierta y pura. Lo que se plasma en el tercer capítulo de *Los zorros* no es lo andino como una esencia mítica premoderna, fija y constante en la historia, desde donde se mira a la máquina, sino una transformación proyectada y utópica de lo andino fuera del mito y fuera de su significado establecido, donde puede ser compatible con lo que, dentro de la mirada histórica tradicional, ha sido intrínsecamente incompatible con él: la modernidad industrial.

También el objeto queda modificado por la mirada que se le aplica. Las máquinas son liberadas de su significado dentro del sistema capitalista. No significan, aquí, la explotación; no representan el reemplazo de mano de obra humana con la fuerza productora de la maquinaria dentro del capitalismo tardío; no se oponen a los hombres ni a la naturaleza. Son vistas de una manera utópica, en lo que podrían significar fuera de la dominación social. Se liberan, en otras palabras, del mito del progreso: del avance del presente hacia el futuro que, necesariamente, significa la superación del pasado, aunque esto implique la alienación de la fuerza productora y la exterminación de lo que es diferente a la cultura hegemónica. Por el contrario,

la alegría de la máquina, fuera de la dominación social, es la de una producción no alienada que mejora las condiciones de vida de la humanidad como totalidad, sin exterminación de la diferencia ni explotación de la mayoría.

Es por esto que se puede ver en *Los zorros* una imagen dialéctica, cuyo efecto es el de desmitologizar la relación entre pasado y presente. En este pasaje se deshace la asociación entre lo andino y el pasado, y la máquina y el futuro: tanto lo andino, como la máquina, pasan a formar parte de un «ahora» lleno de potencial para un porvenir utópico. Si la historia del Perú ha sido siempre narrada como un paso progresivo de un pasado andino a un futuro occidental —entendida la occidentalidad como la única modernidad posible—, se puede decir que en esta parte de *Los zorros* se vislumbra una nueva manera de ver la historia del Perú, donde lo andino no tiene que ser superado para lograr un futuro occidental, sino que ambos pueden relacionarse fuera del mito, de forma dialéctica, no progresiva e igualitaria, fuera de un sistema de dominación social.

4.

Sin embargo, esta imagen dialéctica es como un destello en la oscuridad: un chispazo, lleno de potencia, pero fugaz. Unas líneas después de lo que hemos leído, don Diego intenta transmitir su alegría a don Ángel:

—Es la alegría, don Ángel. La alegría —habló el visitante.

—Cuando hay trabajito, don —dijo otro obrero (Arguedas, 1990, p. 123).

En las palabras del obrero resuena una verdad incontestable. No porque se puede vislumbrar, en la imagen dialéctica, la posibilidad de una existencia social diferente, estamos más cercanos a conseguirla. La realidad de la dominación social se impone. Como para recalcar esta verdad, esta sección del capítulo termina con la cuidadosa réplica del mismo obrero al entusiasmo de don Diego:

—Yo le he dicho a don Ángel que ese humo de la Fundición parece como el aliento de Chimbote. Pesa, tiene color rosado, garraspiento, que alumbrá —dijo don Diego, volviéndose hacia la fila de obreros. [...]

—Quién sabe, don —contestó la misma voz que se refirió al trabajito y la alegría (p. 124).

Quién sabe. La imagen dialéctica es una potencia, es un movimiento suspendido. No es su actualización, su realización. Benjamin mismo lo dice: es un relámpago que desaparece en cuanto es reconocido. Su realización es la tarea que heredamos (1999, p. 456). Su realización significaría la redención de la humanidad (1968, p. 254).

Esta misma fragilidad de la alegría de la imagen dialéctica está clara también en otro nivel: en el nivel de las lecturas que se le han hecho y que se le siguen haciendo a *Los zorros*. Muchas lecturas de Arguedas hoy en día lo ubican dentro de un proyecto multicultural. Espero que resulte claro que mi argumento es muy distinto. No es que, al suspender la narrativa tradicional de la historia, se encuentre en *Los zorros* una propuesta de simple pluralidad de culturas o multiculturalidad, interrelacionándose de manera igualitaria y en un espacio homogéneo de tolerancia mutua. En el lenguaje de la memoria cultural: no es que se *reconcilien* varias facciones divididas. Al contrario, en la imagen dialéctica, las mismas identidades fijas y esenciales (andino, occidental) de las cuales depende la política identitaria, el multiculturalismo —y, en gran medida, la memoria cultural—, se deshacen al entrar en una constelación. Desde la perspectiva de la imagen dialéctica, estas identidades dejan de verse como esencias y se revelan como ontologizaciones ideológicas de las diferencias, diferencias que son producto de la explotación capitalista y que se deshacen dentro de la transparencia arguediana. Así es que, en el tiempo histórico que se vislumbra en la imagen dialéctica, el objetivo ya no es el progreso, pero tampoco la convivencia multicultural dentro del capitalismo tardío. Lo que tenemos, más bien, es la imagen de una modernidad radicalmente diferente, una modernidad sin dominio social.

De la misma manera, ha habido varias lecturas de esta novela que no han reconocido su fuerte tendencia desmitologizante. Todo lo contrario, a la obra de Arguedas en general, y a esta novela en particular, se les ha leído —se les sigue leyendo— como un intento fracasado de hacer que la cultura o mitología andina sobreviva en un mundo moderno. La utopía de Arguedas ha sido considerada, por muchos, como una utopía arcaica. La frase de Vargas Llosa (1996) es perfecta para mostrar cómo se ha conceptualizado la labor de Arguedas dentro de una visión de la historia dividida, categóricamente, en pasado-arcaico-andino, presente de transición y futuro-occidental-moderno. Pero la lectura elaborada arriba me lleva a sostener que leer *Los zorros* implica cuestionar esta visión de la historia como progreso lineal de pasado-andino a futuro-occidental. No se puede decir que sea

una novela nostálgica que intenta imponer una mirada atrasada y mítica a un mundo moderno desconocido. Tampoco me parece del todo adecuada la lectura de Lienhard, en cuanto ve en la novela una muestra de la «continuidad» de la cultura popular andina (1981, p. 132). No es una novela que rescate la continuidad: es una novela dialéctica, que muestra y encarna un encuentro nuevo entre pasado y futuro, entre andino y occidental, que modifica el significado de ambas partes y que, por tanto, abre a una visión radicalmente diferente del futuro. Y, si entendemos el proyecto de la modernidad como el de la Ilustración, que, según Adorno (1973), es centralmente el esfuerzo constante por salir de los marcos del mito, podemos decir que en *Los zorros* Arguedas emprende una tarea fundamentalmente moderna.

En conclusión, y en el marco del centenario de su nacimiento, puedo decir que la lectura de este pasaje, «en el ahora de su cognoscibilidad», muestra que Arguedas no es un pasado arcaico a ser recordado con nostalgia, ni una particularidad para ser tolerada dentro de una totalidad multicultural. Es, más bien, un pasado que debe ser redimido en toda su potencia utópica.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1973). *Dialectic of Enlightenment*. John Cumming (trad.). Londres: Allen Lane.
- Arguedas, José María (1990). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell (coord.). Colección Archivos. Madrid: CEP de la Biblioteca Nacional.
- Benjamin, Walter (1968). Theses on the Philosophy of History. En Hannah Arendt (ed. e introducción) y Harry Zohn (trad.), *Illuminations. Essays and Reflections* (pp. 253-264). Nueva York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter (1999). N [On the Theory of Knowledge, Theory of Progress]. En Howard Eiland y Kevin McLaughlin (trads.), *Arcades Project* (pp. 456-487). Cambridge, Massachusetts; Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (2003). Paralipomena to «On the Concept of History». En Howard Eiland y Michael W. Jennings (eds.); Edmund Jephcott y Howard Eiland (trads.), *Selected Writings* (IV), 1938-1940. Cambridge, Massachusetts; Londres: The Belknap Press of Harvard University.

- Buck-Morss, Susan (1991). *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts; Londres: MIT Press.
- CONDESAN (2003). *La visión andina del agua*. Recuperado de: <http://www.condesan.org/memoria/agua/VisionAndinaAgua.pdf>. Fecha de consulta: 15/04/11.
- Lienhard, Martín (1981). *Cultura popular andina y forma novelesca: Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana, Tarea.
- Rowe, William (1987). Arguedas: Música, conocimiento y transformación social. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13 (25), 97-107.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Žižek, Slavoj (1989). You Only Die Twice. En *The Sublime Object of Ideology* (pp. 131-149). Londres, Nueva York: Verso.