



Capítulo 69



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO III

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo III
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: junio de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

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

ISBN: 978-612-4146-39-8

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07738

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

El silencio de la opa: ¿se puede leer a Arguedas como una feminista?

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN
Universidad Autónoma de Barcelona, España

–*La mujer sufre. Con lo que le hace el hombre, pues sufre [...]*
–*Eres criatura. Ella goza más que el hombre*

Arguedas, «La huerta»



Estas dos líneas, comienzo *in media res* del cuento «La huerta», resumen con asombrosa concisión el binomio violencia/goce que *parece* el único posible para abordar un análisis feminista de la narrativa de José María Arguedas. O, al menos, así lo han entendido buena parte de los críticos que han estudiado esta cuestión (González, 1990; Jiménez, 1998; Forgues, 1989; Lambright, 2006). Véanse, por ejemplo, posiciones de lectura como la de Sara Castro-Klarén quien, en su texto, «Crimen y castigo: sexualidad en J. M Arguedas» (título ya sintomático), dirá en sus primeras líneas:

Al notar la masculinidad absoluta de la perspectiva y, por tanto, de la problemática es necesario recordar que Arguedas no es en esto original ni menos idiosincrático, sino más bien, y como lo han demostrado cientos de estudios feministas, lleva puestas las anteojeras de un patriarcalismo que cede poco a poco, y cuya última frontera de liberación sea acaso el reconocimiento o mejor el descubrimiento de la humanidad total y diferente de la mujer (1983, p. 1).

Si decidimos ocupar esa posición, «leer a Arguedas como una feminista», tenemos, por supuesto, no solo que tacharlo de «patriarcalista» y «falocéntrico», sino, incluso, acusarlo de hacer

casi desaparecer a la mujer (pensemos, por ejemplo, cómo esta se reduce a una figura llorosa, siempre adivinada tras sus maridos, en *Yawar fiesta*). Pero, claro, decir que Arguedas es falocéntrico es lo mismo que decir que es patriarcalista con el indio, pues solo lo retrata en posición de subalternidad. Y en este punto cientos de trabajos críticos nos acusarían de ceguera lectora. El escritor peruano denuncia un universo donde la violencia es la ley y esta se aplica tanto sobre hombres como sobre mujeres. También se trata de un mundo con posiciones de poder y de subalternidad, donde la mujer es casi siempre subalterna, como lo es el indio; pero no por ello su intención es más o menos patriarcal, sino puramente descriptiva. El binomio hombre/mujer atraviesa el universo arguediano con la misma rigidez que lo hace el de amo/esclavo, indio/blanco, etcétera, y todos ellos acaban mezclados. Tanto uno como otro son indestructibles, y cualquier intento de desmontarlos desde una pretendida posición feminista (blanca, occidental) poco o nada aporta a su lectura. Es más, solo resta valor a la denuncia emprendida.

Nos recuerda Manuel Asensi, en su prólogo a la edición del texto de Spivak, ¿Pueden hablar los subalternos?, que una de las críticas que esta realiza a Foucault y Deleuze es la siguiente:

Una crítica del sujeto clásico no puede afectar únicamente al sujeto individual, sino también a la consideración de un grupo humano como sujeto. Como Foucault y Deleuze pasan por alto este hecho, acaban inaugurando un sujeto. ¿Y qué hay de malo en hablar de la lucha obrera en términos de un sujeto unitario que lleva a cabo la revolución? Que ignora la división internacional del trabajo y pone en la misma balanza a todos los sujetos oprimidos y desposeídos. Y ello, desde luego, es hacerles un flaco favor a aquellos hombres y mujeres que no son legales, no poseen un buen pasaporte y no usan una moneda fuerte, que no tienen ni el mismo poder, ni los mismos deseos, ni los mismos intereses. Lo que, en definitiva, hacen Foucault y Deleuze es dejar de lado la fuerte heterogeneidad del sujeto oprimido y, como sucede muchas veces incluso en los pensadores occidentales más optimistas, convertir al Otro, sea cual sea su situación geopolítica, en algo absolutamente transparente (2009, p. 12).

Este mismo gesto de igualación es aplicable al feminismo, como bien ha sido consignado por parte de la crítica que se le ha hecho desde dentro y desde fuera, puesto que si hablar de un colectivo «mujeres» representa un esencialismo estratégico, el olvido del origen de este gesto lleva a la constitución de ese «algo absolutamente transparente». No es lo mismo ser mujer, que ser mujer y negra, como tampoco lo es ser india, opa o *kurku*. La mayor parte de los trabajos sobre la mujer en Arguedas

han caído en esa falacia, al dar prioridad al género frente a la identidad racial u otro tipo de binomios identitarios (normal/anormal, niño/adulto, por ejemplo) y su efecto múltiple.

Así, Roland Forgues afirma: «pensamos, contra el parecer de la crítica en general, que la mujer es, junto con la comunidad indígena, uno de los principales componentes de la estructura narrativa de la obra arguediana» (1989, p. 20), haciendo de la mujer un grupo separado de todo lo demás, reproduciendo un gesto que trataremos de desmontar (complicar) aquí.

Ahora bien, no por ello analizar la obra de José María Arguedas, prestando atención a las mujeres, se revela inoperante. Al contrario, este ensayo tratará de demostrar cómo tanto en *Los ríos profundos* como en *Relatos completos*, especialmente en *Diamantes y pedernales*, la imagen mundo que el escritor construye puede iluminarse con nuevos matices si centramos nuestra mirada en el tema de la mujer. Puesto que, si seguimos la definición de subalternidad que Asensi construye a partir de la lectura de Spivak, pero también de sus críticos (la subalternidad como concepto relacional y función constante), podremos pensarlas en su heterogeneidad.

El análisis del universo femenino que construye José María Arguedas demuestra el carácter relacional de la subalternidad (de la identidad en general) con asombrosa nitidez, pues a partir de un sujeto homogenizado *mujeres*, con todas las connotaciones feministas que esto supone (históricamente subalterno, diríamos desde un feminismo al uso), podemos apreciar cómo este significante se entrecruza con otros *indial blanca*, *normallanormal*, etcétera, surgidos de los entrecruzamientos de los juegos de poder.

Como bien recuerda Asensi, «el poder no se tiene, sino que se ejerce» (2009, p. 34), y quien lo tiene lo ejerce. Sobre esos ejercicios de poder, pero también sobre su precariedad, tratará este ensayo.

Una mujer canta y llega la muerte

Dice Cornejo Polar que «[d]entro del conjunto global de la obra de Arguedas, *Diamantes y pedernales* era un texto menor, de “importancia discutible” [...] la comparación con las otras novelas no le es favorable» (1973, p. 138). Por el contrario, si hay un texto que me emocione de la narrativa del peruano es precisamente este, pues entiendo que en el personaje del Upa Mariano se reúne toda la angustia y la magia que caracteriza el universo de Arguedas.

Dos mujeres son el centro de la historia, las vidas de don Mariano y don Aparicio quedan determinadas por ellas. Lo que en apariencia no es más que una reescritura de la oposición ángel del hogar/mujer fatal se convierte en el escenario de un juego de fuerzas mucho más complejo, en el que se percibe esa subalternidad relacional de la que habla Asensi, pero en el que también se ejerce un «sabotaje» al estilo que este propone. No en vano «diremos que la “crítica literaria como sabotaje” adopta el punto de vista de un grupo heterogéneo: el de los subalternos o vencidos», entendiéndolo «el/la “subalterno/a” como una pluralidad móvil, un efecto de las relaciones antagonísticas» (2007, pp. 148-149).

La historia que arma el relato recuerda las tramas de la novela romántica del siglo XIX: un hombre vicioso y violento, una amante, supuesta mujer fatal, y una figura angelical que podría promover la redención: «Como a una Virgen le envía flores de las más raras» (Arguedas, 1977, p. 58). Ahora bien, el molde romántico se encuentra deformado desde el principio, puesto que quien abre la historia es el *upa* Mariano, que demuestra el relativismo de las clasificaciones, puesto que es *upa*, pero también superdotado para la música. Desde aquí se boicotea el molde romántico que inaugura las grandes narrativas nacionalistas latinoamericanas para hablar de otra cosa, que no es más que el modelo de mundo que recorre la narrativa de Arguedas, la tesis desde la que puede leerse en continuidad su obra: la de otra nación posible. ¿Cómo se cartografía esa posibilidad en el relato?

Las mujeres, el *upa*, ocupan una posición subalterna en relación con don Aparicio, pero, a la vez, generan otras posibilidades de subalternidad. Acceden al poder y desean ejercerlo. Un ejemplo muy claro es el de Adelaida, cuya presencia provoca llanto y disputas en la precaria jerarquía que existe entre las amantes del señor: «Era bella y elegante y era de la costa, de una ciudad importante y aristocrática. Sin duda pertenecía a una familia modesta, pero vestía exactamente como las señoritas limeñas, a la última moda. Su melena era muy corta, como no se atrevían a usarla las jóvenes del pueblo» (1977, p. 22).

Adelaida cautiva a don Aparicio, pues, si ella rememora el modelo de *donna angelicata*, lo es de pelo corto, creando un efecto de disonancia, que «no sirve» para ninguno de los usos que el señor da a las mujeres, pero que fascina precisamente por su exceso, por su inutilidad. Por eso, este la corteja de una manera igualmente excesiva, y Adelaida se deja querer, haciendo de su silencio una baza que vale, en tanto simula una inocencia que se cobra en especies. Callar equivale a no revelar, a proveer a don Aparicio de un imaginario de angelical y sofisticada inocencia

y a cobrar por ello. Si Adelaida parece tonta es porque así gana más. Por su blancura, su pelo corto y sus modales de limeña recibe de su protector más de lo que esta da a sus otras queridas y se ahorra el sexo. ¿Por qué Adelaida ha dejado la capital? Porque su pelo corto entre otros muchos pelos cortos no valdría nada y su mamá también lo sabe. En provincias Adelaida posee un poder y se vale de él. La madre de la nación de la novela romántica se ha visto sustituida por la mujer que gusta, pero para nada vale, mujer objeto, mujer regalo, que hiperboliza y explicita este valor.

Un caso muy diferente es el de Irma la ocobambina: «¡Mi querida, la mejor de mis queridas! ¡Está virgen!» (p. 123). Irma es uno de los pocos personajes femeninos de Arguedas que posee una intimidad, un mundo propio, en el que la memoria de su tierra («Irma no canta para su dueño»), gestada a través del canto, la conecta con los diamantes y pedernales de los ríos que atraviesan los Andes, haciéndola poseedora de un saber revelado que la redime. Por eso la ocobambina es capaz de aunar su voz con el arpa mágica del *upa* Mariano, quien, en su simpleza, logra tocar una música que se muestra como herencia sagrada.

Así, cuando Irma y Mariano aúnen su poder estarán situando a don Aparicio al borde del abismo, condenándolo a afrontar los recovecos de su alma, enfrentándolo a su deshonor, que es la de quien ha preferido poder a saber. El canto de la ocobambina convoca a la muerte, sustituye lo terrenal por lo ancestral, y en esa batalla la mujer y el *upa* salen victoriosos. Don Aparicio mata y huye porque descubre que no hay redención ni transculturación posible. Entre su mundo y el de los indios solamente existe una posibilidad: la violencia. «Me casaré con ella y la haré padecer todo el tiempo» (p. 125). Ejercerla es el único modo que conoce de estar, de reprimir la rebelión que supone hacer valer el poder del canto contra su persona. (Y aquí deberíamos reflexionar sobre lo que esto significa, sobre el valor que el elemento prehispánico y su fuerza mítica o revelada cobran como arma subversiva, sea en la forma de canto o de *zumbayllu*, etcétera).

Los personajes que poseen la capacidad de escuchar los ecos mágicos de los ríos o de dejarse acunar por la quebrada madre son capaces de escapar de la violencia y de buscar una conciliación, aunque solo sea momentánea.

El imaginario del romanticismo criollo ha quedado desmontado, desmantelado en su simpleza y maniqueísmo para dar paso a una sociedad heterogénea, cargada de matices y vínculos complejos, que no admite ser leída en una sola dirección. Adelaida y la ocobambina forman parte de un grupo «mujeres», pero esa pertenencia no da lugar a un grupo homogéneo. Por sus orígenes la ocobambina está más cerca

del *upa* que de Adelaida, y esta de don Mariano. Ser mujer vale tanto como ser india o rubia, ser mujer no equivale a ser madre de la nación, porque la nación no es una sola, como la mujer tampoco es una sola.

Por otro lado, los relatos «El horno», «La huerta» y «El ayla» constituyen una unidad en la que se vive, de nuevo, un antagonismo, entre la sexualidad como poder, como abuso y violación ejercida por el amo («Maldecida no, abusada, pateada, emborrachada. Solo el hombre asqueroso pateo el cielo, también lo emborracha, alcanza con su mano embarrada al ángel [...] a la niña, a la señora [...] a la flor» [p. 194]) y el encuentro feliz y equitativo que tiene lugar entre las parejas indias, bendecido por el Arayá:

Las muchachas del ayla empezaron a chillar en ese instante y se dispersaron moviendo los brazos. Dos venían hacia el espino; parecía que volaban bajo. Luego, los hombres gritaron con voz gruesa, como la de un gavilán que toma altura precipitadamente. Y se echaron a correr en línea ondulante. Dos mozos persiguieron, cerca del espino, a las muchachas. Ellas reían y chillaban, ellos bufaban, silbaban. Finalmente los hombres lanzaron una especie de zumbido por la boca y las muchachas se quedaron quietas, una a poca distancia de la otra. Cuando los hombres cayeron sobre ellas, se echaron a reír fuertemente y a insultar (pp. 196-197).

Santiago alza los brazos y pide participar de la frescura y alegría de la escena, pero es rechazado: «Será que me sucede esto porque no soy indio verdadero; porque soy un hijo extraviado de la Iglesia, como el cura me dice rabiando» (p. 198), dirá el protagonista que entiende que está condenado al espacio de la abyección, que observa el uso y abuso que su raza hace de la mujer, lo que simboliza el deseo colonial que atraviesa el mundo de Arguedas. Si antes hablábamos de una rescritura de la narrativa romántica en relación a los modelos de mujer, aquí se está rescribiendo otra mitología nacional: las historias de cautiverio, en las que el indio abusa salvajemente de la mujer y la hace suya a la fuerza. Pensemos, por ejemplo, en la leyenda de *Lucía Miranda*, que no es más que una continuación de las historias de salvajismo sexual con las que se le escribe desde la Conquista (recordemos que esto es lo que imaginan quienes jamás han estado en el prado que hacen los indios allí) para poner del lado del *misti* la responsabilidad única de esa violencia.

Al respecto Asensi afirma que:

La «crítica literaria», en la acepción que empleo aquí, es el ejercicio de un sabotaje de aquellas máquinas textuales lineales o no lineales que presentan la ideología como algo natural, o bien la cartografía de esos textos que funcionan como un sabotaje

de la misma ideología. Esta distinción es importante porque subraya que la crítica literaria como sabotaje presupone que existen dos clases generales de textos: los textos téticos cuya estrategia fundamental es la de ocultar su carácter ideológico y o sus fisuras y ejercer el silogismo, y los textos atéticos que en su disposición dan a ver la ideología y ponen en crisis la posibilidad del silogismo.

Los primeros necesitan un sabotaje por parte de la crítica, los segundos sabotean y solo requieren que la crítica les siga en el acto de sabotaje (2007, p. 142).

Aunque también reconoce que cabe un quiasmo: «puede haber textos téticos que den a ver la ideología y pongan en crisis o no el silogismo, y textos atéticos que la oculten y creen un silogismo, situación que requeriría un cambio de estrategia por parte de la crítica: situarse en la onda del texto crítico saboteador y sabotear los textos atéticos» (p. 142).

Mi hipótesis, llegados a este punto, es que José María Arguedas construye en la continuidad de estos relatos un texto tético que da a ver la ideología, saboteando con su gesto toda la mitología de alteridad creada para el indio desde la Conquista y reeditada en buena parte de las narrativas criollas de la Independencia.

Ahora bien, no entiendo, como Anne Lambright, que esa ideología que se defiende haga equivaler *lo femenino* con la cultura subalterna, oprimida, indígena y *lo masculino* con lo dominante, lo opresor, lo occidental (2006, p. 331), recuperando las tesis de feminización del indio, presentes en las crónicas, para darles un valor subversivo. Todo lo contrario, leer a Arguedas de este modo supone imponerle un gesto conciliador y homogeneizador que resta toda la potencialidad a su denuncia.

El silencio de la opa, el grito de doña Felipa

Doña Felipa y la opa son los personajes femeninos que más atención han recibido en las lecturas críticas de la obra de José María Arguedas. Helena Usandizaga plantea en su lectura de la *mestiza* en el Perú andino que *Los ríos profundos* constituye una obra de inflexión en esta problemática:

La mestiza es en esta novela una mujer activa cuya fuerza y capacidad de actuación es uno de los grandes logros de la narración. Para Arguedas, la mestiza ya no es aquella del viaje sin retorno a otra cultura, sino que en cierto modo forma parte de esos «personajes de ida y vuelta» que construye en su obra, es decir, de aquellos que salen del mundo indígena para volver a él con un caudal de conocimiento y saber que lo enriquecerá y que será agente de resistencia y aun de cambio (2003, p. 178).

Ernesto, el protagonista de la novela, es también uno de esos personajes de ida y vuelta: de piel blanca, criado entre indios, es capaz de escuchar el sonido de los ríos y las piedras, con el efecto conciliador que se le negaba a don Aparicio. Aunque su vida no es ajena a la tesis, al conflicto cultural que él vive encarnado en su propio ser.

Uno de los efectos de ese conflicto será la revolución de las chicheras, mestizas, hablantes de dos lenguas, que se convierten en ese sujeto colectivo que reclama el cambio, sujeto subalterno, porque encarna una necesidad básica no cubierta: falta la sal; pero, reubicado en esa subalternidad relacional al hacerse con ella y darla a las indias, convirtiéndose en uno de los ejemplos más poderosos de la fuerza colectiva en Arguedas. Aunque el orden termina por ser restituido, todavía queda la leyenda, relato *modelizador* que impone su propia versión: la sombra de doña Felipa, presta a volver, podrá desde ahora invocarse como principio revolucionario. José María Arguedas rescibe también aquí el modelo de la cholita fatal, que entre finales y principios de siglo representó a la mestiza como figura de malditismo sexual, otorgándole ahora un poder que es político.

Este mismo modelo de chola seductora (pensemos en los relatos en torno a la Miskki Simi bolivianos, por ejemplo) queda desfigurado al compararlo con el personaje de la opa: «No era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierta de inmundicia. Era baja y gorda [...] Causaba desconcierto y terror» (Arguedas, 2002, p. 80).

José María Arguedas revisa, una y otra vez, el binomio normalidad/anormalidad: el *upa* Mariano, la opa Marcelina, la kurku Gertrudis demuestran esta oposición, que no suele ser tratada en literatura. La opa se convierte en el reflejo invertido de la Miskki Simi, en la encarnación más absoluta de la abyección: «[l]o abyecto es lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado», dirá Julia Kristeva (1999). La opa despierta asco y deseo, encarna la subalternidad en su sentido límite, pero, aun así, logrará redimirse, tomando el rebozo que doña Felipa ha abandonado como símbolo del poder de la masa y recordatorio de que puede volver a ejercerse, convirtiéndolo en su mortaja.

El modelo de la cholita fatal se bifurca: las chicheras representan el trabajo honrado y la fuerza revolucionaria, la opa el sujeto explotado hasta el extremo. Todas ellas sufren la violencia que implica en su mundo no ser mujer, sino chola. Por eso, todas están dispuestas a rebelarse, con el grito «todas a una», pero también

con el silencio, acompañado del simbolismo del gesto, porque a veces callar vale tanto como decir. Por eso, las niñas rubias lloran por los soldados para sorpresa de Ernesto: «las lindas señoritas que vi en el parque, durante las retretas, lloraban por los militares» (Arguedas, 2002, p. 343).

Unos ojos azules que miman y cuidan y la quebrada madre, en tanto fuerza materna que acuna y acoge, completan el universo femenino de *Los ríos profundos*, en el que se juega a amar a las muchachas blancas de Abancay, pero se añora a las jóvenes indias, confundiendo a ambos grupos en la ensoñación de Ernesto. La carta que Ernesto ha de escribir para su amigo vuelve a oponer literatura nacional (criolla) a identidad vivida y poetizada.

La operación es semejante a la que tiene lugar en *Diamantes y pedernales*, las mitologías nacionales y contra-mitologías de exclusión (la madre de la nación, el salvaje o la cholita) se rescriben desde una experiencia que hace del afecto el desencadenante de *otra* performatividad literaria.

Cartografías

La obra de José María Arguedas desmonta ese «sujeto absolutamente transparente» nacido del olvido de la heterogeneidad y la pluralidad de los grupos. Por eso, leerlo como una feminista se convierte en un gesto poco operativo, si el punto de partida es un sujeto colectivo «mujeres», que olvida que hay lugares del mundo o momentos de la historia donde son otras (más diversas) las determinaciones identitarias que se imponen. Es decir, se puede partir del significante mujer/mujeres para leer la obra de Arguedas, pero siempre que este dé paso a una multiplicidad que rompa la unidad del mismo para hablar de la diversidad de las inscripciones identitarias.

Una vez acometido este acto, se nos revela que *Diamantes y pedernales* o *Los ríos profundos* rescriben un modelo unitario: el de la madre de la nación criolla, promovido por la narrativa del XIX, pero también su contrapartida, la cholita fatal; al tiempo que las mitologías de alteridad encarnadas en leyendas como Lucía Miranda son también revisadas. Esta rescritura, inserta en un programa más amplio de rescritura de los imaginarios nacionalistas del siglo XIX y de su debate en el indigenismo (del mismo sujeto romántico, como señala Cornejo Polar), permite la emergencia de ese texto tético, que da a ver su ideología. Cartografiarlo supone revelar que tras el significante *mujeres* existe una diversidad proliferante: blanca, mestiza, india, *kurku*, opa, chinchera, etcétera, en el que la subalternidad se presenta

como una función relacional, en el que el poder, si se tiene, se ejerce, aunque este siempre acaba por cambiar de manos.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1977). *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, José María (2002). *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra.
- Asensi, Manuel (2007). Crítica, sabotaje, subalternidad. *Lectora*, (13), 133-153.
- Asensi, Manuel (2009). La subalternidad borrosa. En Gayatri Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?* (pp. 9-39). Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- Castro-Klarén, Sara (1983). Crimen y castigo: sexualidad en José María Arguedas. *Revista Iberoamericana*, 49 (122), 55-65.
- Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Forgues, Roland (1989). *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico*. Lima: Horizonte.
- González, Galo (1990). *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*. Madrid: Pliegos.
- Jiménez, Luis (1998). Wo(men) in the Carnavalesque Discourse. En Ciro Sandoval y Sandra Boschetto-Sandoval (eds.), *José María Arguedas: reconsiderations for Latin American Studies* (pp. 218-233). Ohio: Ohio University Center for International Studies.
- Kristeva, Julia (1999). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- Lambricht, Anne (2006). El código de lo femenino en la narrativa arguediana. En Sergio Franco, *José María Arguedas: hacia una poética de lo migrante* (pp. 331-355). Pittsburg: Universidad de Pittsburg.
- Malverde Disselkoe, Ivette (1995). Mito e historia: la función de las mujeres en *Los ríos profundos*. *Acta Literaria*, (20), 45-53.
- Usandizaga, Helena (2003). «Mestiza» en el Perú andino como subordinación o como subversión: del fin del siglo XIX al fin del XX. *Lectora*, (9), 177-186.