

EL QUIPU DE ARGUEDAS: UNA LECTURA DE *LOS RÍOS PROFUNDOS*

Yanna Hadatty Mora

Los indios del Perú no supieron escribir... lo que contenía la embajada, ni las palabras del razonamiento, ni otro suceso historial, no podían decirlo por los nudos, ...porque el nudo dice el número mas no la palabra...

(Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*).

La lectura del kipu supone la percepción simultánea de... su posición en los ejes horizontal y vertical, y de un color; operación facilitada por la ayuda mutua que se prestan el tacto... y la vista

(Martín Lienhard, *La voz y su huella*).

A casi cuarenta años de su aparición, *Los ríos profundos* sigue insuficientemente valorada por los críticos hispanoamericanos. Pareciera que los prejuicios de lectura rebasaran nuestra conciencia. Si la producción literaria —y estética— ha desarrollado sus propios caminos, la hemos acompañado de una crítica notoriamente rezagada. Al repetir términos en boga —poscolonial, posmoderno— partimos de un centro monológico, donde si la diversidad se acepta es desde una perspectiva más de condescendencia que de real inclusión. La representatividad (el *tokenismo*) como criterio de inclusión es otra forma de evadir una verdadera co-elaboración de la historia literaria, una real apertura del espectro estético. Quizá por esta misma adhesión muchas veces inconsciente a los postulados canónicos denominados *occidentales*, la *nueva narrativa iberoamericana* incluya gustosa a Juan Rulfo, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez o Joao Guimaraes Rosa entre sus grandes nombres,

sin que con la misma certeza se permita incluir a José María Arguedas. La barrera es extraliteraria: ¿Cómo contemplar en este grupo a un hablante de lengua quechua, defensor expreso de la literatura *regionalista* frente al *universalismo* de Cortázar? ¿Cómo abrirse a un bilingüismo de *lengua no prestigiada*? Aun dentro de lo literario, el canon genérico ayuda a afianzar estos prejuicios: según bien anota Martin Lienhard,¹ se complica la valoración de esta novela por presentar en sí una posibilidad de lectura como «novela de formación», fallida en este caso, pero punto de partida para críticas adversas recientes como las de Luis Harss o Vincent Spina.²

Los *quipus* como ayudantes nemotécnicos son instrumentos compuestos por una serie de hilos de color anudados verticalmente en una cuerda horizontal. En cada hilo se *inscriben*, por un sistema de nudos, signos numéricos. Mientras que la posición horizontal del nudo, al igual que el color, indica la categoría de lo tabulado, la posición vertical denota una sucesión temporal, o una jerarquía. Se entenderá que, por nuestras limitaciones en el ramo, lejos de cuestionar las fuentes de cronistas y antropólogos, optemos por hacer una lectura ecléctica del material revisado.

La cuestión del *quipu* aparece ligada de modo definitivo a un sistema de tabulación para calcular el tributo al Inca, conectándose de este modo contabilidad y censo. Se trata de una escritura, que solo de manera contradictoria se reconoce como tal: Garcilaso de la Vega afirma, por un lado, que «los indios del Perú no supieron escribir»,³ y sin embargo, más allá del sistema de comunicación de los *chasquis* o emisarios de un correo que se describe como oral, reconoce Garcilaso que los incas contaban con mensajes *escritos*, «los cuales eran nudos dados en diferentes hilos de diversos colores, que iban puestos por su orden, mas no siempre de una misma manera». Siguiendo esta idea de una comprensión fronteriza y traducida, no son unívocos ni siquiera los criterios etimológicos acerca de la palabra *quipu*; pero todas estas consideraciones cabrían en otro tipo de trabajo. Resulta en cambio interesante destacar que, conforme a la jerarquización inca, al momento de la contabilidad se empieza por lo más noble (mejores productos, mejores armas, mayor antigüedad o edad), yendo esta tabulación siempre de mayor a menor. Esto nos daría una

1. Esta lectura es deudora del trabajo *La voz y su huella* de Lienhard, en especial del capítulo sexto, «La subversión del texto escrito en el área andina (Guaman Poma de Ayala, J. M. Arguedas)».
2. Nos referimos al artículo «Los ríos profundos como retrato del artista» (Rib, 122) y al libro *El modo épico en José María Arguedas*, respectivamente. Pero ya Antonio Cornejo Polar, en 1973, acusaba la «inocultable negligencia» con que Julio Cortázar, Emir Rodríguez Monegal y Luis Harss veían en los sesenta a Arguedas (cf. la nota al pie 1 de la introducción de su libro *Los universos narrativos de José María Arguedas*).
3. Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los Incas*, II, 7, las citas de este párrafo.

nueva lectura, por ejemplo, de por qué la novela se inicia con *El viejo* y en el Cuzco, en un punto alto y casi climático de la acción, para en el transcurso de la obra descender de piso geográfico, edad de los personajes, significación y valoración del espacio, y aun de tensión narrativa.

En su esquema básico, el quipu se compone de un hilo mayor del que cuelgan otros hilos anudados, que a su vez tienen subhilos («hijuelas», dice Garcilaso) que dan cuenta de las divisiones del elemento anotado. La altura de los hilos indica iguales unidades para nudos coincidentes.

Los *quipucamayos* o lectores del *quipu* serían elementos *virtuosos* de la comunidad, habiendo por lo menos cuatro por pueblo, para que la división de *la maldad* se repartiera entre todos. La lectura es, por tanto, labor de iniciados: «el indio que no habría tomado por tradición las cuentas, o cualquier otra historia que hubiese pasado entre ellos, era tan ignorante en lo uno y en lo otro como el español o cualquiera otro extranjero».⁴ Lo mensurable es, pues, lo que se tabula. Los colores del *quipu* corresponden a cualidad o tema: «como el oro por el amarillo y la plata por el blanco, y por el colorado la gente de guerra».⁵

Parece válido a partir de estos enunciados proponer el *quipu* como estructura de la novela. Sobre todo si pensamos que la historia narrada se articula por escenas de desarrollo cronológico pero independiente, más bien yuxtapuestas —desde los espacios en blanco— que en un solo sentido, con símbolos que se repiten de tanto en tanto. El papel de los lectores es otro elemento que permite el modelo, como se verá adelante.

Bosquejamos nuestro esquema de análisis en cuatro puntos.

1. LOS NUDOS: EL MURO, LA CAMPANA, EL TROMPO, EL RÍO

Aun dentro de la más somera lista de elementos recurrentes, plenos de significado, tendríamos que anotar el muro del Cuzco, la campana de la catedral (la mítica María Angola), el trompo andino o *zumbayllu*, y los ríos presentes en numerosas imágenes y en el mismo título. Muchas veces los elementos se unen, se superponen. Revisando el muro dice Ernesto: «Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de la roca». En esta comparación se juntan también dos elementos, dos nudos de nuestro *quipu* arguediano; para descifrarlos recurri-

4. En todo el párrafo, los entrecorridos corresponden al Inca Garcilaso. La cita final, proviene de *Comentarios reales...*, II, 9.

5. *Ibid.*, II, 8.

mos, metodológica y textualmente, a vista y tacto —sentidos que, como ya se dijo, citando a Lienhard, se combinan en la lectura del *quipu*—. En esta imagen se ve y se palpa el muro-río:

yawar mayu, río de sangre; *yawar unu*, agua sangrienta; *puk'tik*, *yawar k'ocha*, lago de sangre que hierve; *yawar wek'e*, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podía decirse también *yawar rumi*, piedra de sangre, o *puk'tik yawar rumi*, piedra de sangre hirviente?⁶

Pero la aproximación no es plana en lo absoluto. Revisemos velozmente el primer fragmento del capítulo VI («*Zumbayllu*»), en que se describe el trompo andino:

Yo recordaba al gran *Tankayllu*, al danzarín cubierto de espejos, bailando a grandes saltos en el atrio de la Iglesia. Recordaba también al verdadero *tankayllu*, el insecto volador que perseguíamos entre los arbustos floridos de abril y mayo. Pensaba en los blancos *pinkuyllus* que había oído tocar en los pueblos del sur. Los *pinkuyllus* traían a la memoria la voz de los *wak'rapukus*, ¡y de qué modo la voz de los *wak'rapukus* es semejante al extenso mugido con que los toros encelados se desafían a través de los montes y los ríos!⁷

Las asociaciones etimológicas no son rigurosas, sino más bien libres y sugestivas; se combinan dos sentidos: vista para el movimiento como el del tábano o del danzante; oído para sonidos como el zumbido del insecto, los instrumentos andinos, y aun la voz humana en quechua que se permite quizá falsas etimologías. Antes se había hablado también del gusto: el sabor de la miel que acumula en un fingido aguijón el mismo insecto. Todos los elementos se entremezclan para llenar al lector en primer lugar de la impresión de que el personaje adulto recuerda lo que pensó cuando niño, recuperando aun la manera de enunciarlo, de modo que tampoco son ajenas al texto las revisiones del quechua. El proceso analógico del trompo se esclarece. Lo segundo que logra es crear en el lector un campo sémico nuevo y alternativo, no estrictamente antropológico:⁸ el leve zumbido de un insecto, cierta luz, monstruos ilumina-

6. *Los ríos profundos*, p. 11.

7. *Ibíd.*, pp. 73-74.

8. «La terminación (quechua) *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna [...] todos los *illas* causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo.

Piénsese qué ocurriría si este texto correspondiera a algún cuento de Jorge Luis Borges (cosa que, dado el tenor de la narración, sería incluso factible). ¿No resultaría otra la valoración? La cita corresponde a *Los ríos profundos*, p. 73.

dos por esa luz, objetos que catalizan el bien o el mal absolutos, un legendario danzante de tijeras de Ayacucho, la quena gigante y otros instrumentos andinos de viento, un tábano, son términos próximos, dentro de los campos sémi-cos principales de luz y sonido que abre la voz *zumbayllu*. Con esto aparece algo definitivo en la obra: Arguedas evoca el elemento tradicional (trompo, muro, río, canción popular), le concede su carga semántica occidental y le añade la indígena, pero además le otorga valor y vida propios en el relato. Dice Noé Jitrik al respecto que en todas las narraciones del autor peruano encontramos ciertos elementos que funcionan como «objetos significantes y concentradores», denominados así por la fuerte carga «semántica, afectiva y simbólica» que se deposita sobre ellos. Son además «objetos de deseo»: los personajes dirigen sus relaciones a través de ellos, «hay quien los maneja mejor, quien posee la sabiduría para construirlos, quien puede renunciar a ellos en actos de dación comunicativa, hay ofrecimientos que establecen conexiones, vínculos o también exclusiones».⁹ Funcionan, pues, articulando la obra, cumplen un papel literario y un papel anecdótico. Aunque se explique su función cultural, su vínculo con la tradición, «no aparecen para reivindicarla sino en una función narrativa», siguiendo a Jitrik, siendo esto «antropología viva». Podemos reflexionar así sobre cada tópico.

2. LOS COLORES: EL HUAYNO Y OTRAS CANCIONES ANDINAS

Catorce canciones se incluyen en la obra: nueve *huaynos*, dos *jarahuis*, un canto fúnebre, un carnavalito y un *jaylli*. Las citas oscilan entre las dos y las veintidós líneas. Por su temática, podemos agrupar seis canciones como desafío/rebeldía, cinco como tristeza/nostalgia, dos como amor/sexo y una como anhelo de muerte.¹⁰ Por su extensión, hay equilibrio y predominio entre desafío (69 versos) y tristeza (72 versos). Entre la sumisión amarga y la rebeldía encontramos al pueblo de Abancay, a los internos en el colegio de curas. En el más extenso de los casos, el *jaylli* navideño, un soldado responde al canto paródico de una mestiza danzando, mientras un músico los sigue con el arpa.¹¹ Se trata de un momento más de la rebelión, parte de la cinta central de

9. Otra lectura importante fue su artículo «Arguedas: reflexiones y aproximaciones», incluido en su libro de ensayos *La vibración del presente*. Esta cita es de la página 105.

10. Se incluye al final una tabla explicativa.

11. «Dicen que el huayruro, huayruro/ no puede/ no puede/ ¡cómo ha de poder!/ Por qué ha de poder/ ¡huay! qué ha de poder/ el espantado huayruro con la mano de doña Felipa,/ con la fuerza de doña Felipa./ Huayruro, huayruro,/ qué has de poder,/ adónde has de

la secuencia de eventos, y engarzado en especial al hilo de las chicheras, pero no es otro acontecimiento: aquí está presente el ritual, un estilizado momento colectivo en que la herencia cultural compartida cubre las desavenencias, las posterga. Los colores representarían en nuestro modelo a las canciones en el anudamiento, usándose distintos tonos según la temática. Con la salvedad de que, como decíamos antes, el color marca en el *quipu* hechos mensurables, mientras que aquí se trata de conceptos abstractos o sentimientos. Excepto por «rebeldía», que podemos aproximar al «colorado de la gente de guerra»; la nostalgia y la tristeza, el anhelo de muerte o el amor, serían colores no fijados en la decodificación convencional. Se trata, entonces, de una estructura transgredida.

Considera Ángel Rama que Arguedas acude a la estructura novelesca por no existir en su momento forma alternativa. Los géneros narrativos a disposición eran la novela y el cuento literario, en oposición a la canción y al cuento folklórico de la cultura oral quechua. Que la canción andina sea otro discurso en esta novela es tan cierto como que aparece indefectiblemente traducida al español, pues la obra se dirige a un público «misti», hispanoparlante. La literarización de lo heterodoxo (palabras, canciones, costumbres) presupone su familiarización desde lo ortodoxo (descripción etnológica o antropológica, aclaración a pie de página, traducción). Las funciones lírica, poética y referencial que priman en el Ernesto-adulto-narrador se alternan sin marcas tipográficas —pero en cambio, sintácticas, léxicas, semánticas y pragmáticas— con las funciones metalingüística y referencial del narrador-etnólogo. Para el primero están los pretéritos del indicativo, los términos quechuas sin traducción entremezclados con el castellano, las exclamaciones, los coloquialismos, la sintaxis emotiva e ilógica, los símbolos por desentrañar; y aun la actitud narrativa, centrada no en la comunicación sino en la recuperación de la propia historia, en la búsqueda de la identidad. Para el segundo, encontramos las traducciones, las etimologías, el tiempo presente, la descripción de tipo antropológico y la justificación del tono didáctico. Si ambos planos se mantuvieran divorciados no habría mayor distancia entre esta obra y, digamos, la decimonónica *Cumandá* de Juan León Mera. Pero Arguedas violenta nuevamente la estructu-

huir./ De Doña Felipa la mula,/ las tripas de la mula/ de perder, te perdieron/ huayruro, huayruro./ Huayruro, huayruro,/ y de qué, de qué habías sido hecho:/ ¡Huay de plomo, sólo de plomo/ habías sido hecho!;/ ¡Huay!, de excremento de vaca/ habías sido hecho. El soldado no hizo callar a la mestiza; levantó los brazos y empezó a danzar siniestramente... El maestro Oblitas agitaba, al parecer, el ritmo de la danza; no miraba al bailarín, pero... así, con la cabeza agachada, no sólo lo seguía sino que se prendía de él, que sus manos eran guiadas por los saltos del soldado, por el movimiento de su cuerpo; que ambos estaban impulsados por la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaba igualmente lanzada a lo desconocido. Arguedas, op. cit., pp. 185-187.

ra novelesca y establece numerosos bloques narrativos yuxtapuestos, separados entre sí por espacios en blanco, combinando y separando las voces y los planos.

3. EL ENGARZADO: LA ESTRUCTURA, LA JERARQUÍA, LOS ESPACIOS EN BLANCO

Dentro de nuestro modelo de *quipu*, debemos atender a un elemento constitutivo y quizá diferenciador de otros modelos: los espacios en blanco. Son las distancias horizontales de un hilo a otro, pero también las verticales, de un nudo a otro.¹² Los símbolos pueden verse, dijimos, como nudos de diferentes tamaños, ubicados en diversas posiciones, ensartados en el esqueleto del *quipu*. Tendríamos un primer hilo para el Cuzco (con los nudos viejo-muro-campana-catedral). Un segundo para la vida nómada de Ernesto con su padre (aldea india-huaynos-pueblo hostil-Abancay). Hilos del colegio (hacienda-compañeros-opa-trompo), de las chicheras (Huaunupata-rebelión de la saltantos-represión-doña Felipa), de los colonos (Patibamba-padre-sal-fiebre-rebelión). Valga recordar que la disparidad de la extensión de los hilos es usual y aun característica del *quipu*.

Como dijimos antes, el autor establece numerosos bloques narrativos yuxtapuestos, separados entre sí por espacios en blanco. Si atendemos a estos espacios, a las pausas que marcan, podemos acercarnos a desentrañar el canto a dos voces —protagonista, niño o adulto, y etnólogo— artificialmente configurado como novela. En el mencionado capítulo sexto encontramos, atendiendo a estas divisiones, siete bloques o fragmentos. Comentamos ya el primero, al que marcaremos como a) posible etimología del *zumbayllu*. Le siguen: b) aparición del trompo de Antero; c) información previa sobre este personaje; d) encuentro de Ernesto (protagonista) y Antero: encargo de una carta de amor; e) reflexión de Ernesto sobre las niñas que conoce para escribir la carta; f) turbación de Ernesto frente a los otros: desafío de Rondinel; y g) tensión nocturna por la aparición de la opa, susto al «Peluca», pesadilla de Ernesto y su posterior juego matutino con el trompo. Refuerza nuestra convicción en la nula importancia de la división en capítulos —externa y sin función— que en el siguiente, «El motín», aparece una secuencia que cierra con la reconciliación de Ernesto y Rondinel, que pertenece más al capítulo sexto

12. En uno de sus esclarecedores estudios sobre los quipus, Carlos Radicati hace notar que la carencia de nudos, es decir, el establecimiento de los espacios en blanco —hilos sin nudos— implica también un conteo negativo: no evento, no tabulación, cero o ausencia. (Cf. *El sistema contable de los Incas. Yupana y quipu*).

que a este séptimo, centrado en la rebelión de las chicheras. En este sentido, podemos hablar de que los espacios en blanco apoyan fuertemente la idea de construcción por yuxtaposición y no por desarrollo cronológico de tipo lineal, de *quipu* y no de *Bildungs-* o *Erziehungsroman*. Exigir coherencia a partir de la referencia errónea sería problema de la crítica.

4. EL QUIPUCAMAYO: LEGIBILIDAD, LECTORES

Retomando nuestro muy esquematizado y tal vez inadecuado modelo de *quipu*,¹³ recordamos que los *quipucamayos*, funcionarios incas responsables del cómputo, debían poseer un conocimiento previo a los códigos para dedicarse a la *lectura* o *composición* de los *quipus* (factor que ha imposibilitado su lectura por parte de los profanos). En cuanto a cronologías, la decodificación debía resultar unívoca. Pero si se trataba de narrar, y no únicamente de mencionar, el *quipu*, que en general no almacena información que concierna al nivel formal o del significante, se debía plasmar/decodificar en un discurso oral distinto cada vez. La perspectiva y la ornamentación corrían a cargo del *quipucamayo* (*lector virtual*), siendo el mejor en su género (*lector ideal*) aquel que contara con una mayor competencia/ legibilidad/ capacidad literaria.

«En resumen», dice Lienhard, «el *kipu* resulta un sistema semiótico destinado... a *facilitar...* la *producción de un discurso*».¹⁴ Se juega así hasta las últimas consecuencias con la caracterización del sistema andino de comunicación, con predominio de lo oral. El *lector ideal* de *Los ríos profundos* será capaz entonces de realizar una lectura vertical¹⁵ (diegética, sintagmática) a la par que horizontal (síglica, paradigmática, interpretativa), que le revele los sentidos de lo que es mucho más que la «última novela andina». La suya será una lectura que se salga del manejo hegemónico de los parámetros literarios, en que la polifonía y los tiempos fragmentados, o la trasposición de niveles de realidad, parecen ser las características definidoras de esta *nueva novela*.

Existen grandes riesgos en lo que intentamos afirmar: los *quipus* no han sido desentrañados a cabalidad, por un lado, lo cual quizá vuelve metáfora al

13. Otros detalles, como la distinta forma de los nudos, o la presencia eventual de otros elementos (cuentas, cabellos, guijarros) dentro del quipu, son descartados por lo rudimentaria de nuestra propuesta, que apenas profana lo antropológico. Igual cosa ocurre con la permanencia de este sistema en la actualidad, y las formas *mestizas* que asume. Por el abuso, nos excusamos con los especialistas.
14. Martin Lienhard, op. cit., p. 42. Mis cursivas.
15. Se revierten los polos de este nuevo pero siempre bidimensional *plano cartesiano*: Recordemos que en el quipu, la sucesión de eventos y la jerarquía de los mismos se marca de modo vertical, de arriba hacia abajo. Y la horizontalidad marca la reiteración de un valor, la recurrencia de un símbolo, la coincidencia de una cifra o evento.

modelo. Por otro, la lectura cerrada y definitiva que podría parecer nuestra propuesta es lo más lejano a la lectura misma del *quipu*, y de esta novela, donde se privilegia hasta el final la inasibilidad, el biculturalismo, la ambigüedad y la libertad de acercamiento al hecho estético. Pero es la deuda que pagamos, gustosos, a cambio de desautorizar desde el mestizaje —nuestra genuina opción de crítica— lo que consideramos una descalificadora pauta de lectura, excluyentemente *occidental*.

TABLA DE LAS CANCIONES ANDINAS:

<i>No./ubicación</i>	<i>Largo</i>	<i>Ritmo</i>	<i>Temática</i>	<i>Contexto</i>
1/ p. 33	9 versos	huayno guerrero masculino	desafío rebeldía	descripción de los indios de Huancapi
2/p. 46	19v.	jarahui femenino	tristeza, adiós	despedida a las mujeres de pueblo, refugio
3/p. 51	14v.	huayno femenino	tristeza, lamento	canto extraño a Abancay, chicheras
4/p. 93	7v.	huayno	muerte deseada	sueño de Ernesto antes de la pelea
5/pp. 103 -104	12v.	carnavalito femenino	desafío, rebeldía	chicheras rebeldes reparten la sal a colonos
6/pp. 109-110	16v	huayno masculino	desafío, burla	burla de cholo a soldados que reprimen a las chicheras
7/pp. 151-153	10v.	jarahui femenino	tristeza, nostalgia y llanto	burla de chicheras a soldados
8/pp. 179-180	20v.	huayno masculino	tristeza, nostalgia	canto de pueblos de altura, después de la represión
9/p. 180	10v	huayno masculino	tristeza, nostalgia	chichería, tras la represión

10/p. 181	9v.	huayno masculino	tristeza, nostalgia	chichería, tras la represión
11/p. 184	11v.	huayno abanquino	amor	chichería, tras la represión
12/pp. 185- 187	22v.	jaylli navideño	desafío, burla	mestiza desafía a soldados
13/p. 212	2v.	huayno masculino	alusión sexual	rondín de Antero en el internado
14/p. 242	5v.	canto fúnebre lamento	desafío,	colonos cantan a la fiebre ▼

OBRAS CITADAS

- Arguedas, José María, *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada, 1972.
- Arguedas, José María, *El sexto*, Buenos Aires, Losada, 1974.
- Arguedas, José María, *Todas las sangres*, Madrid, Losada/Alianza, 1982.
- Arguedas, José María, *El zorro de arriba, el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- Arnold, Denise Y., *El orden andino de las cosas*, La Paz, Hisbol, 1992.
- Bueno, Salvador, «Arguedas en La Habana», «Arguedas con todas sus sangres» y «Para una relectura de *Todas las sangres*», *Aproximaciones a la literatura hispanoamericana*, La Habana, UNEAC/Unión, 1984.
- Castro Karén, Sara, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1973.
- Cornejo Polar, Antonio, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973.
- Cossio del Pomar, Felipe, «Los kipus», *El mundo de los incas*, México, F.C.E., 1978.
- Garcilaso de la Vega, Inca, *Comentarios reales de los Incas*, II, 9, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Gottlob, J., «Das Geheimnis der inkaischen Knotenschrift», *Südamerika. Illustrierte Zweimonatsschrift der Deutschsprechenden*.
- Holm, Olaf, «Quipu o sapán. Un recurso mnemónico en el campo ecuatoriano», *Cuadernos de historia y arqueología*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- Jitrik, Noé, «Arguedas: reflexiones y aproximaciones», *La vibración del presente*, México, F.C.E., 1987.
- Lienhard, Martin, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.
- Miranda Rivera, Porfirio, «Quipus y jeroglíficos», *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 83(1), 1958.

- Ortega, Julio, «Dos notas sobre José María Arguedas», *La contemplación y la fiesta*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- Ridacatti de Primeglio, Carlos, *Introducción al estudio de los quipus*, Lima, Biblioteca de la Sociedad Peruana de Historia, 1951.
- Ridacatti de Primeglio, Carlos, «Los Quipus. Características y significados», *San Marcos. Revista de artes, ciencias y humanidades*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1987.
- Spina, Vincent, *El modo épico en José María Arguedas*, Madrid, Pliegos, 1986.