

# La función de la Literatura en la constitución de una identidad nacional. El caso Arguedas

---

157

*Mónica Cohendoz*  
*Universidad de Buenos Aires*

El presente proyecto se desarrolló desde 1991; tiene como objetivo general analizar la literatura de Arguedas como una práctica cultural que produce sentidos sobre la identidad nacional. Se inserta en un proyecto mayor, "El espacio de la literatura en el contexto cultural andino", participan del mismo las investigadoras: Nora Dottori, Alba Paz Soldán y Susana Santos, analizamos los significados preferentes que la práctica literaria le asigna a esta región.

Mi área de investigación se desarrollo en dos etapas; la primera consistió en relevar los textos de Arguedas y la bibliografía teórica. Aquí se plantearon problemas que se relacionan con la vinculación del crítico con el objeto de estudio, se plantea, fundamentalmente, como dificultad de acceder al estudio de otra cultura. Si pensamos la práctica literaria en tanto un espacio de producción cultural activa, debemos

reflexionar sobre el problema de interpretación de una cultura diferente. En esta primera fase traté de establecer una "esfera común" con la otra cultura. La constitución de un mundo significativo común se basó en el conocimiento de la cultura quechua; accedí a relatos, mitos, textos de antropología. El objetivo era mantener la lectura en un movimiento "oscilante" entre el adentro de la cultura de Arguedas, para atrapar empáticamente el sentido de los textos, y, por otra parte, dar un paso hacia afuera para situar esos significados en contextos más amplios.

158

La lectura de los textos bibliográficos reveló que había zonas de la producción arguediana no analizadas, por ejemplo, **El Sexto**. El primer trabajo crítico que realicé fue sobre este texto que me resultó muy interesante porque me permitió hacer dialogar el texto con otros discursos culturales: el mito del inkarrí y el socialismo. De esta manera, la puesta en relación de estos discursos complejiza el problema de la representación, desde una concepción del discurso polifónica; así la diversidad de lenguajes culturales entra en interacción dialógica. El pasaje del dialogismo textual que proponen los textos de Arguedas al intento de un dialogismo crítico, lo había leído, ya como un hecho programático, en el libro de Martín Lienhard **Zorros y danzantes de tijeras en la última novela de José María Arguedas**. Creo que este modelo de trabajo propone al investigador no ya como una autoridad crítica sino una relación intersubjetiva que pone en funcionamiento distintas prácticas culturales.

La segunda etapa del proyecto se centró en la relación base/superestructura, porque el vínculo entre la literatura y la nacionalidad pone en escena relaciones entre producción material y producción simbólica para problematizar la idea de determinación (la idea de que la literatura peruana debe representar la identidad peruana). En oposición a la categoría realista de reflejo, surge la de mediación que describe un proceso activo entre la sociedad y la literatura, el mismo se da a través del lenguaje. Desde este enfoque voy a analizar los dos problemas que surgen, el de la representación de lo indígena y la mediación que establece el lenguaje en los textos de Arguedas.

## Un individuo quechua moderno

*intenté convertir en lenguaje  
escrito lo que era como  
individuo...*

*José María Arguedas*

En la práctica de la escritura no hay "comienzos absolutos" y se dan pocas continuidades sin fracturas. Es posible leer una desflecada, desaliñada, pero característica irregularidad de desarrollo. Lo importante son las **rupturas** significativas- donde la vieja escritura es desarticulada, las constelaciones más antiguas son desplazadas y sus elementos -viejos y nuevos- reagrupados en torno a un diseño distinto de premisas y de temas. Los cambios en una problemática transforman la naturaleza de los interrogantes y la manera en que pueden ser respondidos. Arguedas se ubica en la tradición poética del indigenismo para rearticularla y revisarla, su "ruptura" resignifica la concepción de lo indígena a la luz de las transformaciones sociales del Siglo XX.

La conquista española provocó la ruptura del orden cósmico inca, lo invirtió, volvió el mundo al revés, instauró un **pachacuti**. Este trastrocamiento de un orden para resignificarlo a través del conflicto y la lucha por la producción de significados, en el marco de una discusión por la construcción de una cultura nacional, define la escritura de Arguedas.

El código de la novela indigenista consolida una tradición: la de la cultura inca como representativa de lo nacional, pero tal como fue y no tal como es. El anacronismo, en la concepción de lo quichua, es el eje que produce la ruptura de Arguedas con esa tradición. Rompe con la representación del **aculturamiento** indígena porque "dentro del muro aislante y opresor, el pueblo quichua, bastante arcaizado y defendiéndose con el disimulo, seguía concibiendo ideas, creando cantos y mitos"<sup>1</sup>

Surge una concepción moderna de la cultura quichua, cuya clave es el reconocimiento de un mestizaje que no habla de algo que ya pasó,

sino de lo que él es como peruano; no sólo es un hecho racial, sino razón de ser: trama de experiencia, de memoria e imaginarios que transformaría en escritura. Porque quizá, solamente, allí de objeto y tema el mestizaje pasa a ser sujeto y voz: un modo distinto de percibir y narrar, de contar y de dar cuenta que identifica la escritura arguediana.

La identidad indígena no es una esencia intemporal, sino una experiencia actual, para Arguedas, su propia experiencia porque, sin ser quichua, vivió entre indios, cuenta:

160

*( ) mi madre murió cuando yo tenía dos años. Mi padre se casó en segundas nupcias con una mujer que tenía tres hijos; yo era el menor y como era pequeño me dejó en la casa de mi madrastra, que era dueña de la mitad del pueblo, tenía mucha servidumbre y el tradicional menos precio e ignorancia de lo que era el indio y como a mí me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allí. (...) Los indios y especialmente las indias viejas vieron en mí exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos... y me lo dieron a manos llenas.<sup>2</sup>*

Una experiencia que transformará en escritura vívida a lo largo de todas sus novelas; la misma es el tema de episodios biográficos - emerge un paralelismo evidente entre la vida del autor y los textos, por ejemplo, los niños del libro de cuentos **Agua**, Gabriel el protagonista de **El Sexto**, Ernesto en **Los ríos profundos**, etc, de esta manera su vida es condición de posibilidad de su escritura.- también, por el dispositivo de enunciación que produce un sujeto indio cuya identidad cultural es producto de un conflicto no resuelto, la conquista.

En esta metáfora de apropiación de una identidad indígena, representada por el pasaje del comedor, la cultura occidental, a la cocina, la cultura quichua, descrita por Arguedas como la experiencia liminar de sus textos, la escritura teje su poética de ruptura. La dinámica de constitución del sujeto que llamamos identidad es un proceso de sucesivas redefiniciones en relación a las transformaciones sociales que

lo quichua va a desarrollar, señaladas por el traslado de la sierra, espacio de aislamiento, en el cual perduran los modos de vida antiguos, a la costa, espacio de modernización<sup>3</sup>. Produce un desplazamiento de su experiencia individual a la experiencia del Perú para representar la nueva nación quichua, en tanto rescata los orígenes y los integra a la modernidad; la identidad que propone entre su vida y lo peruano otorga a los textos un sentido de lo nacional: la esencia peruana no es única ni intemporal, sino que se ha transformado a lo largo de su historia, pero permanece un legado simbólico: lo quichua.

Definir la cultura quichua moderna parece ser la operación básica de los textos de Arguedas. Lo moderno significa lo actual<sup>4</sup>, Arguedas retoma los elementos considerados como fundacionales de lo peruano, fundamentalmente, de origen quichua; como Mariátegui, en los *Siete ensayos*, inventa una tradición de lo peruano a partir de la serie, culturalmente disponible, dándole un sentido de lo nacional. La formación de una nación pasa por una cuestión preliminar: la construcción de su "pueblo". Lo popular es una cultura, en los textos arguedianos, producto de una apropiación desigual de la antigua cultura quichua, una elaboración actual a partir de las nuevas condiciones de existencia y una interacción conflictiva con la cultura hegemónica, la española.

El pueblo peruano como agente de cambio, transformación y conformación de la cultura nacional es el sujeto del enunciado de los textos; lo popular es representado desde sus propios códigos de producción: la música, el canto, el mito, la oralidad. Constituyen un proceso de significación en la escritura que es, al mismo tiempo, diferencia y resistencia. Diferencia en tanto insta un nuevo modelo escriturario -definido por Arguedas como el de los "escritores provincianos", Rulfo, Guimaraes Rosa y Roa Bastos pertenecen a esta estética<sup>5</sup>- y resistencia porque pone en crisis la cultura hegemónica al señalar la heterogeneidad<sup>6</sup> cultural.

Cómo se combinan, en qué grado de armonía y conflictividad, elementos, estrategias y formas culturales diferentes, son preguntas que hallan sus respuestas en la poética arguediana. Una preocupación que no es sólo reivindicación racial sino un problema más amplio, el

modo de circulación de las ideas en la cultura. La dimensión popular se muestra como el resultado de mezclas donde es posible rastrear las huellas de los conflictos, donde se traman elementos arcaicos y emergentes; nada que haga posible las representaciones sustancialistas de lo indígena.

162 La idea de pluralidad está en la concepción del folklore de Gramsci, lo define como "concepción de mundo y de la vida ... en contraposición (esencialmente implícita, mecánica objetiva) a las concepciones del mundo oficiales (o en sentido más amplio, a los sectores cultos de la sociedad) surgidos con la evolución histórica".<sup>7</sup> Una concepción de lo popular que genera una triple ruptura: contra lo romántico, ya que lo popular no es una esencia sino un hecho social (una práctica, una puesta en funcionamiento); contra los eruditos que ven a lo popular como sustancia, cuando es un hecho relacional e históricamente producido; y contra el populismo que piensa lo popular como origen, en tanto es uso y refuncionalización porque los sectores populares hacen propio proyectos y prácticas que toman de otros sectores

## Oralidad en la escritura

Lo popular tiene en el lenguaje oral un espacio de legitimación privilegiado. Nuestra cultura se halla signada por una oposición: lo oral versus lo escrito; dicotomía que Arguedas deconstruye, sin suprimir, para exhibir la dialéctica cultural. De esta manera problematiza una serie de categorías que sirvieron para caracterizar la diferencia y especificidad de la cultura quechua. Lo kinésico, en especial el baile, y lo proxémico se convierten en la escritura en un ideolecto. No son simples anclajes del texto en la realidad popular, sino un sistema de comunicación más complejo que el lingüístico, usado por la cultura occidental, distinto a los modos cognitivos del racionalismo.

Lo indiciario, territorio de lo contiguo, según Pierce, es una vía de acceso a este lenguaje que las novelas escenifican- por ejemplo, en **Los ríos profundos** el capítulo donde se describe el zumbayllu o en el juego

de ajedrez en *El Sexto*- Lo que implica los modos de percepción y la experiencia quechua es explicado en términos metafóricos. La metáfora provoca la búsqueda de un modelo en otro lado, una conexión isomórfica que permite una explicación<sup>8</sup> acerca de una cultura desconocida para el lector; si la realidad quechua le es opaca, existen señales, indicios, zonas privilegiadas, condensadoras de una experiencia cultural que nos permiten descifrarla.<sup>9</sup> Pone en funcionamiento a través de las metáforas un paradigma epistemológico; da cuenta de los saberes de una clase subalterna que no tenía cabida fuera de la oralidad.

El lenguaje es sometido a una operación de hibridación para representar en su escritura la lucha por la hegemonía;<sup>10</sup> condiciones históricas de marginación que arrancan con la conquista son el marco del proceso, cuyo desarrollo, en las novelas, se manifiesta como una búsqueda constante por sintonizar la oralidad quichua en la escritura.

Produce un idiolecto literario en base a una articulación: la ruptura de normas lingüísticas, con incorporación de palabras quichuas, y de rasgos característicos de la memoria oral: acumulación, redundancia, matices agonísticos y vitalistas;<sup>11</sup> una textura diferente que intenta evocar el signo lingüístico quichua.

La preocupación constante por el lenguaje motivó a Arguedas, su proyecto literario tenía como objetivo primordial "dar status literario" al idioma quichua, la traducción, como recurso, le resultaba insuficiente. No hay equivalencias en los modos de significar del quechua con el castellano; el signo lingüístico quechua tiene, para Arguedas, similitud, en el plano semántico, con la onomatopeya en el castellano, hay identidad entre el significante y el significado. La conquista ha cargado al lenguaje de sentidos que hacen imposible la traducción del idioma del sometido al del sometedor. Es necesario producir un idioma que pueda dar cuenta, en su interior, de este conflicto.

La memoria, instancia colectiva, dueña del saber contenido en el texto y factor activo de producción lingüística se articula con la escritura del autor, quien controla la producción de sentido,<sup>12</sup> es el "depositario de la memoria oral". Experiencia y memoria a través de la narración

dejan "como el ceramista sus huellas en la vasija",<sup>13</sup> no se pueden borrar, son las marcas del artesano. El modelo poético para Arguedas es el relato oral porque está construido en relación a la presencia del narrador en el universo narrado, como Carmen Taripha, quien deja las marcas de su experiencia y percepción, en el relato, "imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo", no debe haber distancia entre las condiciones materiales de producción y el producto.

164

La identidad, especie de juego dialéctico, entre autor, mundo narrado y material produce un género narrativo, la novela transculturada, según Angel Rama,<sup>14</sup> cuya clave es una concepción de la cultura, fundada en la heterogeneidad.

La categoría de heterogeneidad plantea un problema cultural, los modos de circulación que existen en su dinámica. La heterogeneidad está hecha de temporalidades, lenguajes, modos de producción, prácticas culturales, asimetrías. El proceso cultural exhibe la multiplicidad, las contradicciones se hacen visibles en relación a la no unificación del campo y el mercado simbólico. Voy examinar en qué medida la última novela de Arguedas nos ayuda a precisar el problema.

### Zorros y ciudad, identidad y fragmentación

*De pronto pareció que había mucha  
más gente, que se movía más. Eran  
las ciudades que empezaban a  
masificarse.*

*José Luis Romero*

*El narrador es el hombre capaz de  
dejar consumir completamente la  
mecha de toda su vida en la dulce  
llama de su narración.*

*Walter Benjamin*

#### I.

Lo popular nacional se define como una identidad multiétnica,



migrante y políglota; marcas que la novela, **El zorro de arriba y el zorro de abajo**, tematiza. El conflicto cultural se teje con la ciudad como espacio de lucha. Lejos del mestizaje- pacífica amalgama de razas-la cholificación,<sup>15</sup> migración conflictiva, pone en acción la dinámica de la desterritorialización, el desarraigo, una nueva experiencia de lo quichua. Esta fragmentación tiene un espacio de visibilidad, la presencia social de la masa, y drama, donde se expresa la sociabilidad negada, : la calle

Dos episodios en el segundo capítulo de *Los zorros* tematizan hechos culturales, un espectáculo callejero y una procesión, rompen el mito de la especificidad literaria para abrir la novela a la pluralidad y heterogeneidad de la experiencia en relación con transformaciones sociales. Es decir, la escritura de Arguedas permite surgir en la literatura peruana el habla popular que modifica la concepción de lo literario.

El drama de *Moncada* transcurre en el mercado y en el cementerio-espacios, normalmente, integradores sociales en el horizonte urbano-. La feria es lo festivo y lo comercial, a una el trabajo con el tiempo libre- como el prostíbulo del primer capítulo, las dos experiencias se interrelacionan por estar sujetas al mismo modo de producción-. Es el mercado donde se sucede la vida cotidiana del pueblo, allí intercambian sus bienes, allí se encuentran para discutir, hablar, negociar. Es un lugar colorido y aparentemente apacible; *Moncada* rompe la bulliciosa rutina mercantil con su retablo. Pone en escena, con su "locura", la transgresión y el conflicto que significan el hecho de apropiarse y someter a una nueva lectura el dogma católico y al discurso político; la herejía insta una nueva concepción del mundo peruano de Chimbote. La construcción de este saber se produce en base a la articulación de elementos que provienen no sólo de su cultura, sino, también, de la cultura milenarista quichua, del socialismo, del catolicismo. Esta pluralidad de matrices culturales tiene, en el discurso de *Moncada*, un espacio de encuentro que provoca una crisis cuya manifestación es la "locura de *Moncada*"- la locura nombra lo irregular, lo desviado, lo poco razonable, es un modo de exclusión, en tanto no se somete al dominio-.

La identidad del campesino quichua es resignificada en un palimpsesto, un entramado cultural hecho de contrastes y conflictos. El cuerpo de Moncada significa estos contrastes, es zambo mulato- lo que implica que no es ni blanco, ni quichua, ni negro-, a veces se disfraza de mujer: una identidad mutante lo caracteriza

166 El espectáculo popular callejero se construye en base a un género: el circo. Una pantomima que contrasta la comicidad circense, en la gesticulación exagerada, la parodia, el títere, con el drama, en el sacrificio del gallo, la crucifixión, el llanto. El intercambio provoca una actuación carnavalesca que confunde ficción con vida, lo que hace el actor con lo que le pasa al espectador, se mantiene abierto a las reacciones del contexto para producir el espectáculo. Sin guión, a partir de la improvisación, Moncada, "el loco de feria", actúa para despertar la conciencia del pueblo, para desnaturalizar con el grotesco la autoridad, politiza la escena callejera. Desafía la cultura tradicional, conservadora porque reinterpreta los acontecimientos y las normas, convirtiéndose en matriz de una nueva conciencia política- quizá anticipa el movimiento social que encabezará más tarde Alvarado-. Lo urbano es escenario de esta nueva experiencia, así, la locomotora, los ruidos, son actores que hacen visible, desde la modernización, el drama de los oprimidos

El vacío abierto por la desintegración que produce la ciudad es ocupado por una procesión al cementerio guiada por Moncada. La masa arranca las cruces, sale del cementerio, sube al médano, entra en la pampa-hondonada. La movilización popular tiene un significado ambivalente: por un lado, evoca el calvario de Cristo, acarreado su cruz; por otro, la trayectoria, de arriba hacia abajo, resulta ser un retorno colectivo al pasado quichua- la dicotomía arriba/abajo, eje semántico de toda la novela, se relaciona con la oposición sierra/costa; zorro de arriba y zorro de abajo.

El espacio ciudadano se abre al campo, interactúan para crear una zona de intercambio posible que los resignifiquen como instancias histórica de acción colectiva: el cementerio, la frontera entre ambas. El cementerio es, tradicionalmente, un lugar de muerte, pero la posibilidad de insurrección se teje en relación con un mito, el de Inkarrí. Inkarrí

es un muerto vivo: dice el mito que fue el último rey inca, decapitado por los españoles, su cabeza fue llevada al Cuzco, los incas creen que está viva y su cuerpo se está reconstituyendo; volverá y ese día hará el juicio final. El mesianismo, la creencia en un principio unitario que ha de restaurar el orden destruido por la conquista, restablece, a través del discurso de Moncada la posibilidad de cambio y resistencia en un espacio marginal.

La cruz, un símbolo cristiano por excelencia, es apropiado por Moncada para situarlo en una constelación de sentido distinta: la que se instala con el nuevo sistema económico que invade el Perú, de patrones capitalistas, como Braschi, de trabajadores pobres y esclavizados, como el tartamudo; la cruz es una escopeta que apunta contra ese sistema.

167

El cementerio se transforma en el escenario de la lucha colectiva para un episodio que intenta recuperar la dimensión épica de una cultura; el conflicto, no es sólo entre la sierra y la costa, sino la amenaza de desintegración cultural ante la expansión de un nuevo colonialismo, el norteamericano.

Dos grandes acontecimientos históricos hacen posible un caso como el de Moncada: la conquista y el capitalismo monopólico. El boom económico de la pesca en el Perú hizo de Chimbote, en muy poco tiempo, el puerto más importante del mundo en la década del 60'. Una ola inmigratoria arriba a esta ciudad para buscar trabajo en las nuevas empresas y hace de la misma una especie de babel, de hervidero de personas. La yuxtaposición ciudadana de elementos heterogéneos—"el sol, la luna, las estrellas, el hociquito de la ballena, el tiburón pescadito. Never las anchovetas!"<sup>16</sup>—modaliza el habla de Moncada y su teatralización.

La conquista le otorga la concepción del mundo como "pachacuti",<sup>17</sup> palabra que tiene sentidos divergentes y complementarios: el de catástrofe o el de renovación. Esta concepción cíclica del tiempo aparece en el discurso de Moncada: "Yo soy la salud, yo soy la vida, sarcófago, tuberculosis, Braschi";<sup>18</sup> es la condición de la muerte

y de la vida en "La agonía de Rasu-ñiti". Arguedas representa el tiempo como eterno retorno, no hay corte, el pasado se remodela constantemente en el presente.

## II.

168

*Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa se cierra en el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres "alzamientos", del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra.*

El nuevo ciclo al que alude Arguedas en el último diario que acompaña la novela es, al mismo tiempo, el de la revolución cubana, el de su muerte física, el de la expansión imperialista, el de una nueva identidad quechua y una nueva escritura. Plantea una ruptura, al mismo tiempo, histórica, poética y personal: nuevas condiciones históricas de producción articulan un discurso cuya radicalidad es tan extrema que es sellada con la muerte del autor.

El diario que acompaña **Los zorros** da testimonio del pacto novelesco de ruptura: la novela acabará cuando termine la vida de su autor. La idea de un final absoluto no existe en la cultura quechua. Muere el cuerpo, la escritura mientras sea posible subsiste; quizás sea una metáfora de la intertextualidad: mientras haya lector, hay escritura.

El gesto poético de Arguedas ubica, en una dimensión nueva, viejas contradicciones culturales: lo popular y lo culto, lo local y lo extranjero, lo oral y lo escrito, la vida y la muerte; a partir de concebir la escritura como un entretreído de unas con otras.

## Notas

- <sup>1</sup> José María Arguedas "No soy un aculturado" en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, Horizonte, 1987
- <sup>2</sup> José María Arguedas *Primer encuentro de escritores peruanos* (realizado en Arequipa 1965), Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969
- <sup>3</sup> Antonio Cornejo Polar en *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Bs As, Losada, 1980, interpreta estos sucesivos traslados espaciales de las novelas como una aspiración del escritor de representar la identidad peruana, la sierra y la costa es "lo peruano" Me interesa destacar el espacio como una instancia de juego y de relaciones de fuerza, de lucha de influencias, más allá de la referencia geográfica
- <sup>4</sup> Renato Ortiz define lo moderno como un momento del proceso de constitución de una identidad, en que lo actual resignifica su sentido; en *A moderna tradicao brasileira*, Río de Janeiro, Brasiliense, 1986
- <sup>5</sup> ver en op cit 1, pág.
- <sup>6</sup> Según Antonio Cornejo Polar, la heterogeneidad caracteriza el circuito de producción de la novela indigenista; Néstor García Canclini utiliza el término "heterogeneidad multitemporal" para señalar las asimetrías e interacción en la producción simbólica latinoamericana
- <sup>7</sup> Gramsci Antonio *Literatura y vida nacional*, Bs As, Lautaro, 1981.
- <sup>8</sup> Para Pierce este procedimiento se denomina abducción que en inglés significa "robo", un procedimiento básico del conocimiento humano, según comenta Aníbal Ford, en "De la aldea global al conventillo global", *En torno a la identidad latinoamericana*, México, Opción, 1992
- <sup>9</sup> Utiliza una "intuición baja" radicada en los sentidos, (si bien superándolos) según Carlo Ginzburg en "Señales rufces de un paradigma indiciario" en Aldo Gargagano (ed.) *Crisis de la razón*, México, Siglo XXI, 1983. La metáfora no se plantea entre dos términos similares, sino que desencadena un complejo proceso semiótico, cuyo eje es la imposibilidad de traducir, hacer equivalencias entre dos culturas disímiles
- <sup>10</sup> Martín Lienhard define el proceso: "las prácticas literarias que surgen en los márgenes, abiertos hacia las culturas orales marginadas, de la cultura escrita, se inscriben en determinadas coyunturas del enfrentamiento entre los sectores hegemónicos y las sociedades o sectores marginados étnicos o populares", pág 86 *La voz y su huella*, La Habana, Casa de las Américas, 1989.
- <sup>11</sup> Son las marcas de la literatura oral, ver Walter Ong *Oralidad y escritura*, México, Fondo de Cultura económica, 1993
- <sup>12</sup> Martín Lienhard op cit 10 pág 170
- <sup>13</sup> Walter Benjamin "El narrador, consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov" en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986

VI CONGRESO DE LA «ASOCIACIÓN AMIGOS DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA»

- <sup>14</sup> Angel Rama **Transculturación narrativa en América Latina**, Bs As Siglo XXI, 1982.
- <sup>15</sup> La palabra "cholfificación" define la ciudadanización indígena en la década del 60' ver Quijano Anibal **Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú** Lima, Mosca Azul 1980.
- <sup>16</sup> Op. cit 1 pág 69
- <sup>17</sup> Pacha mundo; cuti se transforma Etimológicamente, significa "el mundo se transforma", el diccionario lo traduce como "fin del mundo".
- <sup>18</sup> Op. cit 1 pág 72