

Releyendo el indigenismo: de *Cuentos andinos* a *El hechizo de Tomayquichua*

José Castro Urioste
Purdue University Calumet

Introducción

En la escritura indigenista se instala el deseo de articular la modernidad y la tradición como claro reflejo de una sociedad multicultural. Este deseo se materializa en diversas propuestas textuales: desde integrar lo indígena como base de la nación pero dentro de los patrones de la modernidad, hasta el proyecto de construir una modernidad de raíz andina (Cornejo Polar 1994: 187-194). Tales diferencias permiten postular que el indigenismo no sería la producción literaria exclusiva de un determinado grupo social (Rama 1974), —esto más que una afirmación es una hipótesis—, sino que detrás de él habría más de un sector social como formas hay de sentir, vivir y expresar las relaciones entre modernidad y tradición indígena. Evidentemente, esta hipótesis alcanza mayor sustento si se consideran las producciones textuales que han sido denominadas como neo-indigenistas, ya que éstas no sólo incorporan nuevas estrategias narrativas sino que incluyen como parte de su temática nuevos fenómenos sociales —pienso, por ejemplo, en la migración de los Andes a ciudades costeñas iniciada en el Perú en la década de los 50 a partir de la cual se construirá un sujeto esquizofrénico—. ¹ En todo

¹ Me refiero aquí, como bien afirma Antonio Cornejo Polar, que es propio del migrante hablar desde dos o más territorios y comunicar experiencias culturales distintas. Se

caso, pese a estas diversas maneras de articular la modernidad y la tradición, el indigenismo no deja de ser una escritura en la que se organiza el saber sobre el otro para comunicarnos entre “nosotros mismos” y sobre “nuestra propia agenda”, como también un fenómeno cultural que refleja la escindida estructura social de determinadas zonas de América Latina.

El caso del escritor peruano Enrique López Albújar no es ajeno a esas consideraciones generales. Aunque López Albújar es bien conocido por su creación indigenista, no toda su producción literaria puede clasificarse de igual manera. Su primera faceta (1895-1910) se encuentra dentro del modernismo que predominó en la época, y sólo muchos años después, con la publicación de *Cuentos andinos* (1920), López Albújar inicia una nueva etapa dentro de su obra caracterizada por la representación del indio y del área andina.² Mi propósito es analizar en tres de los textos que pertenecen a esta segunda etapa –*Cuentos andinos*, *Nuevos cuentos andinos* (1937) y *El hechizo de Tomayquichua* (1943)– las relaciones multiculturales a partir de las cuales se construye determinada representación del grupo indígena andino con la finalidad de fortalecer la imagen de identidad nacional elaborada por el sector urbano. Esta representación no dejará de ser ambivalente, y estará compuesta por claros rasgos racistas como también, en momentos esporádicos, por una atracción hacia lo andino que es asumido como base de la identidad nacional.

Sobre *Cuentos andinos*

Antes de argumentar mi hipótesis creo necesario dar cuenta de las diferentes lecturas que sobre *Cuentos andinos* se han elaborado, las cuales, en ciertos aspectos, resultan contradictorias entre sí. Luis Alberto Sánchez, por ejemplo, afirma que López Albújar presenta en sus relatos “casos humanos tal como desfilaban ante su gabinete

forjaría así, un sujeto contradictorio aunque no dialéctico, ya que esa diversidad cultural nunca llega a ser una síntesis (1996: 839-41).

² Al respecto coinciden Alberto Escobar, Estuardo Núñez y José Miguel Oviedo. Asimismo, Tomás Escajadillo plantea determinadas etapas en la transformación del indigenismo: antecedentes del movimiento (como Clorinda Matto, o García Calderón), indigenismo ortodoxo, y neo-indigenismo (1994: 33-34). *Cuentos andinos* inicia no sólo una nueva fase en la obra de López Albújar, sino también el indigenismo ortodoxo (1994: 42).

de juez, durante el largo tiempo que anduvo ejerciendo el oficio en la serranía de Huánuco”, y por consiguiente, el libro se convierte en “una sucesión de casos tristes, anormales algunos, todos en los linderos de la penalidad” (1981: 1176). Sin negar que casi todos sus cuentos están relacionados con acciones violentas, la mayoría de ellos no se vincula a asuntos de carácter penal y solamente dos relatos pueden considerarse como reelaboraciones de casos ante un juez (Escajadillo 1972: 71-72). Mario Vargas Llosa es quien critica con mayor severidad *Cuentos andinos* calificando al libro como “un impresionante catálogo de depravaciones sexuales y furores homicidas del indio, al que López Albújar . . . sólo parece haber visto desde el banquillo de los acusados” (1964: 139). En estos cuentos, sin embargo, no se relatan actos sexuales (Escajadillo 1972: 71) y, de otro lado, Vargas Llosa asocia la visión del indio reflejada en *Cuentos andinos* a aquella que expresa la obra de Ventura García Calderón, y a partir de esta relación, pretende vincular a López Albújar con el grupo aristocrático dirigido por Riva-Agüero. Sin embargo, López Albújar no sólo fue un “provinciano mesocrático” (Castro Arenas: 65) que mantuvo su independencia frente a los intelectuales liderados por Riva-Agüero (Escajadillo 1972: 65), sino que la visión idealizada sobre el indio en la obra de García Calderón difiere de la que se elabora en *Cuentos Andinos*.

José Carlos Mariátegui es el primer defensor de López Albújar. Para él sus relatos “aprehenden, en sus secos y duros dibujos, emociones sustantivas de la vida de la sierra, y nos presentan algunos escorzos del alma del indio” (1964 [1928]: 293). Para Jorge Basadre, por su parte, López Albújar es el forjador del cuento indígena debido a la confluencia de tres rasgos: 1) la maduración del realismo dentro del relato peruano; 2) conocimiento sobre lo que escribía; 3) el reflejo en sus narraciones de la toma de conciencia nacional que se operaba en el Perú (1968: 203). Tomás Escajadillo, a partir del pensamiento mariateguista y de las observaciones de Ciro Alegría, considera que López Albújar “es el iniciador del indigenismo peruano porque es el primero en retratar al indio de ‘carne’ y ‘hueso” (1972: 99). Para Escajadillo, el autor de *Cuentos andinos* resulta ser el descubridor del mundo indígena. Sin embargo, es necesario aclarar que este descubrimiento está dirigido para un sector de la sociedad peruana y, particularmente, para la clase media emergente a la que

López Albújar pertenecía. Por otro lado, es cierto que frente a la literatura anterior *Cuentos andinos* puede calificarse como un libro que ofrece la visión de un indio de “carne y hueso”, pero el problema se encuentra en qué tipo de imagen se refleja.

Me parece que *Cuentos andinos* no manifiesta una ideología aristocrática ni alcanza a expresar la verdadera vida del indio. Su visión es distinta y no implica un tránsito —entre García Calderón y Arguedas, por ejemplo—, sino la expresión de otro grupo social.³ Para comprender tal visión es necesario, en primer lugar, analizar la construcción del narrador y sus relaciones con el mundo representado. En efecto, López Albújar opta por un narrador en tercera persona que emplea las normas del castellano escrito, y que expresa una perspectiva desde “afuera” sobre el mundo andino:

Lo que sí podemos objetar de *Cuentos andinos* es su visión demasiado exterior del indio. López Albújar es buen observador, pero ni intenta siquiera compenetrarse, contaminarse del mundo interior indígena. El narra consciente y deliberadamente desde afuera. (Escajadillo 1972: 5)

Esta visión desde “afuera” se revela, en primer lugar, en el modo en que se percibe el territorio: como un espacio totalmente ajeno al sujeto. No resulta extraño que el narrador se asombre ante el paisaje andino. Así lo demuestra, por ejemplo, en el relato “Los tres jircas” con la descripción de las cumbres que rodean la ciudad de Huánuco. En segundo lugar, por medio de una serie de expresiones se contruye una distinción racial entre la entidad que narra y los personajes andinos: “Y como Maille había ido al servicio militar sabiendo leer regularmente y con ese gran espíritu de curiosidad que vive latente en *su raza* . . .” (81); “Sus ojos [los de un personaje indio] miraban firmemente, sin la esquividad ni el disimulo de los de la generalidad de *su raza*” (119; el subrayado es mío).⁴

³ Para Cornejo Polar, el sistema ideológico que preside la elaboración de *Cuentos andinos* y *Nuevos cuentos andinos* no es fácil de determinar, pero en todo caso, la obra de López Albújar difiere del indigenismo que se construye a partir de *Amauta*.

⁴ *Cuentos andinos* fue publicado originalmente en 1920. En el presente trabajo las citas del libro proceden de una edición correspondiente a 1950 (ver Bibliografía). En el caso de *Nuevos cuentos andinos* y *El hechizo de Tomayquichua*, se trabaja con las ediciones originales de 1937 y 1943, respectivamente (ver Bibliografía). En futuras referencias a estos tres libros, sólo se indicará el número de página.

La propuesta ideológica de López Albújar también se sustenta en la representación de los personajes indígenas. En este sentido, en *Cuentos andinos* se distingue dos tipos de personajes indígenas: por un lado, aquéllos que son capaces de reivindicarse por sus propios medios; y por otro, el de las mayorías, que aparece sumiso y humilde (Carrillo 1967: 48). El primero de estos tipos posee la capacidad de iniciativa y es configurado —con excepción de Ishaco en “Cachorro de tigre”— no sólo por rasgos indígenas sino también por otros, raciales o culturales, provenientes del grupo dominante. Así lo demuestra, por ejemplo, el *illpaco* Juan Jorge que es un tirador de gran destreza y un mestizo, en el cuento “El campeón de la muerte”; o Aparicio Pomares (un aculturado porque perteneció al ejército) calificado como “bizarro y de mirada vivaz e inteligente” (64), y capaz de arengar y conducir a la lucha a un grupo de indígenas en “El hombre de la bandera”; o Juan Aponte, también un ex-miembro del ejército y semantizado como un personaje diferente y superior a los otros indios: “El dueño del fundo le miró [a Aponte] de alto a bajo y al ver a un mozo fuerte, de aire avisado y resuelto, muy distinto de los otros indios que le trabajaban la tierra . . . no tuvo reparo en aceptarlo” (83). Por consiguiente, el personaje indio que es valorado y admirado en *Cuentos andinos* posee tal valoración porque en él existen componentes —raciales o culturales— del grupo dominante.

El indio de las mayorías, sin embargo, es construido por medio de un conjunto de rasgos semánticos que expresan una imagen peyorativa. En primera instancia, se representa como una raza “dormida” (en contraste a la capacidad de iniciativa de los aculturados): “Había bastado la voz de un hombre para hacer vibrar el alma adormecida del indio” (70). Otro ejemplo interesante: “Y así fue enterrado el indio chupán Aparicio Pomares . . . , que supo . . . , sacudir el alma adormecida de la raza” (74). Ambas citas también connotan la posibilidad de un “despertar”. Sin embargo, para López Albújar el “despertar” se produce cuando el indio asume y defiende causas que le pertenecen a los *mistas*: el ejemplo más claro se encuentra en “El hombre de la bandera” que relata la lucha de las comunidades indígenas no por sus propios intereses sino por los del grupo dominante.

En segundo lugar, en *Cuentos andinos* el grupo indígena es configurado como uno que no tiene la posibilidad de representarse a sí

mismo. López Albújar construye una imagen del otro como una entidad que necesita ser dirigida por el sector mestizo o aculturado. Así lo ejemplifican el sacerdote que pelea por el pueblo en “La mula de taita Ramón”; o el indio Liberato Tucto en “El campeón de la muerte” que no puede vengarse por sí mismo y necesita que un mestizo lo haga por él; o las comunidades indígenas en “El hombre de la bandera” que son “despertadas” y lideradas por Pomares, un aculturado.

En tercer lugar, López Albújar asocia la cultura indígena con la imagen de lo “bárbaro”. Tal construcción imaginaria se genera, en primer lugar, al negarle el uso del pensamiento racional y concebir las creencias del otro como supersticiones: “Y he aquí lo que me contó el indio más taimado, más supersticioso” (19); y en otro relato el narrador comenta:

fué la superstición, todo ese cúmulo de irracionales creencias con que parece venir el indio al mundo y a las que el ejemplo, la fe de sus mayores, las leyendas de los ancianos, la bellaquería de los sortilegios y hechiceros, se encargan de alimentar desde la infancia. (81)

Asimismo, la imagen de lo bárbaro se sustenta al construir al otro como una entidad que resuelve sus conflictos por medio de la violencia. El ejemplo más notorio es el cuento “Ushanan-jampi” en el se concibe la administración de justicia en el mundo andino como un acto cruel y sangriento. Creo que estos dos rasgos semánticos que elaboran la imagen de barbarie en *Cuentos andinos* —la violencia y la superstición—, se explican porque López Albújar valora e interpreta los hechos producidos en una cultura ajena a la suya bajo los patrones de la propia, con lo cual, distorsiona y deforma el significado que poseen en el mundo andino.⁵

Rechazos y seducciones en *Nuevos cuentos andinos*

Nuevos cuentos andinos es, en gran medida, una continuación del primer libro de relatos de López Albújar. Detrás de cada historia se instala el deseo de dar a conocer al lector occidental, los valores que

⁵ Sobre este fenómeno cultural en América Latina, véase Rama (1974).

gobiernan el mundo andino contrapuestos en ciertas ocasiones a aquéllos que provienen de la modernidad.

No sorprende que para López Albújar —juez de carrera— sea la justicia el valor que con mayor frecuencia se refleje en sus relatos. En cierto sentido, para este escritor indigenista, un grupo cultural se define a partir de la manera en que administra justicia. Y en el caso de *Nuevos cuentos andinos*, hacer justicia se representa como un acto de violencia que en más de una ocasión ingresa dentro de los linderos de la antropofagia. Por ejemplo, en el cuento “Huayna-Pishtanag”, el protagonista indígena es asesinado por los perros de un terrateniente: “¡Taita Miguel, taita Miguel!, tus perros han cogido a Aureliano allá abajo y se lo están comiendo” (59); o en el cuento “El blanco”, se describen las prácticas de tiro sobre la cabeza de un delincuente muerto como un acto de justicia; o en el cuento “Cómo se hizo pishtaco Calixto”, en el cual el Alcalde del pueblo ordena que exhiban la cabeza de un criminal en la plaza.

A diferencia, de “Ushanan-Jampi” en *Cuentos andinos*, donde la violencia proviene de la comunidad indígena, en este segundo libro de relatos de López Albújar, la violencia es representada como un elemento que surge del ambiente andino pero que es llevado a cabo tanto por los indígenas como por los *mistis*. Es, en última instancia, el ambiente de la sierra y no el grupo étnico en sí, lo que hace que el sujeto se transforme en bárbaro. Asimismo, en el relato “El blanco” a partir de la representación de la antropofagia como parte del ejercicio de justicia, se pone en claro contraste las normas del mundo andino con las de la ciudad: “Derecho... ¡Qué ricos tipos esos maestrillos de San Carlos! ¡Ya quisiera verlos por acá para que digan de qué les sirve su derecho!” (73). Como en otros textos de la literatura latinoamericana —pienso en *Facundo* y *Doña Bárbara* por citar sólo dos de los casos más conocidos—, en este relato de López Albújar el mundo de la ciudad es gobernado por la ley, y el del campo por la violencia: “¿Qué mejor derecho para defender por acá nuestro derecho que una buena carabina y un corazón resuelto y firme?” (73). Sobre esta dicotomía se instalan dos procedimientos de transmisión del poder y del saber que enfatizan la diferencia entre el civilizado y el bárbaro: la ley es un texto escrito; las normas del campo se conocen por medio de la oralidad.

A su vez, en este conjunto de relatos subyace por momentos una atracción y admiración por lo andino. Así sucede en “Huayna-Pishtanag”, a partir del vínculo de simpatía que se establece entre el narrador y la joven pareja indígena que vive y lucha por un amor censurado por el terrateniente. López Albújar no sólo se identifica con los personajes indios en este cuento, sino que califica al *misti* de “bárbaro” ya que su egoísmo es capaz de conducirlo a actos de brutal violencia. En “El brindis de los yayas”, se hace una distinción clara entre los indios ancianos descritos con distancia y como grupo maquiavélico, y el joven indio calificado como “justo”, de quien se representa no sólo su exterior sino también sus conflictos internos, y cuyo proyecto es incorporar a la comunidad elementos del mundo moderno pero manteniendo el respeto por las tradiciones andinas. En el relato “El blanco”, finalmente, se admira la fortaleza del hombre de la sierra: “pero el cholo serrano es más duro de pelar que el cholo costeño y hasta tiene al frío en su favor” (72).

En todo caso, en *Nuevos cuentos andinos* se refleja constantemente un juicio de valor sobre lo narrado. No se establece un catálogo de buenas y malas conductas, pero los acontecimientos relatados son punto de partida para expresar rechazo o atracción ante las normas que gobiernan el mundo andino.

Narrador y lenguaje en *El hechizo de Tomayquichua*

A diferencia de la narrativa breve de López Albújar o de su novela *Matalaché*, *El hechizo de Tomayquichua* no ha sido objeto de detenidos estudios por la crítica literaria. La novela narra dos historias de amor que representan el intento y fracaso de un proyecto populista. Como todo texto indigenista, es una novela relatada desde una perspectiva exterior al mundo andino. En ciertos pasajes, la visión del narrador se identifica con el protagonista, el doctor Quesada, quien explora la sierra peruana; en otros, se abandona esta identificación, pero se mantiene siempre la perspectiva exterior (curiosamente, este punto de vista es también utilizado cuando se describe, y con cierta debilidad, el mundo de la alta burguesía limeña). Pese a esta visión del narrador, el mundo andino se refleja no como una entidad homogénea sino con determinadas diferencias étnico-sociales. Así, Ferrer es representado como un pequeño hacendado que

posee otros subordinados a su cargo; Miquita y Rosario, no son completamente indias sino mestizas; y la mujer que trabaja en un restaurante se configura como un personaje puramente indígena que rechaza el mestizaje como si fuera un acto diabólico: “Porque sabrá’sté que la Micucha no tiene el bueno de ser india pura como nosotras. . . . Por eso es tan maligna” (20).

El narrador en *El hechizo de Tomayquichua* se construye como una entidad semiótica, cuya función es elaborar un tejido en el que se van ordenando los diálogos. Por lo tanto, los parlamentos de los personajes quedan en primer plano y la voz del narrador permanece como telón de fondo, pero no por ello es menos autoritaria. Dentro de esta estrategia quisiera referirme a dos ejemplos. Uno de ellos es el diálogo entre Andraca (quien ha sido calificado de tener problemas de salud mental) y el doctor Quesada. A primera impresión la escena se elabora como si fuera la relación entre paciente y psiquiatra en la que éste se limita a escuchar o hacer breves preguntas, mientras la imagen de aquél se construye a partir de lo dicho. Pero es también una relación especular en la que el psiquiatra, al conocer a Andraca, empieza a descubrir en sí mismo cierta curiosidad por la otra cultura. En efecto, al escucharlo reconoce (y admira) a un sujeto que ha quebrado las normas de su propia cultura y que revela e invita al culto de los valores del mundo andino. Claro, posteriormente se descubre que tanto la renuncia de Andraca a lo propio como la aceptación de la otredad son parciales y su relación con lo indígena encarna una contradicción irresuelta.

El otro diálogo al que quiero referirme está compuesto por el doctor Quesada y una mujer india. Este personaje, en primer lugar, se configura no tanto por lo narrado sino por la manera de narrar, con lo cual se enfatiza su verosimilitud, y en segundo lugar, sustenta su sabiduría en el saber oral: “dicen, por eso digo” (18). Se elaboran así, diversas texturas lingüísticas que conviven pero se excluyen mutuamente: tanto el lenguaje del doctor Quesada como el de la mujer india se basan en la coloquialidad, pero son dos registros completamente distintos cuya puesta en práctica elabora sujetos diferentes que contrastan entre sí. Evidentemente, detrás de estas dos versiones de lo coloquial se instala la voz del narrador, caracterizada por la escrituralidad y poseedora del suficiente poder como para articular los parlamentos de los personajes.

Alegoría, mestizaje y proyecto nacional

El hechizo de Tomayquichua se organiza, y expresa la problemática de culturas en contacto, a partir de dos historias amorosas. La primera de ellas narra la relación entre Andraca y Miquita; la segunda, entre el doctor Quesada y Rosario. En ambas, los personajes masculinos son jóvenes profesionales educados en Lima, mientras los femeninos tienen sus raíces en la sociedad andina. Asimismo, Andraca y Miquita –la primera pareja– se caracterizan por ser sujetos periféricos en sus respectivos grupos. Aquél rechaza y desprecia la vida limeña que califica de superficial, y a su vez, su familia y su grupo social lo considera como un sujeto que ha perdido la cordura por haber abandonado las comodidades de la capital por las costumbres andinas. Miquita, por su parte, es una marginal dentro de la sociedad andina, ya que no es india sino mestiza, y esta característica étnica de impureza racial hace que ella sea –desde la perspectiva de los personajes indígenas– un sujeto que bordea lo diabólico. La marginalidad de ambos personajes permite que ellos se conozcan y construyan un mundo hermético y aislado de sus sociedades. Asimismo, ser convivientes y no tener ningún interés en legalizar su relación a través del matrimonio es uno de los rasgos que enfatiza su opción por no integrarse ni al mundo occidental ni tampoco a la sociedad andina. La segunda historia amorosa nace a partir de la influencia de Andraca sobre su amigo, el doctor Quesada, y del vínculo de hermandad entre Miquita y Rosario. Si por un lado, esta relación no llega a producirse en el terreno sexual, por otro, la de Andraca y Miquita carece de hijos, es infecunda.

Detrás de estas relaciones amorosas se instala otro nivel semántico: ambas representan una división de la élite capitalina que busca construir un proyecto de identidad nacional, cuya amplia base se encuentra en el mundo andino.⁶ Tal articulación de los grupos indígenas por cierto sector de la nueva élite profesional de la capital implica un proceso de “nivelación” del sector popular a través de la instrucción y educación impuesta por las capas urbanas (esta característica se ve claramente reflejada en la relación entre Andraca y

⁶ Definitivamente, parto de la tesis de Doris Sommer sobre la novela latinoamericana del siglo XIX. Sommer propone que en buena parte de esta narrativa se representan las relaciones amorosas heterosexuales como una alegoría de la nación (1991).

Miquita). En este sentido, el futuro sujeto nacional, el futuro ciudadano, estaría construido a partir de una síntesis armoniosa de ambas razas, aunque educado dentro de los modelos ciudadanos. Visto así, las características de frivolidad y superficialidad de la mujer limeña hacen que ésta sea incapaz (o infecunda) para crear al nuevo ciudadano. La mujer andina, en cambio, representa el espacio que debe ser fecundado y de allí la abundancia de comparaciones en la novela entre el cuerpo femenino y la naturaleza de la sierra.

Sin embargo, este proyecto de síntesis entre ambas culturas está condenado al fracaso. Tal frustración se refleja en el destino de las dos relaciones amorosas que se narran en la novela. Por un lado, Andraca y Miquita nunca llegan a casarse (su vínculo queda en los límites de la ilegalidad) y no tienen la posibilidad de tener hijos. Por otro lado, la relación entre el psiquiatra y Rosario también termina en el fracaso. Y no sólo eso, Rosario reconoce determinadas cualidades en Ferrer (un antiguo pretendiente del pueblo) y opta por quedarse con él, rechazando al doctor capitalino que ha regresado a la sierra con el propósito de proponerle matrimonio. Definitivamente, este cambio de actitud de Rosario refleja tanto el rechazo de los grupos populares a un proyecto de nación conducido por cierto sector de élite capitalina, como también la necesidad y preferencia por dirigir su propio destino.

A manera de conclusión es posible afirmar que la ambigüedad ante lo andino, reflejada en la narrativa indigenista de López Albújar, expresa el deseo de construir una imagen de nación donde se fusionen las diferentes sociedades que coexisten en el Perú, pero sobre todo, expresa la falta de viabilidad y fracaso de tal proyecto, lo cual, y de manera inevitable, acentúa e intensifica las diferencias ante la otredad. Es precisamente esta imposibilidad de alcanzar una síntesis utópica que deja al descubierto el mutuo rechazo de dos mundos culturales, lo que permite afirmar que la narrativa indigenista de López Albújar expresa con certeza las irreconciliables escisiones y fracturas en la estructura social peruana.

BIBLIOGRAFÍA

Basadre, Jorge

1968 *Historia de la República del Perú*. Tomo XV. Lima: Editorial Universitaria.

Carrillo, Francisco

1967 "Los aciertos indigenistas de Enrique López Albújar". *Revista Peruana de Cultura* 11-12: 147-58.

Castro Arenas, Mario

S/F *La novela peruana y la evolución social*. Lima: José Godard editor.

Cornejo Polar, Antonio

1980 *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Editorial Lasontay.

1994 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.

1996 "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana* 176-177: 837-44.

Escajadillo, Tomás G.

1972 *La narrativa de Enrique López Albújar*. Lima: CONUP.

1994 *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores.

Escobar, Alberto

1960 *La narración en el Perú*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

López Albújar, Enrique

1950[1920] *Cuentos andinos*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

1937 *Nuevos cuentos andinos*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.

1943 *El hechizo de Tomayquichua*. Lima: Ediciones "Peruanidad".

Mariátegui, José Carlos

1964 [1928] *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.

Núñez, Estuardo

1965 *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*. México: Editorial Pomarca.

Oviedo, José Miguel

S/F *Narradores peruanos*. Caracas: Monte Ávila.

Rama, Ángel

1974 "El área cultural andina (hispanismo, mesticismo, indigenismo)". *Cuadernos Americanos* 197.6: 136-73.

Sánchez, Luis Alberto

1981 *La literatura peruana derrotero para una historia cultural del Perú*. Tomo 5. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

Sommer, Doris

1991 *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

Vargas Llosa, Mario

1964 "José María Arguedas y el indio". *Casa de las Américas* 26: 139-147.