



Aviso Legal

Capítulo de libro

Título de la obra: La melancolía del mestizo andino: la estrategia barroca y el comportamiento lírico de Ernesto en *Los ríos profundos*

Autor: Cortés Ortega, Ricardo

Forma sugerida de citar: Cortés, R. (2022). La melancolía del mestizo andino: la estrategia barroca y el comportamiento lírico de Ernesto en *Los ríos profundos*. En C. Huamán (Coord.), *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas* (147-171). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Publicado en el libro: *Imaginario mítico en las literaturas andinas peruanas*

Imagen de portada: Retablo Ayacuchano

Fotografía: Carlos Huamán

Diseño de la cubierta: Rolando Morales

Diseño de interiores: Art Graffiti Editorial

ISBN: 978-607-30-6598-6

Los derechos patrimoniales del capítulo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este capítulo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ **Compartir:** copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ **Compartir igual:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

LA MELANCOLÍA DEL MESTIZO AINDIADO:
LA ESTRATEGIA BARROCA Y EL COMPORTAMIENTO
LÍRICO DE ERNESTO EN *LOS RÍOS PROFUNDOS*

*Ricardo Cortés Ortega**

A mi mamá

Según lo señalado por Francisco Mancera, para el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, la novela *Los ríos profundos* (1958), del escritor peruano José María Arguedas, es una de esas obras cuya lectura traza algunos parámetros fundamentales que permiten comprender una suerte de estrategia barroca en América Latina. La melancolía de Ernesto —personaje central de dicha novela—, el conflicto existencial que tan sólo se enuncia en su interior sin comprenderse ni mucho menos resolverse del todo, puede ser representativo de la melancolía que Bolívar adscribe a lo que él concibe como *ethos* barroco. Si bien es cierto que tanto barroco como mestizo son categorías asociadas al pensamiento occidental, Echeverría las resignifica al emplearlas siempre en estrecha relación con la historia de América Latina. De ahí que señale lo siguiente:

* Universidad Nacional Autónoma de México.

te: “Más que a través de la realización de una “copia creativa” del arte europeo, más que en una importación enriquecedora de lo importado, lo barroco se gestó y desarrolló inicialmente, en América, en la construcción de un *ethos* social propio de las clases bajas y marginales de las ciudades mestizas del siglo XVII y XVIII”.¹

En el caso específico de la región andina del Perú, dicho *ethos* sería propio de aquel que —como el personaje que Arguedas construye recordando su niñez y adolescencia—, si bien reivindica la cultura andina, parte de tener experiencia de ésta como sometida por la acción devastadora del sistema colonial. Según lo señalado por Echeverría, la contradicción inherente y trágica del *ethos* barroco se podría comprender de la siguiente manera: “Se trata de una afirmación de la ‘forma natural’ del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital.”² Si bien es cierto que, la cultura popular quechua andina vive, perdura y reverbera como voz y fuerza que late en el interior de Ernesto, también es cierto que, cuando menos en el punto inicial de la novela —durante el viaje al Cusco—, el lector es testigo de la acción devastadora propia del sistema colonial durante el encuentro que dicho personaje sostiene con las piedras del muro incaico. El muro, vestigio de un pasado glorioso, se encuentra en ruinas soportando el peso de los edificios coloniales. De ahí que se desprenda cierta melancolía en Ernesto. A este respecto, Carlos Huamán profundiza en el significado del rumi, la piedra como elemento simbólico del mundo andino, en el tejido narrativo arguediano: “La piedra puede constituir la marca del tiempo, la eternidad, el lugar de descanso o apoyo, la cumbre; el lugar de reflexión, pero también de soledad, de desamparo, como las piedras del Cusco. Ernesto es el único narrador-personaje mestizo que, por su

¹ Bolívar Echeverría, *Modernidad y blanquitud*, México, ERA, 2010, p. 189.

² Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, ERA, 2000, p. 39.

relación con el mundo quechua, puede descifrar el sentido de las piedras y comunicarse con ellas”.³

Más adelante, el autor señalará lo siguiente: “Ernesto encuentra que esa realidad está rota, trastocada. Sobre el muro incaico de piedra se ha levantado la pared blanca hispánica”.⁴ Si ligamos esta consideración a la lectura de la novela, se podría señalar que dicha acción sistemática provoca en Ernesto cierta incompreensión de él hacia los demás y de los demás hacia él; provoca, también, cierta disposición lírica de rebelión y melancolía ante este tipo de sistema y su acción, la cual devasta una cultura sagrada para él. Si bien es cierto que la figura del indio melancólico que añora el pasado está construida desde el orden blanco occidental dominante, la forma en que el concepto de melancolía es resignificado mediante la narrativa de Arguedas hace pensar que ésta no es la indefensión que soporta pasivamente el peso del régimen colonial. Por el contrario, ese peso parece generar, en las piedras y en todos los elementos mágicos del mundo andino, una necesidad de revelarse. Cuando hablamos de dicha acción devastadora, entonces, debemos entender que, justo a raíz de esa acción, surge en el personaje una disposición de ánimo por salvaguardar una cultura que, de antemano, soporta el peso de un sistema opresor. De ahí —podríamos decir— se desprende cierta desazón o melancolía andina. Melancolía entendida como una forma de inconformidad manifestada al no estar en buenos términos con el mundo impuesto, de sentir el contexto social colonial como una situación desgarrante que obliga al personaje a rehacer, por la vía de lo andino, ese mismo contexto. Según lo señalado por Echeverría:

La *stimmung* básica, el estado de ánimo elemental que acompaña al *ethos* barroco es por ello múltiple, inestable y cíclico. Parte de la melancolía en la experiencia del mundo como invivible, sumido en una ambivalencia

³ Carlos Huamán, *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004, p. 204.

⁴ *Ibid.*, p. 205.

sin salida, en el que “todo, por más diferente que parezca, va a dar a lo mismo”. Se hunde ahí hasta topar, en medio del desasosiego que trae la decisión imposible, del vaivén vertiginoso y paralizador de la voluntad, con la contradicción que suscita y al mismo tiempo anula el sentido del mundo, y se levanta, finalmente, en el entusiasmo de la invención de una “vida breve” que, teatralizando a la otra, la mayor, suspende el conflicto que hay en ella.⁵

Esta cita de Bolívar contiene una descripción que nos permite vincular el comportamiento abigarrado de Ernesto con la estrategia barroca que, de igual manera, se despliega a partir de un temperamento que podríamos denominar taciturno o melancólico, el cual, ante el código civilizatorio vencedor de los europeos, se afirma al pretender reconstruir su mundo mediante los restos del código civilizatorio andino. Ahora bien, como se puede apreciar mediante la lectura de *Los ríos profundos*, Ernesto logra trascender esta situación de conflicto presente en la novela a través de una “puesta en escena” que teatraliza el sentido del mundo a partir de determinadas prácticas rituales, juegos, cantos que le ayudan a amainar el trago amargo de una vida presentada como dañada e incomprendida, a reconciliarse con sus enemigos del colegio y a trascender fronteras terrenales que parecen infranqueables.

A este respecto, cabe señalar que el *ethos* barroco —entendido bajo esos términos— se aprecia en un sentido que podríamos denominar sentimental o temperamental. De ser así, resulta pertinente mencionar la manera como Valle, personaje representativo de la cultura occidental en la novela, con tono arrogante y a manera de escarnio, tilda a Ernesto de ser un sentimental por su carácter arrebatado: “Felizmente los sentimentales son grandes valientes o grandes cobardes”, le dice Valle a Ernesto como retándolo, haciéndole ver que, lo que pueda llegar a ser, lo podrá ser solamente por su carácter arrebatado y temperamental; no obstante, ese carácter juega un doble filo en la medida en que lo puede llevar a

⁵ Echeverría, *La modernidad de lo barroco...*, p. 177.

perder la pelea programada con otro niño del colegio, pero también puede consagrarlo.⁶ Aunado a esto, podríamos decir que dicha manera de entender su comportamiento es sesgada y violenta, parte de la visión propia del orden blanco que se impone con superioridad entre los niños. En el caso particular de Ernesto, desde su personalidad compleja y también desde la aparente locura con la que es juzgado por la visión colonial, no se cansa de cuestionar la aparente solidez de los cimientos de ese mundo. A este respecto, resulta interesante cómo Echeverría emplea el comportamiento de Alonso Quijano para explicar el ímpetu propio del *ethos* barroco. Si Quijano busca volver a la vida nuevamente la España soterrada de un tiempo glorioso y aventurero, Ernesto busca, mediante una puesta en escena mágico-ritual, reencantar el mundo mítico de la cultura andina del Perú. Según el autor, en su ensayo *Meditaciones sobre el barroquismo I. Alonso Quijano y los indios*, fue Unamuno quien, inspirado en el comportamiento de Quijano, emprendió la tarea de

Re-encantar y remitificar la vida social de España, a la que percibía hundida en el pragmatismo más plano y opaco, en una sensatez hostil a todo vuelo metafísico, enemigadel mito, afirmadora a su manera de ese “desencantamiento” propio del mundo modernodescrito por Max Weber [...] Don Quijote, esto es, la locura de Alonso Quijano, es para Unamuno el resultado de la resistencia de este hidalgo al enterramiento de la España heroica inspirada por el “sentimiento trágico de la vida”, la España abierta al mundo y a la aventura.⁷

No obstante, hay una diferencia abismal entre Ernesto y Quijano. Y es que Ernesto no está loco, ni se sabe a sí mismo como loco, no representa la locura de un sí mismo que se ha desvinculado de la realidad en su lectura de otro universo. De ahí que resulte violenta la manera en que el mismo Valle llega a nombrar a Ernesto “el Quijote de Abancay”.⁸

⁶ José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 131.

⁷ Echeverría, *Modernidad y blanquitud...*, p. 183.

⁸ Arguedas, *op. cit.*, p. 133.

En ese sentido, Valle representa el mismo sistema colonial que tilda de loco a quien, desde la perspectiva del *ethos* realista, no se inserta en lo real. Aunado a esto está la impresión que el común de sus compañeros tiene de él como un “forastero melancólico”, es decir, un personaje que —a los ojos de los demás— da la apariencia de vagabundear o de no encontrar su lugar en el mundo. Esos ojos representan la visión colonial que lo relega a un punto de locura; sin embargo, ese no es el punto de medida con el que Arguedas presenta a Ernesto. Éste, como se sabe, representa la visión andina. Es a través de esa visión que intentará invertir el sentido común, “hacer vivible lo invivable”⁹ —como diría Echeverría— o darle la vuelta a la condición que le ha tocado vivir. Para ello recurre al mito, a lo que éste tiene de trasgresor y disidente.

La obra de José María Arguedas, particularmente su novela *Los ríos profundos*, es fundamental para la comprensión del modo en que opera el *ethos* barroco en América Latina. Esta novela ha pasado a la historia por retratar —a partir de la visión lírica de Arguedas— aspectos esenciales de la región andina del Perú. Las implicaciones que dicha novela tuvo en el pensamiento de Echeverría, las da a conocer Francisco Mancera en un ensayo homenaje a la vida y obra del filósofo ecuatoriano, el cual justo lleva por nombre “Los ríos profundos”. Ahí, en breves páginas, Francisco Mancera da una serie de pautas y claves para reflexionar en torno a por qué el propio Echeverría recomendaba esta obra para tener un acercamiento a la discusión en torno a la modernidad, lo barroco y el mestizaje en América Latina.¹⁰ Según lo señalado por Mancera, Echeverría hacía ver que el *ethos* barroco estaba —ahí de trasfondo— en el discurso crítico de *Los ríos profundos* y en el abigarrado modo de ser de Ernesto, protagonista de la novela. Si la novela de Arguedas y su forma de retratar la vida de los indios parece iluminar o ir en sintonía con el pensamiento crítico de Bolívar es porque

⁹ Echeverría, *La modernidad de lo barroco...*, p. 37.

¹⁰ Véase “Los ríos profundos”, en Francisco Mancera *et al.*, *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*, México, Ítaca, 2012, pp. 339-340.

Ése fue (según Bolívar), el verdadero punto de partida del *ethos* barroco: el deseo desesperado de la población indígena, desarraigada y descendiente de los vencidos en la conquista, por sobrevivir integrándose a las ciudades mestizas del virreinato y así rescatar —desde la clandestinidad y a través de las formas más abigarradas de transgresión económica, lingüística, religiosa y erótica—, un mundo de vida que fue derrotado, reprimido y aniquilado.¹¹

El punto de referencia del cual parte Bolívar para proponer un modelo de interpretación crítico del proceso de conquista y colonización en América Latina es el modo o la estrategia espontánea que comunidades de indios de distintas regiones han ido orquestando para sobrevivir a una situación de sometimiento. Siguiendo esta línea de interpretación, la pregunta básica de la cual se podría partir es ésta: ¿en qué sentido es pertinente establecer una relación entre la obra de Arguedas y la de Echeverría, en particular entre la narrativa de *Los ríos profundos* y la teoría del *ethos* barroco? Mancera, en su ensayo, hace apenas un esbozo y traza una serie de parámetros a partir de los cuales se puede llegar a establecer una relación. Si bien es cierto que dicho ensayo da cuenta de cómo ciertos rasgos de la narrativa arguediana iluminaban el discurso crítico de Bolívar, también es cierto que dicho autor se inclina por hacer ver que, en última instancia, el personaje de la novela se cierra a la posibilidad de una forma de supervivencia, no construye los medios propios que lo harían integrarse ni propone formas nuevas de socialidad. A modo de conclusión, Mancera señala en su ensayo:

En *Los ríos profundos* una forma barroca de la afirmación de la vida es para aquellos que desesperadamente desean salir del drama profundo de su historia y escenifican otro drama, teatralizan una existencia vestidos con las variadas identidades sociales y políticas que, aunque en el aire, les asegura la supervivencia. Pero esa posibilidad le está negada a Ernesto. En

¹¹ *Ibid.*, pp. 338-339.

Pedro Páramo tampoco hay lugar para las identidades; éstas se disuelven como se disuelven los personajes, que son sombras, y los recuerdos, que son sonidos.¹²

Lo que Mancera parece no tomar en cuenta respecto del comportamiento de Ernesto es que, lo que hace del *ethos* barroco una estrategia que se niega a consentir el sacrificio de formas de vida pasadas, es justo la experiencia que tiene de éstas como sometidas por el orden blanco occidental dominante. En ese sentido, la interpretación que propone Mancera de *Los ríos profundos* no sólo es desalentadora, también es injusta. La postura de Ernesto no se lamenta sin más de lo que pasó, es decir, no se afirma en la destrucción del mundo andino; por el contrario, se afirma en lo que de vital y palpitante hay en él. Es así que construye una forma subrepticia de resistencia a través de la cual esas antiguas formas de la cultura popular quechua-andina perduran e incluso sostienen el mundo actual al amenazar con hacer temblar y poner de cabeza el mismo orden blanco occidental dominante. Esto se puede apreciar claramente en la disposición que tiene el muro incaico al sostener los edificios coloniales. En el estudio que hace de *Los ríos profundos*, Carlos Huamán señala lo siguiente: “Todas las piedras poseen poderes mágicos, pueden caminar por las noches y retornar de día a su lugar inicial. Esas piedras se juntan, se abrazan por acción del inca y, por eso mismo, el invasor no las pudo destruir, al contrario, se valió de ellas para construir sus propios edificios como la Catedral del Cusco”.¹³

Esta apreciación bien se podría asociar con la estrategia propia del *ethos* barroco que, de algún modo, busca invertir el orden blanco occidental dominante. En el intento de dicho orden por servirse de los restos del antiguo código civilizatorio, es el antiguo código civilizatorio quien se sirve de aquél para sobrevivir e imponer su disposición arquitectónica y espacial a la estructura colonial que aparentemente sostiene.

¹² *Ibid.*, p. 342.

¹³ Huamán, *op. cit.*, p. 207.

El *ethos* barroco, en su estrategia subrepticia que se vale del mestizaje y la codigofagia, no se contenta con el orden establecido por la conquista; por el contrario, busca los medios necesarios para afirmarse y rehacerse.

A mi modo de ver, esta relación puede quedar de manifiesto a partir de lo que en la novela se presenta como la constitución misma de Ernesto como sujeto; es decir, más que hacer de éste un personaje homogéneo, lo que en él se pondría de manifiesto es el grado de complejidad y abigarramiento en el que opera el *ethos* barroco. Abigarramiento en el entendido que le da René Zavaleta a dicho concepto a partir de lo que él, conforme a determinada situación social en la Bolivia de su tiempo, concibe como “formación social abigarrada”, es decir, como una sociedad en una condición múltiple y sumamente compleja pero que, no obstante, posee su propia coherencia interna y capacidad para adaptar simultáneamente diversos tiempos, espacios y lenguas.¹⁴ El mismo Arguedas es ejemplo de ello al definirse a sí mismo como un “individuo quechua moderno [que] como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”.¹⁵ Así pues, lo que yo considero más pertinente como lectura interpretativa, en oposición a lo señalado por Francisco Mancera, es que, justo a raíz de la personalidad abigarrada de Ernesto, es posible hablar de lo barroco como una estrategia de supervivencia. Su melancolía, su ímpetu por recomponer lo destruido, no cancela la posibilidad misma de ver, en la narrativa de Arguedas, una propuesta coherente y propositiva con la propuesta misma de Echeverría. Ambos apuntan, desde sus propios medios, a un proyecto futuro de modernidad latinoamericana. Ahora bien, yo confirmo esto al tomar en cuenta, más allá de lo señalado por Mancera y Echeverría, la forma en que, desde la crítica literaria contemporánea, se ha analizado la obra de Arguedas. En especial, Cornejo Polar —en *Escribir en el aire*— en-

¹⁴ Véase Luis H. Antezana, *La diversidad social en Zavaleta Mercado*, La Paz, CEBEM, 1991, pp. 109-160.

¹⁵ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, CELACP, 2003, p. 191.

cuentra que la narrativa de Arguedas es una propuesta que va más allá del indigenismo y se inserta en una discursividad crítica que pugna por una modernidad de orden distinto.¹⁶ Asimismo, esta propuesta no se sustenta en un sujeto monolítico hecho de una sola pieza —como si se tratara de un todo coherente—, ni siquiera se trata de presentar una dualidad contrapuesta —la forma como se suele presentar el desgarramiento que padece el mestizo cuando se coloca escindido entre dos mundos—, se sustenta más bien en la constitución o la formación de un sujeto que es sintomático de una modernidad en ciernes, soterrada, heterogénea y alternativa. En ese sentido, la melancolía del mestizo aindiado a la cual podemos considerar que alude la novela se puede entender no sólo como algo que “entorpece” al protagonista, que lo sujeta a una ineludible condición premoderna o que lo deja atrapado entre dos mundos, sino como una forma de transgresión de la propia condición conflictiva que trae consigo la modernidad impuesta a manos de los conquistadores y a raíz del sometimiento y la colonización.

Parto de considerar, como algo constitutivo de la sujetividad de Ernesto, a la melancolía. Si bien lo que le da vitalidad a su persona es el mundo andino, también es cierto que no es insensible al sufrimiento de este mundo sometido por el orden blanco occidental dominante. De ello se desprende cierta melancolía que, más que doblegarlo, lo incita a rebelarse. Asimismo, considero importante denominarlo mestizo porque, partiendo de la forma como Echeverría entiende el mestizaje cultural, considero que el narrador protagonista de *Los ríos profundos*, más que enclaustrarse en lo propio o en lo originario, se afirma en una “forma tercera” que se abre camino entre dos códigos heterogéneos, es decir, Ernesto es partícipe del dinamismo propio del mestizaje en su constitución de sujeto heterogéneo que alberga de forma efervescente distintas lenguas y distintas temporalidades. Por último, considero oportuno adjetivar el concepto mestizo como mestizo aindiado porque, si bien

¹⁶ Véase Antonio Cornejo Polar, “Capítulo tercero. Piedra de sangre hirviente: los múltiples retos de la modernización heterogénea”, en Cornejo Polar, *op. cit.*, pp. 147-214.

la narrativa de Arguedas se abre a una perspectiva de futuro, ese futuro es y se constituye a partir del mundo andino que prevalece todavía en la cultura popular quechua, en los *ayllus* donde Ernesto se crió o en los barrios alegres donde los indios encuentran una forma subrepticia de recreación. En ese sentido, la reivindicación que Arguedas hace de formas de vida pasadas es central en la perspectiva que su obra tiene de cara al futuro. Esta idea también la podemos encontrar representada simbólicamente en las piedras del muro incaico que aparecen en el punto inicial de la novela. En relación a esto, Carlos Huamán señala lo siguiente:

Las piedras parecen interrogar: ¿de dónde venimos?, ¿qué somos?, ¿adónde vamos?; a fin de conocer y reconocer, desde el presente, el pasado, y permitir al hombre su proyección futura. Esas piedras guardan vivos testimonios de los pueblos andinos, en tanto concentradoras de memoria, de una vida que pasa como río mojándolo todo.¹⁷

Dicho esto, podemos profundizar de forma más pormenorizada en el contenido de la novela, plantear —bajo los parámetros anteriormente señalados— una propuesta de interpretación del modo de comportamiento propio de Ernesto. Desde nuestra propia lectura de *Los ríos profundos* podríamos ahondar en la personalidad de Ernesto, en ese modo suyo de ser y preguntarnos por qué tanta melancolía depositada al interior de dicho personaje. Arguedas intenta expresar a través de la personalidad de Ernesto, quien es todavía un niño, el conflicto existencial que padecen ciertos mestizos aindiados, aquellos que ven como una tragedia la humillación y el sufrimiento que lo hispano o lo occidental, como cultura oficial y hegemónica, le hace pasar al mundo andino. Al ser sensible al sufrimiento de este mundo, Ernesto ve cómo el pongo,¹⁸

¹⁷ Huamán, *op. cit.*, p. 205.

¹⁸ Indio de hacienda que sirve gratuitamente, por turno, en la casa del amo.

el árbol de cedrón y las piedras del muro incaico, se retuercen de dolor.¹⁹ Estos tres elementos, representativos de dicha desgracia, al manifestar su presencia parecen llorar, quejarse, hacer explícito el mismo dolor de la tierra.

Las piedras del muro incaico, el cual soporta una construcción colonial, representan la condición de los incas al verse derrotados por los conquistadores españoles. Esta imagen sombría alude a cómo la concepción de la conquista se fue configurando de manera negativa e incluso traumática conforme a lo vivido posteriormente, es decir, tomando en cuenta las formas serviles de trabajo que dicho acontecimiento trajo consigo, las cuales se establecieron durante el periodo de colonización. Así pues, esta concepción hace ver la historia de la región andina del Perú como marcada por la tragedia de la conquista, no solo para el régimen incaico vencido, sino para todos los pueblos que, sometidos a la misma explotación a manos de los españoles, se sintieron identificados como parte de esa misma tragedia. Cuando un borracho se acerca tambaleándose al muro incaico para orinar sobre él, Arguedas hace ver cómo se le pierde el respeto a esa cultura ancestral hasta humillarla. Es así como los incas, representados a través de las piedras del muro incaico, parecen estar soportando el peso de la humillación que significó la Conquista. No obstante, visto desde la perspectiva del mito de *Inkarri*, esa aparente derrota a manos de los españoles no es tal. Con esto trato de decir que, así como Ernesto puede ser sensible al estado de ruina en el que se encuentran los muros, puede sentir también la fuerza vital que palpita en todas y cada una de sus piedras.

Este cataclismo cósmico que tuvo su origen en la muerte del Inca como consumación de la Conquista, parece verse reflejado en el modo de ser de los indios colonos,²⁰ en “la imagen humillada del pongo”.²¹ A este respecto, resulta necesario señalar que en la narrativa de Arguedas

¹⁹ Arguedas, *op. cit.*, pp. 10-30.

²⁰ Indios que pertenecen a las haciendas.

²¹ Arguedas, *op. cit.*, p. 11.

existe una diferencia entre indios sometidos, como lo son el pongo o los indios colonos, e indios de resistencia, como es el caso de Ernesto y las chicheras, quienes se amotinan para repartir la sal entre las indias de las haciendas. El pongo que trabaja para el tío de Ernesto —dueño de grandes haciendas— ha perdido la capacidad del lenguaje; ya no es capaz de manifestar lo que piensa ni siente con plena libertad, como si el paso de un tiempo opresor le fuese templando su voluntad. Y la naturaleza, representada a través del árbol de cedrón que adorna la casa del hacendado, muestra una cara gris, algo le aflige desgarrando su interior. Ante estas imágenes, se podría asegurar que nada crece de forma libre y fuerte en el entorno hostil de las haciendas; se menosprecia la parte activa que pueda tener el árbol y el pongo en el proceso de producción. Nada más apropiado que la vida de los colonos para comprender esto. No son autosuficientes, no hay nada que puedan darse a sí mismos. Tan es así que no pueden tomar algo para sí, porque entonces se considera robo. Mientras que los indios que pertenecen a un *ayllu*²² son libres dado que tienen algo por qué luchar: la comunidad, la tierra, aquello que hace posible su autonomía asediada siempre por la ambición de las haciendas. Los indios colonos tienen una identidad colectiva porque pertenecen y trabajan para una hacienda; en tanto que viven en tierra ajena, sin la forma de vida comunitaria que se cultiva en los *ayllus*, no son autosuficientes.

Resulta necesario mencionar que la imagen del árbol de cedrón no sólo alude al sufrimiento del pongo en un sentido figurado. Según la reivindicación que Arguedas hace de algunos mitos post-hispánicos —con una visión idealizada del pasado, en especial del régimen incaico como un régimen benévolo—, los incas sabían cómo tratar a la naturaleza y, a su vez, la naturaleza se sentía a gusto con ese trato, al grado de dejarse hacer. En cambio, como se aprecia en el siguiente diá-

²² Comunidad de indios libres.

logo entre Ernesto y su padre, los españoles propician un trato agreste, desconsiderado para con la otra parte: la naturaleza.

—¿Cantan de noche las piedras?

—Es posible.

—Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con “encanto” y las harían llevar para construir la fortaleza. ¿Y éstas con que levantaron la catedral?

—Los españoles las cincelaron [...] Golpeándolas con cinceles les quitaron el “encanto”.²³

En el mundo del colegio al que asiste Ernesto, Arguedas intenta poner en escena la discriminación que se da en la región andina del Perú entre grupos o personajes que, por mencionar lo más extremo de una gran diversidad social y cultural, se asocian con lo andino o lo hispano, lo bajo o lo alto, la sierra o la costa. Para el común de sus compañeros del colegio, quienes han crecido con la pretensión de adaptarse al orden social establecido por el sistema colonial, las tres escenas o imágenes antes mencionadas ya son incomprensibles, insondables. Conforme a lo que aspiran llegar a ser, ninguno está dispuesto a sensibilizarse por la forma en que son tratados los indios colonos, por su relación servil de dependencia con los hacendados, los dueños de la tierra. Mientras que Ernesto quiere comprender a los colonos, su naturaleza, su mutismo, saber por qué no le responden, para la mayoría de sus compañeros esta forma de vida servil ya no causa ningún asombro, ninguna indignación. En ese sentido, ya no les es un problema existencial. Al contrario, si algo se les presenta como una necesidad es la de reprimir en sí mismos dicha indignación porque, de no ser así, resultaría imposible adaptarse —con la conciencia tranquila, segura de sí misma— a la forma de vida que conlleva este orden social. En ese sentido, se amordaza la experiencia de

²³ *Ibid.*, p. 18.

esa forma de vida andina como ya vencida y enterrada porque, de no ser así, se corre el riesgo de morir con ella.

Ante esta discriminación, Arguedas pretende hacer ver, mediante su forma sencilla y sensible de comprender el mundo de la sierra andina del Perú, que todos esos gestos de inconformidad en Ernesto, mezcla de aflicción y de rabia, no son incoherencias. Ernesto es presa fácil de una indignación que le pone a hervir la sangre, con ganas de defenderse contra la injusticia social; dicho de otra manera, es presa fácil de un sentimiento del cual parece provenir una fuerza desbocada que da origen a una forma de rebelión hecha de pura efervescencia y descontento social. Esta indignación es acallada por la prédica colonial católica cuando se borra del “lenguaje de los ayllus” su sentido subversivo, es decir, cuando desaparece el tono combativo con el que se reivindican ciertos derechos. El padre Linares, como director del colegio y predicador de Abancay —región central de la novela—, es el representante del orden colonial y su moral perversa. Por una parte, condena esa fuerza mágica como una manifestación arrebatada de coraje que debe reprimirse a través del castigo; por la otra, legitima la explotación y el sufrimiento que padecen los colonos como algo digno de vivir. La “imagen humillada del pongo”, por mencionar el ejemplo más representativo, alude a la forma en que los colonos asumen como propia esta condición degradante y, al asumirla, son recompensados. Conformes con esto, los indios de hacienda desconocen ya el lenguaje de los ayllus; debido a ello no hacen uso de la palabra para intervenir y dar a conocer su punto de vista y, así, decidir entre ellos lo más conveniente para su comunidad. Ante el desconcierto que le provoca dicho modo de ser de los colonos, Ernesto hace ver que “ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus; les habían hecho perder la memoria; porque yo les hablé con las palabras y el tono de los comuneros, y me desconocieron”.²⁴

²⁴ *Ibid.*, pp. 57-58.

De igual manera, la cultura popular quechua-andina, al perder su sentido subversivo, se vuelve una reivindicación pintoresca de lo andino sin una concepción del mundo digna de revalorarse, por ello no posee ningún potencial para hacer estallar una rebelión. En ese sentido, el lenguaje de los *ayllus* se entiende de forma libre, sin temor alguno a expresar lo que siente —incluso— por una vía violenta. Como se puede apreciar en la primera novela de Arguedas, titulada *Yawar fiesta*, las fiestas de tradición andina post-hispánicas, de gran importancia para las comunidades indígenas, tienen una dimensión subversiva y violenta en tanto que alientan la combatividad de los indios y los llama a derramar sangre. Es esa combatividad lo que la prédica colonial católica adormece o atrofia. Mientras el padre Linares incita a los colonos a que conciban su sufrimiento como una cruz que es necesario cargar para la salvación, la rebelión de las chicheras, como una fuerza que viene del pueblo, pretende llenarlos de rabia, pretende hacerlos combativos para que hagan justicia por sí mismos.

Tomando en cuenta lo anterior, nos podríamos preguntar cuál es el precio que se debe pagar por ascender en la escala social. El éxito social que hace deseable el mismo sistema colonial conlleva una tragedia para los indios, porque es a costa de abandonar y menospreciar su propia cultura. Para un hijo de mestizos, desde el enfoque occidental, aindiarse es condenarse a quedar rezagado; es rebajarse a formar parte de la cultura popular andina. De ahí que Ernesto, al igual que su padre, quien mantiene un vínculo muy estrecho con los indios al ampararlos, al abrirles las puertas de su casa, rechace la vía del éxito. Así mismo, gracias a que su padre nunca rompió con el vínculo que lo unía a ese mundo andino, Ernesto es sensible a la vida en los *ayllus*. A pesar de ser hijo de mestizos, creció en el seno de una comunidad de indios libres, fue copartícipe de sus costumbres, de sus fiestas y, en general, de su forma de convivencia social. De ahí también que encuentre su forma adecuada de expresión en la música, en la poesía y en el canto a través

de los huaynos,²⁵ es decir, en todo aquello que forma parte y le da voz a la cultura popular quechua-andina. Cabe mencionar que dicha cultura popular que subsiste al interior de la ciudad de Abancay sólo encuentra su lugar apropiado de expresión en el barrio de Huanupata, el cual escapa al control de las haciendas. Es un barrio repugnante —según el parecer de los grandes hacendados— famoso por sus chicherías donde se congrega la gente del barrio, es decir, una gran diversidad de gente que, conforme a su oficio, se asocia a la cultura popular. Si es el único barrio alegre de la región, como lo menciona Ernesto, es por los huaynos que se tocan y bailan al interior de las chicherías. Así, su lugar de origen es éste, más allá del sistema colonial al que parece ser arrojado de forma desamparada.

En contraste, por parte de los personajes más distinguidos del colegio, “maduros”, con un porvenir brillante, con un papel o una vocación ya perfilada en la sociedad —hacendado, soldado, hombre de letras—, hay una incompreensión, un desprecio inevitable y espontáneo hacia las manifestaciones de la cultura popular quechua-andina, simplemente no las entienden. Y precisamente este mundo al interior del colegio es hostil por la discriminación que existe hacia dichas manifestaciones. Romero, quien es uno de los compañeros más cercanos a Ernesto porque comparte su gusto por los huaynos, hace ver su incomodidad ante Gerardo, el hijo distinguido del comandante: “Ese Gerardo le habla a uno, lo hace hacer a uno otras cosas. No es que se harte uno del huayno. Pero él no entiende quechua; no sé si me desprecia cuando me oye hablar quechua con los otros. Pero no entiende, y se queda mirando, creo que como si uno fuera llama”.²⁶

Si nos enfocamos en el modo en que se concibe lo andino más allá del colegio, podremos darnos cuenta de cómo se le asigna un lugar menor, de cómo se ve confinado a lo barrial, a lo popular o a la pobreza. Basta con recordar el aspecto sucio del pongo y el olor a orines que despiden el

²⁵ Canción y baile popular de origen incaico.

²⁶ *Ibid.*, pp. 264-265.

muro incaico para, de esta manera, comprender cómo es que la cultura andina se presenta en la novela ya en su forma degradada, de ahí que se asocie con la suciedad. Ahora bien, quienes forman o se conciben a sí mismos como parte de esa cultura están acostumbrados a la suciedad, por ello la asumen con toda naturalidad. Ernesto, por ejemplo, está familiarizado desde su niñez con el olor a “suciedad de telas de lana”,²⁷ sabe que forma parte de su mundo y no le opone ningún tipo de rechazo. Incluso —como se puede apreciar en uno de los cuentos de Arguedas titulado “El sueño del pongo”— el excremento, comprendido desde la experiencia de los de abajo, desde su sabiduría, tiene un valor positivo. Por eso el pongo, en su sueño, que deja entrever un deseo de venganza y de ajuste de cuentas con el patrón, se deja embadurnar todo el cuerpo de excremento. Y el patrón, en cambio, es el que se siente realmente humillado al tener que verse rebajado a lamer el cuerpo de su sirviente.

Ahora bien, lo mencionado anteriormente gira en torno al modo de ser de Ernesto como mestizo aindiado y su reivindicación del mundo andino. Lo que se intenta ahora, a modo de complemento, es contraponer esta postura del mestizo aindiado manifestada en Ernesto con una diferente que es la del mestizo hijo de indios. En una de las versiones post-hispánicas del mito de *Inkarri* que Arguedas, Roel Pineda y Ortiz Rescaniere recogen²⁸ se describe el despertar de una nueva generación de comuneros de Puquio que ya no se conforma con las relaciones sociales establecidas, tanto al interior como al exterior de su comunidad. Estos “mestizos hijos de indios” se hacen del poder, dejan de rendirle pleitesía e incluso le pierden el respeto a toda forma de autoridad inquestionable, tanto en lo andino como en lo hispano. De igual manera, desconocen su origen al cortar el cordón umbilical que los hace depender de la madre naturaleza, y ya no la veneran más; se vuelven autosu-

²⁷ *Ibid.*, p. 229.

²⁸ José María Arguedas y Josafat Roel Pineda, “El mito de Inkarrí y la comunidad de Puquio”, en Juan M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973, p. 231.

ficientes. Al tomar esta iniciativa, pretenden echar a andar un proyecto de modernización, una nueva dinámica en la que la comunidad misma gane autonomía y poder abriéndose a lo que la modernidad le ofrece, es decir, abriéndose a nuevas tecnologías que adquieren un valor distinto en tanto que son recursos que la comunidad se da a sí misma. La interpretación que los viejos comuneros hacen de esta intervención, si bien la consideran insolente, es en última instancia esperanzadora en tanto que la ven como una manifestación del mito de *Inkarri*. Sienten orgullo de esa generación compuesta de mestizos hijos de indios porque, si bien se han apropiado de algunas formas culturales de origen occidental, nacieron en el seno de la comunidad y defienden su autonomía.

Resulta interesante ver cómo la iniciativa de esta nueva generación de comuneros de Puquio, en tanto que sus condiciones y necesidades son otras, parece ir en una dirección opuesta a la iniciativa que podría tener un mestizo aindiado. Con ello se abre camino a un tercer grupo de indios que, como nos lo hace ver el personaje de Antero en *Los ríos profundos*, afirma lo que él es tomando distancia de los indios colonos y desentendiéndose del carácter mágico-ritual del mundo andino. Mientras que el aindiarse resulta una necesidad de ciertos mestizos melancólicos y rebeldes como Ernesto, incapaces de adaptarse a las reglas y a la jerarquía social del sistema colonial, los mestizos hijos de indios, si bien tampoco están conformes con el sistema colonial y ven por la comunidad, no ven como una necesidad el hecho de aindiarse y hacer una reivindicación mágico-ritual del mundo andino. A esta nueva generación de cholos emergentes les molesta que no los tomen en serio, que hagan de su mundo un “idilio colorista”.²⁹ Inconformes con esta postura, exigen que se tome en cuenta su mundo más allá de la cultura popular. En otras palabras, no quieren que se reivindique su cultura sólo por la música o la danza. Por eso desprecian a todos aquellos que, a la manera de Ernesto —quien es todavía un niño—, ven un idilio

²⁹ Véase Xavier Albó (comp.), “Creencias del misti frente al Aymara”, en *Raíces de América. El mundo Aymara*, Madrid, Alianza Editorial/UNESCO, 1988.

colorista en las formas culturales de origen andino, es decir, desprecian a todos esos melancólicos mestizos aindiados que sólo se acercan a su cultura buscando un consuelo, algo que dote de sentido su existencia carente de identidad al gravitar entre dos mundos.

Algo semejante sucede con la religión profesada en la comunidad de Puquio. Los mistis, entre muchas otras razones, menosprecian a las comunidades indígenas por sus creencias religiosas y, a su vez, quienes integran la nueva generación de comuneros ya no quieren ser concebidos como salvajes o paganos, adoradores de piedras, ríos o montañas. Al final, los miembros de esta llamada “nueva generación” dejan de llevar consigo ese sistema de creencias tan esencial en los viejos para comprender lo que sucede en el mundo. Sin embargo, no lo hacen para obtener prestigio y reconocimiento por parte de los mistis; a fin de cuentas, no dejan de manifestar su desprecio hacia quienes se han encargado de humillarlos y explotarlos. Pero sí consideran que las prácticas derivadas de este sistema de creencias son inservibles para los fines políticos de la comunidad. En ese sentido se apropian del discurso de la modernidad y asumen que el abandono o separación de lo religioso y lo político es para bien de la comunidad. De ahí que esta nueva generación considere su iniciativa como un “escepticismo liberador”.³⁰

No obstante, hacer callar la voz de los viejos comuneros, como sucede en los cabildos de Puquio, es amordazar también el mensaje del mito, su lenguaje particular, el cual, en buena medida, va dirigido a la naturaleza. Ernesto, por ejemplo, cuando le habla a los ríos y a las montañas, sabe que no habla al vacío, sabe que cada uno, como objeto cósmico o sagrado, con una vida propia, es sensible a lo que él siente y dice. Por eso sabe también que cada uno de estos elementos lo escucha y tiene algo que decir. Lo trágico de la iniciativa de los comuneros de Puquio, por consiguiente, es que, en tanto que ya no se le pide nada a la naturaleza, se va perdiendo la capacidad humana para hablar y establecer

³⁰ Arguedas y Pineda, *op. cit.*, p. 235.

un acuerdo con ella. Fuera del horizonte humano de comprensión, tan sólo importa saber de ella como recurso de explotación. Lejos de dicho escepticismo liberador, Ernesto reconoce que su constitución ontológica tiene algo que ver con la naturaleza, que algo lo liga a ella, y reconoce también que este vínculo existencial se establece a través de la cultura popular quechua-andina:

Los naturales llaman tuya a la calandria [...]. Su canto transmite los secretos de los valles profundos. Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas. ¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres...³¹

El murmullo de los ríos y del viento, el volar y el cantar de las aves, son elementos para componer huaynos, una de las más valiosas formas de expresión andina. Sin la música, que en buena medida es música de protesta, esa cultura se quedaría muda. En ese sentido, la cultura popular quechua-andina se origina a través de su relación cotidiana con la naturaleza. Cuando se decide tomar distancia de ella al no ver en sus expresiones una utilidad práctica, todos aquellos elementos que alguna vez causaron inspiración e hicieron cantar a los indios van perdiendo su gracia y su encanto hasta volverse comunes y corrientes.

Dicho esto, resulta necesario mencionar que, comprendido desde la subjetividad abigarrada de Ernesto, el *ethos* barroco presenta una estrategia de supervivencia muy particular que resulta diametralmente opuesta a la postura de los comuneros de Puquio, la cual podríamos concebir como realista y desencantada del discurso mítico. Con esto quiero decir que, si lo barroco ofrece una estrategia de supervivencia es porque ofrece también un proyecto alternativo de modernidad. Esta alter-

³¹ Arguedas, *op. cit.*, p. 197.

nativa se construye, en buena medida, a partir de la conflictividad que atraviesa la vida del propio personaje, una sensibilidad particular hacia la naturaleza y las formas de vida pasadas. El hecho de que Ernesto, como paradigma del comportamiento barroco, posea cierta sensibilidad o cierto temperamento melancólico hace que dicho proyecto —por mencionar tan sólo algunas particularidades que son sustanciales en él— sea distinto a otros vinculados con la modernidad, los cuales no son sensibles ni al estrecho vínculo que se tiene con la naturaleza ni al vínculo afectivo que se tiene con formas de vida pasadas, soterradas o premodernas. Así pues, el proyecto de modernidad que trae consigo la estrategia barroca, parte de establecer una relación distinta con la naturaleza. De entrada, va más allá de considerar a ésta un mero objeto de explotación. En ese sentido, dicha estrategia es una propuesta que, si bien se presenta abigarrada o conflictiva, pretende ser propositiva para con la vida de otros, ya sean formas de vida pasadas, lenguas o elementos mágico de la naturaleza. Por eso mismo, tal y como nos lo permite entender el análisis que Cornejo Polar hace de *Los ríos profundos*, se podría decir que en la voz de Ernesto hablan muchas voces. Mientras la mayoría de sus compañeros concibe como arrebatada toda manifestación efímera de rebelión, Ernesto dispone de una visión distinta de lo que sucede en su entorno, la cual parece reencantar, a través del mito, el juego y el canto, un mundo desprovisto de ternura.

El símbolo mágico que en la cultura quechua-andina alberga la conflictividad propia de Ernesto, su carácter heterogéneo y heteróclito como señala Cornejo Polar, se encuentra en las piedras del muro incaico que rompen en hervor. No obstante, lo que ve Ernesto en esas piedras es el *Yawar mayu*, es decir, los ríos de sangre, la mezcla y la reverberación de diversos estados o elementos en ebullición. Tal y como lo señala Carlos Huamán:

Este símbolo positivo/negativo, vivificador y destructivo, vinculado con la tradición quechua-andina, muestra su carácter multisémico traducido en

la vida y obra literaria de Arguedas: violencia (el río revuelto que lo arrastra todo), hervor (calor y movimiento del líquido que hierve, y su capacidad de modificar, de ablandar los objetos sólidos que sumerge). La conflictividad, la violencia de la lucha entre lo antiguo y lo nuevo, lo extranjero y lo autóctono, que caracteriza al mundo andino, su poderosa capacidad de resistencia, todo ello encuentra en el Yawar mayu su símbolo, su esencia, su materia.³²

Este símbolo quechua-andino refleja, en sintonía con el *ethos* barroco, una forma de transformación y de apertura a lo que está por venir. Cuando Echeverría habla de mestizaje cultural, no lo hace para figurar un proceso armonioso de homogeneización; lo hace para resignificar ese concepto a través de lo que él entiende por codigofagia.

³² Huamán, *op. cit.*, p. 214.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María, *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*, Lima, Consejo Nacional de Menores, 1966.
- _____, “No soy un aculturado”, en Juan Larco (ed.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971, pp. 281-283.
- _____, y Josafat Roel Pineda, “El mito de Inkarrí y la comunidad de Puquio”, en Juan M. Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, 1973.
- _____, *Los ríos profundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- _____, “El sueño del pongó”, en *Relatos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- _____, *Yawar fiesta* (Fiesta de sangre), Lima, Editorial Horizonte, 1988.
- _____, “Tres versiones del mito de Inkarrí”, en Xavier Albó (comp.), “Creencias del misti frente al Aymara”, en *Raíces de América. El mundo Aymara*, Madrid, Alianza Editorial/UNESCO, 1988.
- Antezana, Luis H., *La diversidad social en Zavaleta Mercado*, La Paz, CEBEM, 1991.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, Lima, CELACP, 2003.
- Echeverría, Bolívar, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998.
- _____, “El ethos barroco”, en *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, El equilibrista/UNAM, 1994.
- _____, *La modernidad de lo barroco*, México, ERA, 2000.
- _____, *Vuelta de siglo*, México, ERA, 2006.
- _____, *Modernidad y blanquitud*, México, ERA, 2010.
- _____, *Definición de la cultura*, México, FCE, Itaca, 2010.
- _____, *Las ilusiones de la modernidad*, México, ERA, 2018.
- Gandler, Stefan, *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*, México, FCE, 2007.

- García Venegas, Isaac. *Pensar la libertad: Bolívar Echeverría y el ethos barroco*, Cuadernos del seminario *Modernidad: versiones y dimensiones*, México, UNAM, 2012.
- Huamán, Carlos, *Pachachaka, puente sobre el mundo: narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*, México, El Colegio de México/UNAM, 2004.
- López-Baralt, Mercedes, *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, Madrid, Playor, 1990.
- Mancera, Francisco, et al., *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*, México, Ítaca, 2012.
- Oliva Mendoza, Carlos, *Semiótica y capitalismo, ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*, México, Itaca/UNAM, 2013.
- Stern, Steve, *Los pueblos indígenas del Perú y el desafío de la conquista española*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.