

LA CONCEPCIÓN MESTIZA DE LO ANDINO EN LOS RELATOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS.

TRABAJO FIN DE GRADO.

TUTORA: DRA. REMEDIOS MATAIX AZUAR.

AUTOR: JOSÉ DAVID SIMÓN MARTÍNEZ.

Grado en español: lengua y literaturas.
Universidad de Alicante.
Curso 2016/2017.

Firma del autor:

VºBº Remedios Mataix:

RESUMEN:

El objeto de estudio de este trabajo es el concepto de lo andino en la obra cuentística de José María Arguedas. Para abordar este tema se han analizado los conceptos de sujeto mestizo y migrante elaborados por Antonio Cornejo Polar y Tomás Escajadillo con el fin de comprobar de qué manera la obra narrativa arguediana supera los patrones configuradores del indigenismo ortodoxo. Este trabajo traza el trayecto de la obra cuentística arguediana para demostrar que el concepto de lo andino constituye un elemento fundamental para la conformación de un universo narrativo que responde a la realidad heterogénea de la identidad peruana. El componente cultural andino permite la integración del sujeto mestizo en la cosmovisión indígena con el objetivo de que el lector se identifique con la cultura mestiza andina y entre a formar parte de ella.

PALABRAS CLAVE: José María Arguedas, Obra Cuentística, Cultura Andina, Literatura Peruana, Neoindigenismo, Sujeto Mestizo, Sujeto Migrante, Identidad Peruana.

ABSTRACT:

The study object in this assignment is the concept of the “Andean” in José María Arguedas' literature. For this subject the “half-blood” and “migrant” concepts elaborated by Antonio Cornejo Polar and Tomas Escajadillo have been analyzed in order to verify how Arguedas' narrative work surpasses the configurational patterns of orthodox indigenism. This paper follows Argueda's storybook work to demonstrate that the “Andean” concept is an essential element for the conformation of a narrative universe that responds to the heterogeneous reality of the Peruvian identity. The Andean cultural side allows the integration of the half-blood in the indigenous worldview and the reader's identification with it.

KEYWORDS: José María Arguedas, Storybook Work, Andean Culture, Peruvian Literature, Neoindigenism, Half-blood, Migrant, Peruvian Identity.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Metodología	4
1.2. Estado de la cuestión	8
2. DE CÉSAR VALLEJO A JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: A VUELTAS CON LA IDENTIDAD CULTURAL ANDINA DEL PERÚ	10
3. REDEFINICIÓN DEL PROYECTO <i>AMAUTA</i> EN LA NARRATIVA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS	16
4. LA UTOPIA ARCAICA: LA CONCEPCIÓN SOCIOLOGICA Y ANTROPOLÓGICA ARGUEDIANA	21
5. EL UNIVERSO ANDINO EN LOS RELATOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: DE <i>AGUA</i> (1935) A <i>AMOR MUNDO</i> (1967)	26
5.1. El amor y la violencia como núcleos temáticos en la cuentística arguediana	26
5.2. Dos concepciones espaciales enfrentadas: el mundo indígena del <i>ayllu</i> frente al microcosmos criollo	31
5.3. El concepto andino arguediano: de la lucha social a su reivindicación cultural ..	36
5.4. El proceso de concienciación de la realidad indígena por parte del sujeto mestizo	42
6. CONCLUSIONES: LA INCORPORACIÓN DEL SUJETO MESTIZO EN EL UNIVERSO ANDINO COMO PROCESO ARMÓNICO EN LA OBRA CUENTÍSTICA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS	49
7. BIBLIOGRAFÍA	52

1. INTRODUCCIÓN.

1.1. Metodología.

Desde los siete años José María Arguedas (1911-1969) fue impregnándose de la cultura indígena andina en el seno de la casa de su madrastra, Grimanesa Arangoitia, con la que acababa de contraer matrimonio su padre tras la muerte de su primera esposa Victoria Altamira. En varias entrevistas, como la que concedió a la especialista en su obra Sara Castro Klarén, Arguedas subrayó el peso que ejerció el mundo indígena en su infancia (1975: 45-54). El aprendizaje del quechua como lengua materna así como la transmisión de las leyendas y de la música andina por los sirvientes indios de la hacienda de su madrastra convirtieron desde temprano al joven andahuaylino en un hombre vinculado a dos mundos escindidos desde la época virreinal: hijo de *mistis* por consanguinidad, pero ligado emocionalmente desde niño a la cultura indígena, gracias a la cual adquirió una visión más amplia de los conflictos socioculturales de su país (Díaz Ruiz, 1987: 9-16).

A partir de la publicación de sus primeras obras tras su ingreso en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1931, el impulso creador de su obra narrativa nació de la necesidad por establecer un diálogo entre esos dos mundos enfrentados desde siglos atrás: la cultura incaica frente a la hispánica, o lo que es similar, el universo andino frente al costeño. De ahí que, como afirmara William Rowe, un análisis puramente literario de la obra narrativa de Arguedas sería insuficiente, puesto que en ella «los modelos literarios de la cultura dominante se funden con los de la cultura indígena» (1984: 23).

En este trabajo nos proponemos analizar los relatos que conforman la obra narrativa de José María Arguedas escritos a lo largo de su trayectoria literaria como escritor. De este modo, gracias a su estudio podremos comprobar cómo el escritor peruano fue incorporando elementos culturales de la cosmovisión indígena andina con el paso de los años desde la publicación de su primer volumen de cuentos titulado *Agua* (1935) hasta el último que publicara pocos años antes de su suicidio, *Amor mundo* (1967). La trayectoria narrativa ejemplificada en su obra cuentística nos servirá de testimonio para comprobar cómo la obra literaria de Arguedas recorre el camino desde un indigenismo enriquecido de la savia mítico-mágica andina, para dirigirse hacia derroteros innovadores dentro de la narrativa peruana de los años cincuenta del pasado siglo.

Sin embargo, como afirma William Rowe, es imposible entender la obra narrativa de Arguedas sin tener en cuenta su labor como antropólogo desde que fundara la revista

Palabra, en defensa de la Cultura en 1936. De esta manera, uno de los objetivos de nuestro trabajo es el de estudiar la trayectoria narrativa ejemplificada en sus relatos para comprobar cómo la cosmovisión indígena andina va cobrando mayor peso en su obra literaria gracias a las investigaciones antropológicas que realizó durante sus años de docencia. Así, gracias al estudio de su obra cuentística podremos dar cuenta de cómo el universo andino sobre el que se sustenta el mundo narrativo arguediano contribuye a erigir una obra en nombre de toda una compleja colectividad (Lienhard, 1981: 169). Con ello, José María Arguedas se irá distanciando de los modelos narrativos indigenistas anteriores con los que su obra cuentística dialoga, como es el caso de la novela social andina *El tungsteno* (1931) de César Vallejo¹, lectura obligatoria del joven Arguedas desde que ingresara en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1931 como estudiante. Sin embargo, uno de los propósitos de nuestro trabajo es el de observar cómo la obra cuentística de Arguedas, partiendo de la tradición narrativa andina iniciada por Vallejo, se aleja de sus planteamientos ideológicos para mostrarnos el universo andino con toda su riqueza cultural mítico-mágica.

Además de la influencia que ejerció su labor investigadora como antropólogo en la evolución de su obra narrativa hacia la reivindicación cultural de lo andino, no podemos desdeñar la repercusión que tuvo en la formación intelectual del joven Arguedas el intenso debate que se dio en los años treinta en el Perú en torno a la problemática situación del indígena en la identidad peruana. De esta manera, otro de los objetivos que nos proponemos con este estudio es el de averiguar de qué modo el debate protagonizado por los intelectuales que escribieron por estos años en revistas como *Amauta*, *La Sierra* o el *Boletín Titikaka* contribuyó en la evolución de la obra narrativa arguediana. Gracias a ello, podremos comprobar cómo la obra narrativa del escritor peruano se distancia desde la década de los cuarenta de los conceptos raciales y sociales que Luis Valcárcel o José Carlos Mariátegui vertieron en la revista *Amauta* para definir la problemática del indígena en el Perú actual. Con ello queremos analizar cómo la trayectoria de la obra cuentística de Arguedas se dirige hacia la conformación de un universo narrativo sustentado en el concepto cultural de lo andino con el que «se desprende de la connotación racial de lo indígena y ensancha el imaginario nacional desde la sierra hasta la costa peruana» (Oyata, 2014: 76-113).

¹ Así es definida por Valera Jácome, con la que César Vallejo culminaría el proceso narrativo iniciado por *Escalas melografiadas* (1923) (2006: 225).

Por otra parte, otro de los objetivos que nos planteamos en nuestro trabajo es el de revisar uno de los conceptos que acuñó el escritor peruano Mario Vargas Llosa para referirse a la literatura indigenista y a la obra narrativa de José María Arguedas. A diferencia de los planteamientos sostenidos hasta ese momento por estudiosos del indigenismo como Tomás Escajadillo o Antonio Cornejo Polar, bajo el término de «proyecto utópico», Vargas Llosa subrayaba la voluntad idealizadora de Arguedas por convertir el Perú en el mundo indígena incaico refractario a la modernidad (una modernidad entendida en términos económicos neoliberales).

Con el análisis de los relatos escritos por José María Arguedas queremos comprobar cómo el universo cultural andino va cobrando mayor peso en la evolución de su trayectoria narrativa a lo largo de los años cincuenta y sesenta en detrimento de la confrontación social entre el mundo criollo conformado por los *mistis* frente al de los comuneros, predominante en sus primeros cuentos publicados en los años treinta. Con nuestra hipótesis de trabajo nos proponemos demostrar cómo el componente cultural de lo andino y los conceptos de sujeto mestizo y migrante, elaborados por Antonio Cornejo Polar (1995: 3-14), en el universo narrativo arguediano ejemplificado en sus relatos, ocupan un factor nuclear en la superación de la dicotomía sociocultural sobre la que se erige la narrativa indigenista. Para ello nuestro propósito es el de observar cómo los valores culturales del universo andino, como el sentido animista por la naturaleza, la música o los ritos ancestrales, contribuyen a la incorporación de un conjunto de mitos y leyendas indígenas en el universo narrativo del escritor peruano que acercan su obra literaria a la narrativa neindigenista y a la real-maravillosa que conforman el vasto y complejo paraje narrativo hispanoamericano de los años sesenta. Bajo esta premisa, analizaremos los relatos de José María Arguedas ateniéndonos a la concepción mestiza del universo andino sobre la que se erige su trayectoria literaria. En primer lugar, nos acercaremos al estudio de los dos polos temáticos sobre los que giran los cuentos elaborados durante los años treinta por el escritor peruano. Ello nos dará cuenta de hasta qué punto el universo cultural indígena logra transmitir un conjunto de valores éticos sobre los que se construye la cosmovisión andina frente a la conformada por los *mistis*. En segundo lugar, nos adentraremos en el análisis de los conceptos de lo indígena, serrano y andino que conforman el proyecto narrativo del escritor andahuaylino y que posibilitaron la superación de los rasgos definidores del indigenismo ortodoxo para dirigirse hacia el neindigenismo. Por último, intentaremos vislumbrar de qué modo la incorporación del sujeto mestizo en su cuentística favorece la superación de los rasgos

definitorios del indigenismo ortodoxo a través de su visión impregnada de la cosmovisión mítico-mágica andina. De esta manera podremos comprobar cómo el sujeto mestizo sufre un proceso de concienciación de la realidad indígena para terminar incorporándose en su universo transcultural. Este proceso de concienciación de la cultura indígena por parte del sujeto mestizo obedece a la voluntad de Arguedas por contribuir a la conformación de la identidad peruana en la que el universo andino, gracias a los valores éticos que recoge su cultura y a la organización comunitaria que sustenta su economía, podría convertirse en una de las posibles soluciones para que el Perú se alejara de los modos del capitalismo feroz que habían sumergido a Europa en la barbarie de las guerras que proliferaron en el siglo XX.

Así pues, la trayectoria de la obra narrativa arguediana ejemplificada en sus relatos parte de los conflictos sociales que definen la narrativa indigenista y que predominan en sus primeros cuentos, para dirigirse no hacia una «síntesis conciliante», sino a una «pluralidad múltiple» (Cornejo Polar, 1994: 217), gracias a la cual, como afirmaba el propio Arguedas, se dejaba de prestar atención exclusivamente al mundo indígena para abarcar el destino de la comunidad total del país (Rivera Andía, 2002: 77-102).

1.2. Estado de la cuestión.

Durante los años setenta del pasado siglo se publicó un ingente número de estudios sobre la narrativa arguediana. Entre los numerosos críticos que se acercaron a la obra del escritor peruano, debemos destacar la labor investigadora de tres estudiosos que contribuyeron a analizar la evolución de su trayectoria narrativa y su influencia en la narrativa peruana de los años sesenta desde una perspectiva globalizante. Por una parte, Antonio Cornejo Polar ha sido uno de los investigadores sobre la obra narrativa de Arguedas que ha puesto mayor empeño en el análisis de su trayectoria literaria en términos de heterogeneidad y mestizaje. En su obra de referencia dentro de los estudios arguedianos, *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973), dedicó un capítulo a analizar cada una de sus obras. A esta primera investigación se suman varios artículos sobre la narrativa indigenista de José María Arguedas en los que prestó especial atención a los conceptos de heterogeneidad y andinismo. En 1994 publicó su última contribución a los estudios sobre la obra narrativa del escritor peruano titulada *Escribir en el aire*, en la que se proponía revisar su trayectoria literaria desde la perspectiva de la migración aplicando nuevos conceptos como sujeto migrante (2003: 192). Por otra parte, Tomás Escajadillo, con su tesis doctoral titulada *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones* (1971), contribuyó a esclarecer los rasgos que permitían deslindar la narrativa indigenista de la neoindigenista a partir del análisis de la obra narrativa arguediana. De esta manera, gracias al instrumental metodológico que aportó con su investigación, los estudios sobre la obra del escritor peruano se dirigieron a una nueva fase de análisis en la que se puso especial atención en sus últimas contribuciones novelísticas, en las que su narrativa evolucionaba hacia un nuevo periodo de la literatura peruana de los años sesenta, como señaló Martín Lienhard en *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (1981). Por último, Mario Vargas Llosa, amigo del escritor andahuaylino, ha sido el último que ha contribuido a la labor investigadora sobre el universo narrativo arguediano con el ensayo titulado *La utopía arcaica* (1996), en el que analiza la trayectoria literaria del escritor peruano para comprobar hasta qué punto el universo narrativo erigido en su obra novelística y cuentística contribuye a recuperar los valores indígenas de la comunidad incaica desde una perspectiva antimoderna y pasadista.

Tomás Escajadillo ha sido junto a Cornejo Polar quien ha centrado su atención con mayor detenimiento en los relatos que conforman la obra narrativa del escritor peruano. De esta manera, analiza la evolución de su obra cuentística, desde los relatos de *Agua*

(1935) hasta el cuento “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962), que le permite establecer los rasgos que delimitan la narrativa indigenista de la neoindigenista. Especial énfasis mostró Tomás Escajadillo en comprobar cómo el universo mítico-mágico en el que se sustenta la obra narrativa arguediana le permite superar los rasgos del indigenismo ortodoxo (1989: 117-136). A este punto sirven de especial ayuda las contribuciones que aportaron los estudiosos de la obra del escritor andahuaylino Sara Castro Klarén y William Rowe: *El mundo mágico de José María Arguedas* (1973) y *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (1979), respectivamente. Ambos se centraron en vislumbrar de qué manera el sustrato mítico-mágico formaba parte sustancial en la obra del escritor peruano. Recientemente, en la edición para Cátedra de *Los ríos profundos* (1958), Vicente González Vigil dedicó un apartado a esta cuestión para comprobar cómo la novela del escritor peruano entraba a formar parte del universo narrativo de lo real maravilloso hispanoamericano.

Por otra parte, dentro del estudio de la obra literaria arguediana desde la perspectiva de su contribución investigadora como antropólogo y la influencia que ejerció esta labor en la conformación de su universo narrativo, cabe destacar la obra de Alberto Escobar *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984). Como afirmara William Rowe (1984: 23), para acercarse al estudio del universo narrativo del escritor peruano es indispensable tener en cuenta la dimensión investigadora del escritor peruano como antropólogo, etnólogo y folclorista. Han sido varios los críticos que en los últimos años han adoptado esta perspectiva en el estudio de la evolución de su trayectoria narrativa; ejemplo de ello son Rivera Andía, Sales Salvador o Alemany Bay. Resulta interesante señalar cómo las últimas investigaciones sobre el universo narrativo arguediano han sido abordadas desde la perspectiva del concepto de lo andino. Así, este concepto junto al de sujeto migrante han contribuido a poner el foco de atención en las fusiones que se dan de lo español y lo andino en la obra narrativa de José María Arguedas (Alemany Bay, 2002: 5-13) y que, como señalaría Portugal, adelantan la narrativa neorrealista de la Generación de los 50 en el Perú (2007: 102). De esta manera, los estudios arguedianos en los últimos años se dirigen a comprobar cómo el mundo mestizo comienza a cobrar mayor peso en las obras escritas por el escritor peruano a partir de los años cincuenta con el propósito de reflejar en su obra narrativa lo que fue el propio intelectual como ser humano, un peruano orgulloso por hablar «en cristiano y en indio, en español y en quechua» (Arguedas *apud* Alemany Bay, 2002: 5-13).

2. DE CÉSAR VALLEJO A JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: A VUELTAS CON LA IDENTIDAD CULTURAL ANDINA DEL PERÚ.

Al igual que en su poesía, la obra narrativa de César Vallejo abandona la descripción externa del mundo indígena desde una perspectiva exótica y artificial, predominante en el indianismo modernista de los relatos de Ventura García Calderón, para adentrarse en la compleja realidad andina en la que el sujeto indígena sufre una serie de trastornos psicológicos a causa de la explotación vejatoria que los hacendados ejercen sobre él. Mientras que en *Fabla salvaje* (1923) o *Escaleras melografiadas* (1923), el poeta norteño muestra especial atención al proceso de esquizofrenia que sufren los personajes que pueblan la sierra andina, en *El tungsteno* (1931) preferirá denunciar la situación vejatoria que padece la masa indígena de Colca por el poder ejercido de una compañía extranjera de explotación de minas, así como por las propias autoridades peruanas corruptas.

En *El tungsteno* (1931), César Vallejo ahonda en las consecuencias que deja tras de sí el proceso de desposesión de las tierras de los indios por parte de la empresa norteamericana Mining Society. Del mismo modo que José María Arguedas denuncia en “Warma kuyay” (1935) la situación de vejación que sufre la indígena Justina a manos del hacendado don Froylán, quien abusa sexualmente de ella, en el final del primer capítulo de *El tungsteno* (1931), César Vallejo retratará el proceso de corrupción moral que ha llevado tanto a los principales de Colca como a los gerentes de la empresa norteamericana a la violación de la indígena Graciela. Asimismo, al igual que en “Agua” (1935) o en “Los comuneros de Ak’ola” (1934), en los que Arguedas denuncia la explotación que sufre el indígena a manos de la «trinidad embrutecedora»² de acuerdo con los rasgos definitorios de la narrativa indigenista, en *El tungsteno* (1931) seremos testigos de cómo los hermanos Marino, ricos hacendados de Colca, se alían con los jueces de la región, la compañía norteamericana y el cura del pueblo, para llevar a los indígenas a una situación de la más absoluta miseria económica. Así como Luis Valcárcel –intelectual del Grupo Resurgimiento³ y compañero de José Carlos

² Este concepto fue acuñado por el intelectual limeño Manuel González Prada (1844-1918) en su famoso *Discurso en el Politeama* (1888), donde señaló que la causa de la subyugación del indígena procedía del trato recibido por los poderes fácticos del Estado peruano: «A vosotros, maestros de escuela, toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía del juez de paz, del gobernador y del cura, esa trinidad embrutecedora del indio» (1976: 46).

³ Luis Valcárcel creó este grupo en 1920 con el propósito de estudiar la problemática del indígena y defender sus derechos frente al poder ejercido por el establishment peruano. Junto a los indigenistas Uriel García y Luis Felipe Aguilar, Valcárcel formó parte de la llamada «Escuela cusqueña» que favoreció a la revaloración de la cultura indígena, hasta entonces menospreciada en el Perú.

Mariátegui en la revista *Amauta*– pronosticara en *Tempestad en los Andes* (1927) el advenimiento mesiánico de la masa indígena con el fin de reconquistar el paraíso perdido a manos del imperio hispánico, César Vallejo, influido por las tesis marxistas que proliferaron en los años treinta en torno a la revista *Amauta*, pondrá en boca del personaje Servando Huanca en *El Tungsteno* (1931) el augurio de una revolución mundial por parte de los explotados con el fin de revertir su situación de derrotados.

Al igual que en *El tungsteno* (1931), en los primeros relatos de José María Arguedas, como “Agua” (1935), el escritor peruano se verá influido por la ideología marxista que revistas como *Amauta* o *La Sierra* transmitieron en los años treinta en el Perú. En estos relatos, como afirma Phyllis Rodríguez, la denuncia del sistema represivo de casta y la lucha social entre hacendados y comuneros destacan como rasgos definidores dentro de los patrones de la narrativa indigenista ortodoxa (1984: 429-444). Sin embargo, ya en los primeros cuentos escritos por José María Arguedas en los años treinta, comienza a ganar protagonismo la reivindicación de la cultura andina y del campesinado indígena. El proyecto de Arguedas era, fundamentalmente, mestizo, lo que le permitió construir su universo narrativo sobre la intersección cultural entre el mundo quechua y el hispánico (Uzquiza González, 2006: 299-313). Como podemos apreciar en cuentos tempranos como “Warma kuyay” (1935) o “Los escolares” (1935), más allá de los conflictos sociales sobre los que se sustentan estos relatos entre indígenas y principales, los valores éticos que recogen los personajes que pertenecen al mundo indígena o mestizo, como el respeto hacia el mundo natural y animal, cobran vital importancia para definir el universo andino frente al conformado por los hacendados y *mistis* en el que predomina la violencia y corrupción moral. Así, el amor maternal que sentirá Juancha, protagonista de “Los escolares” (1935), por la vaca de Teofacha, hijo de una indígena viuda, lo llevará a tratarla como «una madre de verdad» (Arguedas, 1983: 87). Del mismo modo, Ernesto, protagonista de “Warma kuyay” (1935), acabará abrazado a Zarinacha, becerro del hacendado don Froylán, tras ser fustigado por el indígena Katu como venganza por abusar sexualmente de la indígena Justina: «me abracé a su cuello; la besé mil veces en su boca con olor a leche fresca» (Arguedas, 1983: 11).

La mujer indígena no será la única que sufra los continuos abusos sexuales de los explotadores en los universos narrativos conformados por César Vallejo y Arguedas. Mientras que en *El tungsteno* (1931), Laura ocupará el papel de mujer al servicio del placer de los hacendados, querida por los dos hermanos Marino, en “La huerta”, del volumen de cuentos titulado *Amor mundo* (1967), Santiago, el muchacho protagonista

del relato, se enfrentará a su amigo para denunciar la condición de vejación que sufre tanto la mujer indígena como la hija de *mistis* hacendados: «la mujer es más que el cielo; llora como el cielo, como el cielo alumbra...No sirve la tierra para ella. Sufre» (Arguedas, 1983: 230). Al igual que Laura, mujer sumisa andina, doña Eloísa, esposa de don Silvestre, rico hacendado de San Juan en el temprano relato titulado “El vengativo” (1934) escrito por Arguedas, terminará siendo asesinada por su propio marido tras intimar con uno de los indígenas que trabajan en su hacienda.

Doña Caytana, costurera indígena de San Juan, protagonista del relato titulado con el mismo nombre escrito por el autor andahuaylino, terminará siendo arrebatada de su hijo flautero Felischa, a quien tanto amor le profesaba, reclutado por militares «uniformados» y «abusivos». Sin embargo, pese a la veneración que sentía la protagonista por los curas, el clérigo de San Juan, al servicio de la causa patriótica, intentará convencerla de que el destino de Felischa era el de cumplir con su deber con la nación. Al igual que el cura en *El tungsteno* (1931), quien acabará brindando junto a los gerentes de la compañía norteamericana corrompido por el dinero e insensible a la explotación que sufre el indígena en su condición de esclavitud, el clérigo de “Doña Caytana” (1935), tras la muerte de Felischa durante unas maniobras militares, hará creer a la costurera «que el músico estaba ahora aún mejor que nunca, tocando su flauta en la corte celestial, junto a los ángeles, al patrón San Juan, junto a las almas de los niños que habían tenido la suerte de morir bautizados» (Arguedas, 1983: 49).

La denuncia del trato vejatorio de los hacendados sobre el indígena llevará a César Vallejo a escribir en 1931 “Paco Yunque”, relato en el que un humilde escolar es humillado por otro a quien debe respetar y servir, dada su condición de hijo de un rico hacendado. El sistema jerárquico sobre el que se sustenta la sociedad peruana de los años treinta propicia la construcción de toda una serie de mecanismos denigrantes en el que el indígena queda anulado por las estructuras de poder ante el trato recibido por los ricos hacendados, quienes lo cosifican hasta quedar maniatado a su voluntad. Del mismo modo sucederá con el débil indígena del relato escrito por Arguedas titulado “El sueño del pongo” (1965), a quien su patrón humillará cada día hasta que el pequeño indígena termine tomando la palabra para augurar el advenimiento de la justicia divina que reequilibrará la situación vejatoria a la que se encontraba expuesto el pongo. Por otra parte, en “El niño del carrizo” (1936), César Vallejo, al igual que en “Paco Yunque”, situará el conflicto narrativo en el patio de un colegio entre un niño pobre y

otro de padres hacendados que riñen mientras los compañeros se posicionan a favor del niño con posibles. En “Orovilca” (1954), José María Arguedas también centrará su atención en la difícil situación del mestizo en el mundo costeño. Un espacio que terminará con la muerte del migrante Salcedo a manos de un escolero nativo de Ica, ciudad en la que «se menospreciaba a la gente de la sierra andina y mucho más a los que venían desde pequeños pueblos» (Arguedas, 1983: 174).

De esta manera, como podemos apreciar en estos relatos escritos por César Vallejo y José María Arguedas, la superación de los rasgos definidores del indigenismo ortodoxo fue llevada a cabo a través de la incorporación del sujeto mestizo en el universo costeño. Para el escritor andahuaylino, más allá de los conceptos raciales y de clase social que definen el mundo del que procede el indígena en términos dicotómicos, el papel de la cultura andina en el proceso de concienciación del sujeto mestizo sobre la realidad indígena comenzaba a ocupar un factor determinante para la conformación de la identidad peruana. De ahí que el protagonista de “Warma kuyay”, quien había sido testigo de los golpes propinados por el indígena Katu al becerro del principal, termine por abrazar al animal instantes después. Con ese abrazo simbólico, Ernesto terminará acogiendo entre los valores que definen su personalidad, el respeto hacia la naturaleza: uno de los rasgos definidores de la cosmovisión andina. De esta manera, con la incorporación del sujeto migrante, concepto que propondría Cornejo Polar en su ensayo *Escribir en el aire* (1994), en el universo narrativo arguediano, la obra del escritor peruano terminará por instalarse en una posición ambivalente entre dos mundos, antagónicos entre sí, que da cuenta de la identidad cultural heterogénea del intelectual así como del Perú (2003: 209).

Con el cuento “Yawar (Fiesta)” (1937), germen de la novela que publicara en 1941 el escritor peruano, el paisaje social de la obra narrativa arguediana se expande con la inclusión de indígenas, terratenientes, políticos y mestizos procedentes tanto de la zona andina como de la costeña. Una fiesta como el *turupukllay*, en la que la cultura indígena se abraza a la hispánica, da cuenta del sincretismo cultural y religioso sobre el que se asienta el universo andino que conforma la obra narrativa del escritor peruano; un universo en el que una nueva realidad, compleja y heterogénea, emerge en el Perú de los años cincuenta por los procesos de migración e industrialización de la zona costeña. Ejemplo de ello es el cuento de “Orovilca” (1954), en el que el sujeto migrante, imbuido del sentido animista que predomina en la cosmovisión andina, acabará ocupando una situación conflictiva en el universo costeño cuando uno de los colegiales iqueños

termine por amenazarlo, incomodo por sus palabras que no logra entender; palabras impregnadas de lirismo que rebosan la cosmovisión mítico-mágica andina en la que los cerros cobran vida propia para los oídos de Salcedo: «usted conoce la montaña de arena más grande del Pacífico, Cerro Blanco, de Nazca. Al pasar por sus bajíos ¿No la ha oído usted cantar al mediodía?» (Arguedas, 1983: 182).

Al igual que sucederá en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), en el que la ciudad costeña de Chimbote se impregnará de la cosmovisión indígena por los mitos y leyendas andinas que transmitirán los sujetos migrantes que llegan desde la sierra al puerto más grande de Latinoamérica en los años sesenta (Valero Juan, 2012: 95-103), en “Orovilca” (1954), Arguedas logrará incorporar el sujeto migrante en su construcción literaria, y con ello, su obra narrativa abandonará el dualismo esquemático que predomina en el indigenismo ortodoxo, para reflejar la realidad peruana de los años sesenta con su sincretismo cultural, religioso y lingüístico en la que los dos mundos escindidos desde la época virreinal terminarán por conformar una pluralidad múltiple y heterogénea.

Así pues, mientras que la obra narrativa de César Vallejo fluctúa del indianismo modernista al indigenismo ortodoxo, la trayectoria cuentística del escritor andahuaylino parte de la reivindicación social del indígena ante la explotación vejatoria ejercida por los *mistis*, a la plasmación del universo indígena desde el prisma sociocultural gracias a la incorporación del concepto cultural de lo andino. De esta manera, más allá de las descripciones suntuosas que recrean el imperio incaico (Escajadillo, 1989: 117-136) en la obra *Hacia el reino de los Sciris* (1928) propias del indianismo modernista, en las novelas y cuentos que publicó César Vallejo en la década de los treinta existe una voluntad por definir la situación problemática del indígena en términos socioeconómicos a través de la construcción del universo andino como una realidad dominada por «los desequilibrios, injusticias y contradicciones económicas», como señala Phyllis Rodríguez (1984: 429-444). Sin embargo, en esta compleja realidad, el conflicto dramático sobre el que se erige el universo narrativo del poeta norteño gira en torno a la visión reduccionista de la lucha entre dominados y explotadores en términos dicotómicos. Vallejo refleja la cosmovisión andina en la descripción que realiza el narrador extradiegético y heterodiegético de la naturaleza serrana en estos relatos. En cambio, en relatos tempranos como “Agua” (1935), Arguedas se desvincula de la descripción romántica del mundo indígena desde una perspectiva idealizadora, para adentrarse en la cosmovisión mítico-mágica del mundo andino en la que los comuneros

que componen los *ayllus* indígenas y la naturaleza que los rodea se identifican psicológicamente a través del narrador intradieгético⁴ y homodieгético que toma conciencia de ello: «Los indios sanjuanés dicen que los dos cerros son rivales y que en las noches oscuras, bajan a la ribera del Viseca y se hondean ahí, de orilla a orilla» (Arguedas, 1983: 64).

⁴ Esta terminología sobre el análisis de las voces narrativas procede de la propuesta narratológica que desarrolló Gérard Genette en su libro *Figures III* (1972), en el que distingue entre voces narrativas extradieгéticas (narrador de primer grado) e intradieгéticas (narrador de segundo grado) según el nivel, y voces narrativas heterodieгéticas y homodieгéticas según la relación.

3. REDEFINICIÓN DEL PROYECTO *AMAUTA* EN LA NARRATIVA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS.

José Carlos Mariátegui (1894-1930), heredero intelectual de la prédica indigenista difundida por Manuel González Prada (1844-1918), convirtió la revista *Amauta* en la tribuna intelectual en los años veinte y treinta en la que se dio voz en el Perú a las ideas políticas, económicas, filosóficas y artísticas en torno a la situación problemática del indígena en su condición de explotado económicamente y marginado de la identidad peruana. Al igual que su mentor, Mariátegui señaló en su temprano artículo «El problema primario del Perú» (1924) que la masa indígena no podía seguir siendo ignorada dentro de la conformación del estado peruano moderno. Un año después de la fundación de su revista *Amauta* en 1926, el proyecto ensayístico de Mariátegui se centró en el análisis de aquellas estructuras económicas que favorecían a la explotación del indígena y que formaban parte de los resquicios del orden feudal que habían llegado hasta la época actual.

En 1927, año en el que la actividad ensayística de Mariátegui se intensifica con el objetivo de atacar al gamonalismo, se publica la polémica obra de Luis Valcárcel *Tempestad en los Andes*. A pesar de que fuera publicada en su editorial Biblioteca Amauta, Mariátegui pronto se desmarcó de las tesis raciales formuladas por Valcárcel que auguraban el advenimiento revolucionario de los indígenas andinos para restaurar el estado idílico sobre el que se instauró el imperio incaico hasta la llegada de las tropas españolas al Nuevo Mundo. En «El problema de la tierra» (1927), Mariátegui, más allá de las consignas proféticas que recogieron las páginas de la obra de su compañero indigenista, centró su atención en la problemática indígena en términos económicos y de clase social. Así, para el amauta, el régimen gamonal sobre el que se sustenta las estructuras de poder en la zona andina favorecían a la explotación de la clase obrera, compuesta en su mayoría por indígenas. Este régimen era un claro síntoma de que la instauración de la República tras la emancipación del Perú en el siglo XIX no había traído consigo una revolución obrera con la que se hubiera suprimido el orden feudal del Perú virreinal. De esta manera, el objetivo que perseguía el debate intelectual recogido en las páginas de las revistas *Mundial*, *La Sierra* o *Amauta* era el de «la liquidación de la feudalidad en el Perú» (Mariátegui, 2004: 69) por la vía de la revolución obrera. Sin embargo, al igual que Valcárcel, Mariátegui tampoco se mostró a favor del mestizaje como solución para la conformación de la identidad peruana. Para Uriel García, otro de los intelectuales del Grupo Resurgimiento, el indio no era un

individuo condicionado por su pertenencia a un grupo étnico determinado, como afirmara Valcárcel, sino cualquier persona ligada a la naturaleza por vínculos afectivos sin que fuera preciso su adscripción biológica racial (Vargas Llosa, 1996: 74). Así, la indianidad, como expone Uriel García en *El nuevo indio* (1930), es la forma de expresión de la cultura incaica que había sobrevivido desde la llegada de las tropas españolas hasta nuestros días. De este modo, concluye, «el mestizo forma el pueblo americano sustantivo» (Uriel García *apud* Vargas Llosa, 1996: 79).

La influencia que ejerció en la formación indigenista del joven Arguedas el debate intelectual que se instaló durante la década de los años treinta en las páginas de las revistas *Amauta* o *Mundial* fue un hecho decisivo para la construcción del universo andino en su obra narrativa, como el propio escritor andahuaylino afirmó en 1965 durante el primer encuentro de narradores peruanos en Arequipa: «Yo declaro con todo júbilo que sin *Amauta*, la revista dirigida por Mariátegui, no sería nada, que sin las doctrinas sociales difundidas después de la primera guerra mundial tampoco habría sido nada» (Arguedas, *et al.*, 1969: 235). La prédica mariateguiana sobre el problema del indígena formulada en términos dualistas entre blancos hacendados e indígenas explotados forma parte del conflicto socioeconómico sobre el que se construyen los primeros cuentos del escritor peruano. Así, en los cuentos que conforman el volumen titulado *Agua* (1935), los enfrentamientos entre principales y comuneros nacen de los abusos de poder del hacendado *misti* sobre el indígena subyugado al dominio económico, político y religioso que ejercen el gobernador, el juez y el cura sobre él. En “Warma kuyay”, don Froylán, rico hacendado de Viseca, ejerce su poder para abusar sexualmente de la indígena Justina; en “Agua”, don Braulio, hacendado de San Juan, se apropia del agua repartida cada semana para hacendados y comuneros hasta quedar los maizales de los indígenas, «secos, agachaditos» (Arguedas, 1983: 62), y en “Los escoleros”, don Ciprián, principal de Ak’ola, domina libremente sobre las propiedades, pertenencias y animales de los comuneros bajo el régimen gamonal.

Sin embargo, en el debate intelectual que se produjo en las páginas de estas revistas, el problema del indígena era formulado bajo los conceptos de raza y clase. Así, «la cultura no tenía sitio en la reflexión social de Mariátegui» (Oyata, 2012: 35-64). El propio Arguedas arguye que «Mariátegui no disponía de información sobre la cultura indígena» (Arguedas, 1975: 192). Desde los primeros años de su formación intelectual, Arguedas se mostró interesado en investigar la cultura andina conformada por los mitos,

leyendas, cantos y danzas, que luego pasarían a formar parte del sustrato mítico-mágico sobre el que se asienta su universo narrativo. De esta forma, los primeros cuentos que escribió Arguedas se ven impregnados de esta concepción animista de la naturaleza: los ríos grandes cantan con «su voz áspera» en “Warma kuyay”, los cerros bajan hasta la ribera para enfrentarse entre ellos en “Agua”, o bien se llevan a muchachos de tiempo en tiempo como en “Los escoleros”, y los animales son respetados y tratados como seres humanos en “El barranco” (1939). Así, aunque el joven escritor peruano hubiera asimilado las tesis marxistas promulgadas por intelectuales como Mariátegui, Valcárcel o Haya de la Torre por estos años, nunca mató en él lo que había de mágico en el universo andino (Arguedas *apud* Rovira Soler, 2000: 187-200). Consciente de que la realidad heterogénea andina no podía ser definida en términos socioeconómicos únicamente, en el universo narrativo arguediano el conflicto dramático entre principales y comuneros se sustenta en la cosmovisión sobre la que se sitúa cada mundo enfrentado. De esta manera, junto a la lucha de clases entre explotados y hacendados, convive una serie de mitos, leyendas y rituales indígenas que participan activamente en el proceso de concienciación sobre la explotación indígena por parte de los sujetos mestizos que protagonizan muchos de los relatos arguedianos. Así, en los compases finales de “Los escoleros” (1935), tras la muerte de la vaca Gringa a manos del inhumano hacendado don Ciprián, Juancha, protagonista del relato, se abalanzará junto a ella para sentir cómo el frío de su cuerpo fenecido entra en el suyo. Ante la barbarie de don Ciprián, en el corazón de los indígenas la «rabia se ha hecho más grande, más grande» (Arguedas, 1983: 85) con el paso de los años, como si en el pecho de los indígenas circulara los dos riachuelos de Ak’ola agitados por el viento. El propio Arguedas señala entre los factores que propician la rebelión indígena las fuerzas telúricas a las que la masa explotada se encuentra ligada a la naturaleza:

Las clases sociales tiene también un fundamento cultural especialmente grave en el Perú andino; cuando ellas luchan y lo hacen bárbaramente, la lucha no es sólo impulsada por el interés económico; otras fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos, los agitan con implacable fuerza (1993: 210).

De ahí que la labor como antropólogo que desempeñara el escritor peruano durante su carrera docente tiene un papel fundamental en la conformación del universo indígena en su literatura. Con ello, se apartará únicamente de la reivindicación social defendida por los intelectuales de *Amauta*, que podía llevar al Perú a la revolución obrera para eliminar los resquicios de las estructuras económicas que habían pervivido en el Perú

actual desde la época virreinal. Para Arguedas, si la vía de la sublevación se llegaba a dar, sería por medio de la inclusión del mestizo en el vasto universo indígena que recorría la zona andina; en esta zona geográfica era indispensable la participación activa del mestizo no solo en las luchas sociales frente a los gamonales, sino también en su integración a la comunidad cultural indígena (Callalli Pimentel, 2014: 107-124).

Así, el proyecto arguediano, modificado desde sus primeras publicaciones de cuentos, parte de la reivindicación del componente cultural de la cosmovisión indígena, a diferencia de la prédica mariateguiana, para dirigirse a la conformación de un universo cultural en el que no solamente tuvieran cabida los mitos y leyendas andinas, sino en el que la cultura hispánica entrara a dialogar con la indígena con el fin de establecer un mestizaje sociocultural (Martínez Gómez, 2006: 1-18). De esta manera, en el relato “Yawar (Fiesta)” (1937), los comuneros de Puquio, que construyen la plaza de toros a la que posteriormente les impedirán entrar los *mistis*, terminarán por irrumpir en la plaza para capear al toro en la celebración del *turupukllay* movidos por la «rabia y el odio» (Arguedas, 1983: 130). Mientras el diestro español escucha «estupefacto y apenado, el griterío de los indios» (Arguedas, 1983: 134), los corazones de los indígenas «saltaban de regocijo» al entrar en la plaza. Como en la novela *Yawar Fiesta* (1941), resultado del proceso creativo que inició el escritor peruano con este relato sobre la celebración del *turupukllay* en Puquio, el gobierno prohibirá las corridas de toros con capeadores. En la novela, son los jóvenes socialistas, admiradores de José Carlos Mariátegui, del Centro Unión Lucana, quienes se oponen a la corrida para salvar a los indios de la barbarie de estas fiestas. De este modo, en los años cuarenta, Arguedas comienza a desmarcarse del concepto de clase con el que definió Mariátegui el problema del indígena en el Perú en términos dualistas, para dirigirse hacia el reconocimiento de la cultura andina, en la que lo hispánico podría llegar a dialogar con lo indígena en una realidad heterogénea. De la misma manera, los comuneros de los cuatro *ayllus* de Puquio no se sublevan tras recibir el edicto del gobierno de mandar a reconvertir la plaza del mercado en una de toros, sino ante la amenaza a su identidad cultural (Retamal, 1979: 3-26).

Al igual que en “Yawar (Fiesta)” (1937), en “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962), la cultura foránea es asimilada por la indígena hasta entrar a formar parte de su identidad (Vargas Llosa, 1996: 100). El *dansak'* –danzante indígena capaz de invocar bajo su condición sacerdotal el espíritu de las montañas– representa simbólicamente el sincretismo cultural y religioso en el que se fundamenta la cosmovisión andina. Este diálogo transcultural entre dos cosmovisiones opuestas obedece, por una parte, a la

voluntad del escritor peruano por plasmar en su universo narrativo la realidad heterogénea del Perú, y por otra parte, a la necesidad de integrar al indígena en la identidad nacional a través de la «intervención triunfante de algunos rasgos característicos no ya de la tradición incaica, sino de la viviente hispano-quechua», como afirmó Arguedas (1975: 189-195).

El escritor peruano comprendió que una visión reduccionista como la desarrollada por Mariátegui sobre el problema del indígena en el Perú no podía dar cuenta de la dimensión humana de la realidad andina. De esta manera, el proyecto arguediano se aproximaba a las tesis vertidas por Uriel García en su obra *El nuevo indio* (1930), en la que el intelectual cusqueño abogaba por un Perú mestizo en el campo artístico y cultural. Una cosmovisión asentada en el culto a los *apus* por parte de la población indígena, gracias a los cuales el individuo andino se encontraba vinculado a la naturaleza. Así, en *El nuevo indio* (1930), la magnificencia de la naturaleza andina se sobrepone a los conflictos raciales entre *mistis* e indígenas que formuló Valcárcel en *Tempestad en los Andes* (1927) y a la lucha de clases sobre la que se asentó el proyecto mariateguiano vertido en las páginas de las revistas *Amauta*, *Mundial* y *Labor* (Chang-Rodríguez, 2009: 105-113). Del mismo modo sucede en la obra cuentística del escritor peruano, en la que la cosmovisión andina prevalece sobre el conflicto dramático erigido entre principales y comuneros. Ejemplo de ello son los pasajes de relatos como “Los escolares” (1935), en el que la naturaleza, ante la ausencia del principal don Ciprián, cobra protagonismo con todos sus matices: «el cielo estaba limpio y el sol alumbraba, como riéndose de verdad. El pueblo y el campo verde parecían más anchos» (Arguedas, 1983: 105). En otros relatos como “Huayanay” (1944), la naturaleza se convierte en el único personaje sobre el que gira el universo narrativo conformado por animales e indios que acaban contagiándose anímicamente de su presencia: «Los indios cantaban para la noche que hundía la tierra, y por una orden del mundo lluvioso» (Arguedas, 1983: 170). De esta manera, la voluntad por reflejar la realidad heterogénea del universo andino no nació únicamente de la necesidad de concienciar a la masa obrera del Perú bajo una misma consigna, con el fin de que llegara la anhelada rebelión frente al poder del gamonal sobre el que se sustentaba el sistema económico criollo desde la época virreinal. El propósito de Arguedas era otro: era necesario «describir el mundo andino y no sólo al indio, tal cual yo lo conocía, a través de la vida» (Arguedas, *et al.*, 1969: 236).

4. LA UTOPIA ARCAICA: LA CONCEPCION SOCIOLOGICA Y ANTROPOLÓGICA ARGUEDIANA.

Como hemos señalado al comienzo de nuestro trabajo, para comprender hasta qué punto el universo narrativo arguediano se encuentra construido sobre la voluntad de establecer vasos comunicantes entre la cosmovisión indígena y la hispánica es necesario acercarnos a la labor investigadora que desempeñó el escritor peruano como antropólogo durante sus años de docencia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Fue en la década de los cincuenta cuando su labor investigadora se vio intensificada con los estudios comparativos que llevó a cabo entre dos pueblos agrícolas de la región española de Zamora y algunas regiones del Perú andino (Alemany Bay, 2002: 5-13). En estos trabajos, como los realizados sobre la zona de Mantaro, Arguedas encontró posibles vías para la modernización de la zona andina. En esta región serrana el mestizo percibía al indígena como alguien próximo a su identidad cultural. De ahí que, para Arguedas, al hablar del mestizo era necesario hacerlo en términos de cultura y no de raza (Rivera Andía, 2002: 77-102). De esta manera, cuanto mayor fuera la cantidad de mestizos que ocupara la zona andina, menores serían las diferencias percibidas del indígena frente al «otro».

En el polémico ensayo *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), el escritor peruano Mario Vargas Llosa concibe el proyecto arguediano erigido en su obra narrativa como una realidad ficticia en la que la zona andina representaría el mundo incaico dotado de virtudes –como el animismo, colectivismo y solidaridad– que la modernización había contribuido a destruir. Así, la geografía serrana guardaría en su esencia la identidad peruana por la que había abogado el escritor andahuaylino en su ficción novelística. Para Vargas Llosa, Arguedas nunca «creyó que el progreso entendido en términos económicos fuera una solución para el problema del indio» (1996: 45), pero obvia las investigaciones que realizó el escritor peruano en su labor como antropólogo. A diferencia de las tesis vargallosianas vertidas sobre la novela indigenista, para Arguedas la integración de la población indígena en la identidad del Perú no debía ser asimilada bajo términos unilaterales y unívocos:

Algunos antropólogos [...] concebimos la integración en otros términos o dirección. La consideramos no como una ineludible y hasta inevitable y necesaria aculturación sino como un proceso en el cual ha de ser posible la conservación o intervención triunfante de algunos de los rasgos característicos no ya de la tradición incaica, muy lejana, sino de la viviente hispano-quechua que conservó muchos rasgos de la incaica (Arguedas, 1989: 18-19).

Sin embargo, el camino hacia la integración del indígena en la identidad peruana debía comenzar por la supresión del régimen feudal sobre el que se edificaban las estructuras de poder en la zona andina. En las provincias de Huancayo y Jauja, Arguedas observó, durante sus investigaciones antropológicas, que los campesinos se habían convertido en pequeños propietarios económicamente autónomos. Gracias a ello, los habitantes de la clase obrera de estas provincias habían conservado rasgos de su cultura, sin que ello hubiera imposibilitado la entrada de empresas mineras que favorecían la instauración de una economía de mercado (Rivera Andía, 2002: 77-102).

En relatos tempranos como “Los comuneros de Utej-Pampa”, Arguedas contraponen dos modelos socioeconómicos de pueblos serranos: Utej frente a San Juan. Mientras que en el primero la población indígena está compuesta de «comuneros propietarios (...) unidos y altivos» (Arguedas, 1983: 23), en la segunda «los sanjuanés en cambio son muy pobres, la mayor parte son sirvientes de los *mistis*» (Arguedas, 1983: 23). El propio *tayta* (padre al que se vincula afectivamente el *ayllu* bajo una relación paterno-filial) de Utej, don Victo Pusa, señala las razones por las que los sanjuanés son pobres y los utejianos, acomodados: «porque utej tenemos tierras y ustedes son sirvientes no más de don Pablo Ledesma. La tierra es principal, sanjuankuna; comuneros sin tierras, tienen que recibir en el lomo el zurriago y la saliva de los *mistis* maldecidos». Del mismo modo, en “Los escoleros” (1935), los comuneros de Ak’ola viven atemorizados por el poder que ejerce el principal don Ciprián sobre las pertenencias de los indígenas: ganado y propiedades son requeridos por el principal sin que el indígena pueda hacer nada para impedirlo. Las estructuras económicas en estos pueblos se encuentran sustentadas en el gamonalismo que propicia la nulidad del indígena como sujeto legal: «Y ni siquiera se sabía dónde empezaban las punas del patrón y dónde las de las comunidades. Don Ciprián decía no más: “Hasta aquí es de mí”. Y todo animal que encontraba dentro del terreno se señala con el dedo, se lo llevaba de “daño”» (Arguedas, 1983: 98).

Así, en relatos procedentes de la época temprana de publicación del escritor peruano, el camino hacia la modernización de las estructuras económicas sobre las que se sustenta la sociedad andina parece apuntar a la supresión del régimen gamonal de acuerdo con las teorías socioeconómicas de Mariátegui. Cuando la cultura indígena es respetada por los gobernantes de las poblaciones serranas, los comuneros se sienten parte de la sociedad andina y, de esta forma, trabajan «con furia e hirviendo de

entusiasmo» (Arguedas, 1983: 127). En “Yawar (Fiesta)” (1937), cuando el alcalde de Puquio propone a los comuneros la construcción de una plaza para que los indígenas vendan allí sus productos, los cuatro *ayllus* de la zona se ponen de acuerdo para que los indígenas trabajen a destajo por el bien del pueblo, «libres, sanos y dispuestos a dar todo lo posible» (Arguedas, 1983: 129). De esta manera, otra de las vías de integración de la población indígena en la sociedad peruana es la de la asimilación cultural por las estructuras de poder del Estado. Cuando a los comuneros de Puquio se les prohíbe la entrada a la plaza de toros, la visión arguediana no es la del anhelo por recuperar «un mundo perdido, en contra de sus convicciones, en contra de su razón ideológica», como señala Vargas Llosa (1996: 273). Por el contrario, encontramos una defensa a favor de la interacción cultural de lo hispano-quechua a través de una fiesta que manifiesta simbólicamente el sincretismo cultural sobre el que se asienta la cosmovisión andina. Así pues, en estas primeras obras, los elementos ajenos al universo indígena son asimilados por la cultura autóctona como propios cuando no son impuestos por las estructuras de poder, sino cuando entran en un diálogo en el que ningún componente queda anulado.

En la zona serrana, cuando los cambios producidos favorecen la comunicación entre las regiones andinas y las costeñas, son valorados positivamente. En “Runa yupay” (1939), cuando el maestro propone que los colegiales indígenas de cada *ayllu* participen en la recogida de datos para el censo que ha mandado a realizar el gobierno peruano, los *ayllus* de Huanipaca se pondrán de acuerdo para trabajar en beneficio del pueblo. De esta manera, cuando en un pueblo serrano como Huanipaca, compuesto por indígenas y mestizos, hay «buen curita, buen gobernador, buen maestro, buen alcalde», los comuneros de los *ayllus* trabajan sin descanso y «parecen un solo hombre», como afirma el maestro (Arguedas, 1983: 160). Así, «los cambios venidos de fuera pueden ser adoptados con entusiasmo, y al mismo tiempo, utilizados para fomentar esos mismos rasgos cuanto más iguales se perciban los miembros de un grupo», como afirma Rivera Andía (2002: 77-102). En este proceso hacia la modernización de la zona serrana, el maestro debe asumir un papel protagonista en la educación de la masa indígena con el propósito de integrarla en la identidad del país: «¡Los maestros somos los que tenemos mayor responsabilidad en el Perú! ¡Sus niños están en nuestra mano! Si todos trabajáramos bien...Estos indietios...Estos mestizos...Solo Dios sabe cuán grande y feliz han de hacer a nuestra patria...» (Arguedas, 1983: 154).

Cuando el sujeto mestizo abandona la zona andina, terminará por sentirse desplazado y amenazado por lo que representa culturalmente. En la costa, la distancia entre ambos mundos favorece que el criollo perciba al mestizo como extraño. En “Orovilca” (1954), Wilster, el colegial iqueño, amenazará a Salcedo tras asimilar como extrañas las costumbres del migrante nasqueño. Sin embargo, el personaje protagonista del relato, migrante de la región andina, será el único colegial que llegue a comprender los relatos de su compañero: «pero es usted muy callado, y es con quien deseo charlar siempre» (Arguedas, 1983: 173). Así, en zonas costeñas en las que el número de criollos supera al de mestizos, estos últimos acaban encontrándose en una situación conflictiva; mientras que en zonas como el valle del Mantaro, donde la población mestiza se encuentra en equilibrio con la indígena, «el mestizo y el indio, o el hombre de abolengo de provincias, que llega a esta ciudad, no se encuentra en conflicto con ella; porque la masa indígena que allí acude o vive es autóctona en el fondo y no en lo exótico», afirma Arguedas (1975: 139-140). Cuando la cultura indígena es asimilada por el sujeto mestizo, como el personaje protagonista de “Orovilca” (1954), se produce un fenómeno de transculturación en un medio aparentemente refractario a ella. En cambio, si el sujeto criollo es quien percibe esta cultura, se verá amenazado por ella al asimilarla como extraña. De esta manera, la narrativa arguediana a partir de los años cincuenta se dirige hacia la defensa de «un Perú mestizo, fuertemente cargado de herencia indígena, pero también con presencia de lo hispánico» (Alemany Bay, 2009: 162-169). De ahí que Salcedo, cuando relate al personaje protagonista el mito de la corvina que viaja desde el mar hasta los cerros de Nazca, de alguna manera lo que consigue con esta historia es conectar, mediante un mito costeño, Ica con la zona serrana (Arguedas, 2009: 39) a través de un personaje como Hortensia Mazzoni, colegiala criolla deseada por los demás escoleros, en una suerte de sincretismo cultural.

De esta forma, Arguedas, al contrario que Vargas Llosa, entiende que el único camino para que la población indígena llegue a sentirse parte algún día de la sociedad peruana es el de la asimilación respetuosa de sus costumbres, mitos, leyendas, música y lengua en una suerte de sincretismo cultural. Cuando Vargas Llosa termina por afirmar que «tal vez no hay otra manera realista de integrar nuestras sociedades que pidiendo a los indios pagar ese alto precio (esto es renunciar a su cultura, a su lengua, a sus creencias, a sus tradiciones y usos y adoptar las de sus viejos amos)» (Vargas Llosa *apud* Cornejo Polar, 1994: 301), con ello está asumiendo el proceso de modernización

en términos únicamente económicos. Si nos acercamos a una obra como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), última novela de Arguedas, en ella vislumbramos cómo una ciudad costeña como Chimbote se ve abocada al caos debido a la rápida industrialización y la migración interna masiva. Cuando el personaje de don Ángel, alto ejecutivo de las industrias de harina de pescado, llega a afirmar que cuanto «más obreros largamos de las fábricas, más llegan de la sierra. Y las barriadas crecen y crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida» (Arguedas, 1971: 104), Arguedas no se está oponiendo a la modernización del Perú, pero sí a que ésta se lleve a cabo en términos culturalmente excluyentes, como aboga Vargas Llosa, hasta desarraigar al indígena de su lengua, ritos y valores cosmovisivos. Un proceso de industrialización en términos económicos, terminaría por crear una ciudad deshumanizada en la que las relaciones afectivas entre individuos –valoradas en el universo andino como parte de su cosmovisión– fueran suplantadas por relaciones contractuales pragmático-capitalistas. Por el contrario, Arguedas vislumbra un atisbo esperanzador incluso en aquellas zonas marginales de las grandes urbes a las que el migrante ha llegado movido por el anhelo de encontrar un porvenir: «En la peor barriada de Lima hay algo que no existe en la mayor parte de los pueblos y aldeas desde los cuales ha emigrado a Lima especialmente el campesino andino: la posibilidad de la emergencia, del ascenso, de la promoción» (Pinilla, 2004: 460-461).

Por lo tanto, la visión arguediana del proceso de industrialización del Perú en los años sesenta no es refractaria a todo lo relativo a la modernidad. Calificar la obra arguediana como una «hermosa mentira utópica», encierra una visión reduccionista de la obra del escritor peruano en la que el conocimiento antropológico que nutre su universo narrativo es relegado a un segundo plano con el fin de afianzar una lectura ideologizada de la ficción indigenista. Con ello, se omitiría, por una parte, el proyecto de quechuizar el español para convertir la lengua de prestigio cultural en lengua apta para la transmisión de la cosmovisión indígena, por otra parte, las investigaciones antropológicas comparativas que desarrolló en zonas serranas y españolas, y por último, el universo narrativo arguediano localizado en la zona costeña –convertida en espacio de interacción cultural hispano-quechua–. Zonas serranas como Puquio, Huanipaca o Utej, que ejemplifican los relatos del escritor peruano, se convierten, así, en espacios culturalmente heterogéneos, mestizos, en términos de deber ser, y no en términos fantásticos, concebidos bajo una visión «arcádica, hostil al desarrollo industrial, antiurbana y pasadista» (Vargas Llosa, 1996: 307).

5. EL UNIVERSO ANDINO EN LOS RELATOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: DE *AGUA* (1935) A *AMOR MUNDO* (1967).

5.1. El amor y la violencia como núcleos temáticos en la cuentística arguediana.

Treinta y dos años separan la primera de la última publicación de los relatos escritos por José María Arguedas. En este trayecto, uno de los personajes centrales sobre el que gira el conjunto de su obra cuentística es el sujeto mestizo. Un individuo que alberga un primer atisbo de esperanza para que se produzca la anhelada convivencia entre la cultura criolla y la indígena en el Perú, como afirmó el propio Arguedas (1969: 248). Sin embargo, este personaje aparecerá caracterizado en parte de sus cuentos con un rasgo estigmatizante que lo llevará a ocupar una posición conflictiva entre ambos mundos culturalmente escindidos: su orfandad, percibida en el mundo indígena bajo la noción de *wakcha* (López Baralt, 1995: 42-52). Arguedas proyectará sobre este personaje mestizo y huérfano lo que sintió él mismo durante su infancia en la hacienda de su madrastra doña Grimanesa.

El universo andino, en el que convergen elementos indígenas y criollos, será percibido desde la visión inocente de este sujeto mestizo en los cuentos de “Warma kuyay”, “K’ellk’atay-pampa”, “Doña Caytana”, “Agua”, “Los escolares”, “Runa yupay”, “Orovilca”, “Hijo Solo”, así como los cuatro relatos que componen *Amor mundo* (1967). Bajo la visión inmaculada de este personaje, el paisaje andino rezuma elementos líricos y mágicos que recogen la cosmovisión indígena a la que Arguedas pretende hacer ingresar al lector. La naturaleza andina se convierte, así, en un personaje fundamental que adquirirá nuevos matices conforme al estado de ánimo del personaje protagonista. En este universo indígena, los comuneros de los *ayllus* mantendrán una relación armónica con la naturaleza que les rodea. Sin embargo, este estado armonioso se verá fracturado cuando los *mistis* ejerzan su violencia sobre el mundo andino.

Los valores humanos que caracterizan al mundo criollo de manera antagónica respecto a la concepción indígena, llevarán a que temas como el amor, el sexo, el mundo de la infancia o la amistad se impregnen de rasgos negativos. Así lo podemos apreciar en la naturaleza de San Juan de “Agua” (1935), en la que el sol –*tayta* Inti– se convierte en una fuerza negativa a causa del poder ejercido por don Braulio, rico hacendado del distrito, en el medio de la serranía: «El *tayta* Inti quería, seguro, la muerte de la tierra, miraba de frente, con todas sus fuerzas. Su rabia hacía arder el mundo»

(Arguedas, 1983: 70). Elementos sagrados dentro de la cosmovisión andina, como los cerros, los animales, el sol o el río, cobrarán connotaciones negativas cuando el estado armónico sobre el que se fundamenta la relación animista que une a indígenas y a seres de la naturaleza, se vea fracturado por la acción violenta de los *mistis*. Sin embargo, cuando el amor profesado por los personajes mestizos hacia los seres vivos se imponga al comportamiento envilecido de los principales, la realidad andina adquirirá rasgos mágicos: «el corazón de los ovejeritos se hinchó de regocijo; los carneros se animaron y empezaron a retozar entre el ischu alto y duro; el yayan se sacudió contento y estiró su hocico al cielo» (Arguedas, 1983: 29). De esta manera, en los cuentos escritos por Arguedas durante la década de los años treinta y cuarenta, el protagonismo de la naturaleza andina se posiciona por encima de los propios personajes indígenas y mestizos. A diferencia del indianismo romántico-idealista –en el que sitúa Tomás Escajadillo *Aves sin nido* (1889)– o el indianismo modernista –de los cuentos de Valdelomar o Ventura García Calderón–, desde los primeros relatos de Arguedas, la cosmovisión indígena relega el mundo criollo a un segundo plano. De esta manera, la voluntad del escritor andahuaylino, desde el comienzo de su trayectoria narrativa, fue la de ofrecer una visión más cercana de la concepción mítico-mágica sobre la que se erige el universo indígena, en el que se establece una plena comunicación entre los comuneros y la naturaleza que les rodea:

No sólo son imágenes metafóricas las usadas para indicar el tipo de relación que se establece entre los personajes. En este universo toda la comunicación que existe entre los hombres está mediatizada por referencias o asociaciones con elementos de la naturaleza, animales, plantas, ríos, cerros. También hay comunicación directa con estos elementos, se habla al cerro, al río... (Retamal, 1979: 3-26).

Gracias a ello, los relatos arguedianos terminarán distanciándose de la visión idealizada sobre la naturaleza andina predominante en el indianismo romántico-idealista para dirigirse hacia los derroteros del neindigenismo (Escajadillo, 1989: 117-136). De modo que, una vez que el sujeto mestizo ingrese en este universo, acabará empatizando con la visión indígena; de esta manera, la realidad andina se verá impregnada de los valores culturales de la cosmovisión indígena y, así, el personaje mestizo terminará vinculado con la naturaleza de la misma manera que los indígenas: abrazará a los becerros –como Ernesto en “Warma Kuyay” (1935)–, se dirigirá a los carneros como si fueran miembros de su familia, o a los ríos como si se trataran de seres vivos –como Nicacha en “K’ellk’atay-pampa” (1934).

La integración del mestizo en la realidad indígena impregnará su visión sobre la naturaleza de un sentimiento de ternura solamente perturbable por el poder ejercido por los principales para explotar a los comuneros y los animales que encuentren a su paso: «Nos reíamos fuerte, llenábamos el cielo con nuestra alegría. Esto no se podía hacer cuando don Ciprián estaba en el pueblo. Entonces jugábamos callados» (Arguedas, 1983: 105). De manera que, junto a la reivindicación social (propia del indigenismo ortodoxo), en estos primeros relatos se produce una exaltación de la cultura andina en la que logra incorporarse el sujeto mestizo. Así, los individuos que pertenecen culturalmente al universo andino profesan un sentimiento de sacralidad hacia los animales (Martínez Gómez, 2006: 1-18). De ahí que, cuando don Ciprián, principal de Ak'ola en “Los escoleros” (1935), le ofrezca ochenta soles a doña Gregoria por su vaca, esta lo rechace de inmediato; bajo su concepción indígena este animal no es percibido como un bien material, sino como un miembro de su familia.

El propio Arguedas definió a los indígenas que no poseían terrenos o animales como *wakchos*, lo que les confiere un estado «de soledad, de abandono, de no tener a quien acudir» (Castro Klarén, 1975: 45-54). Gracias a la definición de este sentimiento de orfandad que caracteriza el estado anímico del indígena que no posee bienes, podemos llegar a comprender el amor que profesa hacia cualquier ser vivo. De esta manera, doña Caytana, pese a no tener a nadie cerca de ella, se encontrará vinculada a su perro como si se tratara de su propio hijo: «Pero yo sé que doña Caytana, a pesar de no tener familia ni hogar propios ni terrenos, era feliz» (Arguedas, 1983: 47). Del mismo modo sucede con el protagonista de “Hijo Solo” (1957), el sirviente Singucha, quien encuentra desprotegido a un perro escuálido al que protegerá con su propia vida: «Hacía tiempo que Singu no sentía el tierno olor de un perro, la suavidad del cuello y de su hocico. Si el señor no lo admitiría en la casa, él se iría» (Arguedas, 1983: 196). Así, los animales, entre ellos los perros, se convierten en seres sagrados tanto para los indígenas como para los mestizos; incluso, como afirma don Francisco en “Los escoleros”, adquieren rasgos míticos que los convierten en nexos de unión entre lo terrenal y lo espiritual: «¿Acaso? los chaschas “miran”; cuando el alma anda en lejos, ladran; pero si está en el mismo pueblo aúllan de tristes» (Arguedas, 1983: 91). Gracias a la relación de amistad que une a seres humanos y a animales dentro de la cosmovisión andina, los indígenas podrán sobreponerse a la violencia ejercida por los *mistis*: doña Caytana logrará

olvidarse temporalmente de su hijo, fallecido durante el servicio militar, mientras Singucha podrá escapar del infierno sufrido en Lucas Huayk'o gracias a su perro.

A pesar de que el mestizo no logre ser aceptado por los indígenas como un miembro más de su comunidad, sufrirá como ellos «el desprecio igualmente mancillante del dueño» (Arguedas, 1989: 35-38). De ahí que, en los relatos de *Agua* (1935) o los de *Amor mundo* (1967), el mestizo termine vejado de la misma forma que el indígena, como podemos apreciar en “Los escoleros” (1935) cuando don Ciprián fustigue al indígena Teofacha y al mestizo Juancha: «Los comuneros más viejos del pueblo no recordaban haber visto nunca a dos escoleros de doce años tumbados sobre la paja fría que ponen en la cárcel para la cama de los indios presos» (Arguedas, 1983: 113).

En los relatos compuestos por Arguedas en las décadas de los cuarenta y cincuenta, los sentimientos de amor o amistad cobrarán nuevos matices con los que adquirirán dimensiones míticas. De esta manera se explica que en “Hijo Solo” (1957), Singucha encuentre en la amistad profesada a su perro la única vía para liberarse del odio mantenido entre los dos hermanos protagonistas. Frente a la «matanza de animales» o «los incendios de los campos de trigos» cometidos por don Adalberto y don Ángel, el perro de Singucha se convertirá en un elemento sagrado que traerá momentáneamente la paz al distrito: «Hubo un período de calma en la quebrada; coincidió con la llegada de Hijo Solo» (Arguedas, 1983: 199). Gracias a él, Singucha escapará de este infierno por las aguas purificadoras del río; de ahí que, como afirma Gladys Marin, el encuentro entre ambos «no responde a lo humano, sino a lo divino (...) porque entre los incas es muy clara la idea de que quien nos guía por el camino que hay que recorrer a partir de nuestra muerte es el perro» (1973: 123).

Por otra parte, en “Orovilca” (1954), el amor profesado por Salcedo hacia las lagunas que rodean a la ciudad costeña de Ica, cobrará connotaciones mítico-mágicas a través de la figura de la colegiala Hortensia Mazzoni, deseada por el resto de escoleros. Frente a la violencia ejercida por Wilster, el «elegante, cantor y deportista» escolero representante de los valores costeños, Salcedo encontrará en la misteriosa Hortensia Mazzoni el camino de liberación del infierno sufrido en la zona costeña. Su belleza se encuentra identificada con la sacralidad de la laguna de Orovilca, que separa, junto a otros lagos, Ica de Nazca. De ahí que, cuando Salcedo, medio moribundo tras luchar hasta la muerte con Wilster, se escape en mitad de la noche del colegio, el protagonista del relato advierta a la policía de que éste se encuentra en la laguna, ante la incredulidad

de los agentes costeños: «Yo le dije al inspector que lo buscáramos en el camino de Orovilca» (Arguedas, 1983: 186).

El amor se convertirá en los cuentos escritos por Arguedas en la década de los sesenta, bien en el camino para trascender hacia otro nivel de realidad mítico-mágica, o bien en sinónimo de violencia o sacralidad dependiendo de la cosmovisión en la que aparezca. En el caso de “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962), la danza ceremonial del indio Pedro Huancayre funciona como vía de comunicación entre el *dansak'* y la naturaleza, a través del Wanami –dios montaña en la cosmovisión indígena–. Pese a la violencia ejercida por el patrón, la fuerza del Wanami se manifiesta frente al público presente en el rito ancestral. Este baile muestra la relación armónica entre indígenas y naturaleza andina. Gracias a este estado de mutuo respeto, el amor profesado por el *dansak'* hacia la naturaleza se convierte en un camino mítico-mágico para la purificación de las fuerzas destructoras introducidas por los *mistis* en el universo andino. Como afirma López Lenci, el ritual mágico del *dansak'* «enfrenta los conflictos sociales desde el espacio cultural andino, lugar que permite la confluencia del ritual para expresar a través del acto del morir bailando la revelación del triunfo del pueblo quechua» (2015: 292-315). De esta manera podemos apreciar cómo el propio *dansak'* pone de manifiesto el poder redentor del Wanami, que terminará con la vida del patrón en una especie de advenimiento mesiánico: «¡Sí oye! también lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo» (Arguedas, 1983: 205). De manera que el *dansak'* surge como «el símbolo de todo un Pueblo, el pueblo andino que ha resistido siglos de dominación y que habrá de recomponerse y triunfar contemporáneamente» (López Lenci, 2015: 292-315).

En el mundo criollo el amor será concebido como un sentimiento pernicioso, corrompido por los abusos ejercidos de los *mistis*. De esta manera, el amor terminará por percibirse bajo la ecuación sexo=violencia. En los relatos de *Amor mundo* (1967), Santiago vivirá un viaje iniciático que lo llevará hacia la corrupción moral por la acción envilecida del rico hacendado don Guadalupe. El sexo será percibido en el universo criollo de los *mistis* como una lucha violenta que fracturará el estado armonioso de la naturaleza indígena, en la que los «los grillos cantan en la noche, el sauce llora, la flor de kantu sangra de alegría y los patos cantan» (Marín, 1973: 229). Don Guadalupe, al igual que los mayores del colegio de *Los ríos profundos* (1958) con «La opa» Marcela,

terminará abusando sexualmente de doña Gabriela frente a los ojos inocentes de Santiago: «El hombre empezó a babear (...), mientras ella lloraba mucho y rezaba» (Arguedas, 1983: 223). Frente al sexo percibido como un proceso deshumanizante y violento en el mundo criollo, en “El aylla” (1967) se nos presentará como una experiencia armónica, trascendental y mágica dentro de la cosmovisión indígena: «Los casados bailaron en círculo junto a cuatro arpas (...) como un solo cuerpo» (Arguedas, 1983: 137).

Así, el amor y la violencia se convierten en dos temas nucleares en la obra cuentística arguediana que irán adquiriendo nuevos matices a medida que el universo andino impregne la visión de los personajes que lo pueblan de elementos mítico-mágicos y culturalmente mestizos. De esta manera, el amor profesado hacia la naturaleza se transformará bajo la cosmovisión indígena en un elemento armónico e integrador del sujeto mestizo en el universo andino, frente a las connotaciones negativas y violentas que adquirirá en el universo criollo. Como señala Mario Vargas Llosa, el acto sexual en la cosmovisión indígena de la narrativa arguediana «no es un acto individual sino social, una representación comunitaria que se lleva a cabo según una tradición y respetando un programa» (1996: 96-101), mientras que en el mundo de los *mistis* queda caracterizado por la individualidad y la «inmundicia física y moral».

5.2. Dos concepciones espaciales enfrentadas: el mundo indígena del *ayllu* frente al microcosmos criollo.

El *ayllu*, organización preincaica, es la célula socioeconómica indígena basada en vínculos familiares y religiosos, destinada a trabajar y usufructuar colectivamente la tierra, que es también un elemento sacralizado: la Pachamama es la “Madre Tierra”. La sociedad andina que refleja Arguedas en sus relatos se encuentra erigida sobre una estructura jerárquica compuesta por el patrón, los *mistis*, el sacerdote, los mestizos y los indígenas. En este sistema socioeconómico organizado en forma de pirámide se reduce el papel del indígena al de la ignorancia y subordinación. En los relatos de *Agua* (1935), el indigenismo ortodoxo todavía mantiene su peso de acuerdo con la voluntad del escritor peruano de reivindicar socialmente los derechos del indígena frente a la explotación ejercida por los hacendados y principales *mistis*, conforme a las ideas forjadas en el seno de la tribuna intelectual de *Amauta*.

En los cuentos escritos por Arguedas durante los años treinta, el poder ejercido por el principal o el hacendado se convierte en el elemento imprescindible sobre el que gira el

conflicto dramático que subyace en el universo narrativo andino: don Froylán en “Warma kuyay” (1935), don Ciprián en “Los comuneros de Ak’ola” (1934), don Rufino en “K’ellk’atay-pampa” (1934), don Pablo Ledesma en “Los comuneros de Utej-pampa” (1934), don Silvestre en “El vengativo” (1934), don Braulio en “Agua” (1935), don Ciprián en “Los escolares” (1935) o doña Grimalda en “El barranco” (1939). Pese al dominio de las tesis dualistas mariateguianas, como afirma Sales Salvador, «la originalidad de estos cuentos radica en la comprensión de los valores de la comunidad quechua y la autoidentificación del niño blanco con sus creencias» (2005: 141-164).

En estos relatos, los *mistis* se encuentran en una posición privilegiada que les hace ejercer su dominio con total impunidad sobre el vulnerable indígena. De manera que los indígenas se ven abocados a la destrucción y humillación moral sin que puedan hacer nada para impedirlo. De alguna forma Arguedas lleva a estos primeros cuentos el sentimiento de soledad cósmica que sufrió el mundo andino con la conquista española del imperio incaico que, para el escritor peruano, fue un período de transición violenta y traumática (Arguedas *apud* Kristal, 1993: 19-30). Gracias a ello, el escritor peruano imprime un tono trágico y nostálgico en el universo andino con el que subraya el sentimiento de soledad del pueblo indígena: así lo podemos apreciar en “Warma kuyay” (1935), en el que los cerros que componen el paisaje sagrado de la serranía cobran matices negativos: «el cerro, medio negro, recto, amenazaba caerse sobre los alfalfares de la hacienda. Daba miedo por las noches» (Arguedas, 1983: 88). Con respecto a esta idea, Cornejo Polar señala que es un elemento estructural indispensable en el relato indigenista «la irrupción de un elemento ajeno a la circunstancia propiamente indígena y cuya función parece ser, en lo esencial, la de producir la tensión necesaria para hacer del relato una novela» (2003: 179-180). En el caso de los cuentos arguedianos, junto a la tensión dramática, el escritor peruano imprime al paisaje andino un cariz lírico con el que consigue que el conflicto narrativo, en algunos compases de los relatos, quede desplazado a un segundo plano a favor del tono evocativo de la voz intradiegetica y los elementos mítico-mágicos, como podemos apreciar en algunos cuentos de su primera etapa de producción, ya sea “Los comuneros de Utej-pampa” (1934), “Los escolares” (1935), “El barranco” (1939) o “Huayanay” (1944); mientras que en los pertenecientes a su segunda y tercera etapa, encontramos relatos como “Orovilca” (1954), “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962) o “El ayla” (1967), en los que el conflicto dramático apenas es

perceptible o funciona como telón de fondo; el propósito en este caso es otro: dotar de mayor protagonismo al componente cultural mestizo frente a la reivindicación social.

En los cuentos escritos en los años treinta, a diferencia de los que compuso a partir de la década de los cuarenta, el espacio adquiere valores concretos, reducidos, que se apartan de las resonancias mítico-mágicas que definen los espacios de relatos como “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962) o “El sueño del pongo” (1965). De manera que, cuando el mundo indígena impregne de su cosmovisión mágica el espacio en el que se sitúa el universo narrativo, los cuentos irán abandonando el ambiente localista que predomina en su primera etapa para dirigirse hacia la conformación de un espacio de dimensiones míticas extrapolable al Perú en toda su extensión. El elemento narrativo que posibilitará este cambio será la incorporación del sujeto migrante, protagonista de relatos como “Orovilca” (1954) o “El forastero” (1964).

De esta manera, en los relatos pertenecientes a la primera etapa del escritor peruano (1930-1940), la naturaleza armónica andina se verá fracturada por la acción de los *mistis*. Esto llevará a los propios indígenas a romper con la visión animista que les une al paisaje de la serranía. De esta manera, el indígena Katu terminará fustigando el lomo de los becerros, animales sagrados para los comuneros: «Kutu se escupía en las manos, empuñaba duro el zurriago, y les rajaba el lomo a los torillitos» (Arguedas, 1983: 10). Una violencia ejercida solamente por los principales y *mistis*, que los distingue de la comunión sagrada que une a indígenas y a seres vivos, como muestra el comportamiento envilecido del principal don Rufino en “K’ellk’atay-pampa” (1934): «Cuando en los meses de junio y julio iba a K’ekllk’ata don Rufino (...) mataba carneros, llamas, caballos cerriles, vacas y vicuñas» (Arguedas, 1983: 28).

A partir de la explotación ejercida por el principal en el medio natural, el espacio en el que se sitúa adquirirá valores opresivos para todos aquellos que vivan bajo el universo conformado en torno a la hacienda. Así, en la hacienda de don Ciprián en “Los escolares” (1935), el poder tiránico y vejatorio desempeñado por el principal no solamente lo sufren los indígenas, sino también sus trabajadores e, incluso, su mujer; doña Cayetana, cocinera de la casa, y la patrona doña Josefa se compadecerán del dolor padecido por Juancha tras ser fustigado por don Ciprián: «Doña Cayetana me frotó las manos con unto, mientras sus dulces ojos lloraban (...). La patrona se asustó viendo mis heridas» (Arguedas, 1983: 96); sin embargo, tanto ellas como el resto de concertados se sentirán liberados cuando el principal se ausente de la casa: «Esos días en que el patrón

recorría las punas eran los mejores en la casa. Los ojos de los concertados, de doña Cayetana, de Facundacha, de toda la gente, hasta de doña Josefa, se aclaraban» (Arguedas, 1983: 97).

Por otra parte, en “Warma kuyay” (1935), al igual que en *Amor mundo* (1967), el espacio criollo de la hacienda queda conformado como un universo envilecido y opresivo, que lleva al patrón y a los *mistis* a abusar sexualmente de las indígenas con total impunidad. De ahí que el sujeto mestizo que protagoniza estos relatos, incapacitado para remediar esta situación de injusticia, se sienta desplazado dentro de la comunidad indígena por su identidad cultural conflictiva. Tanto en el primer relato como en el segundo podemos apreciar este mismo sentimiento de exclusión del sujeto mestizo: mientras que Ernesto contempla el baile indígena «fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre» (Arguedas: 1983: 7), Santiago observará de manera similar el baile indígena en “El ayla” (1967): «Santiago siguió a la cadena que danzaba el ayla. Estaba fuera de ella» (Arguedas, 1983: 236).

Así como el indígena Katu queda caracterizado por Ernesto como cobarde y sumiso a los abusos cometidos por don Froylán en “Warma kukay” (1935), en “Los comuneros de Ak’ola” (1934), la cobardía de los indígenas de Lukanas los llevará a enfrentarse a sus propios hermanos para defender al principal y a su *tayta* don Raura: «Los comuneros se rajaban la cara a puñetazos, se apaleaban, se arañaban y mordían bramando» (Arguedas, 1983: 18). Frente a la sumisión de los lukanas, los comuneros de Utej muestran valores antagónicos que los llevan a poseer propiedades –única manera de independizarse del poder del gamonal. Mientras que Utej «crece todos los años; las casitas nuevas se extienden más y más hacia la pampa», en San Juan, como en Lukanas, los indígenas se muestran sumisos ante el poder ejercido por el principal, «son muy pobres y son sirvientes de los *mistis*» (Arguedas, 1983: 23). Por el contrario, el sentimiento de colectividad y valentía de los comuneros de los *ayllus* quedará exaltado en cuentos como “Yawar (Fiesta)” (1937) o “Runa yupay” (1939). En el primero, los cuatro *ayllus* de Puquio se pondrán de acuerdo para construir la plaza encargada por el alcalde. De esta manera, el espíritu de laboriosidad y tenacidad indígenas quedará exaltado frente a los engaños de los *mistis*: «Como una colonia de hormigas empezaron a trabajar con furia e hirviendo de entusiasmo» (Arguedas, 1983: 127). Del mismo modo sucederá en “Runa yupay” (1939), en el que, frente a los engaños del gobierno peruano a la población indígena, el maestro de Huanipaca exaltará los valores humanos del

universo indígena que recogen los *ayllus*: «Saben vivir en común, y cuando presienten que algo los va a beneficiar a todos, parecen un solo hombre, se levantan» (Arguedas, 1983: 160).

En los relatos pertenecientes a la segunda etapa del escritor peruano (1940-1960), el espacio de la hacienda adquirirá valores negativos hiperbólicos que lo convertirán en un mundo infernal, como afirma Gladys Marin (1973: 124): «El infierno lo crean los hombres blancos con su odio y voluntad de destrucción, marcados por un misterio de maldad. Este infierno es ajeno a los indios que buscan siempre la armonía en la creación». De esta manera, la hacienda de Lucas Kuayk'o en "Hijo Solo" (1957) es «temida y odiada en cien pueblos», definida por Singucha como un «infierno»; esto lleva a afirmar a Mario Vargas Llosa que el espacio conformado en torno a la hacienda queda imbuido de un «ambiente apocalíptico, de tragedia épica» (1996: 96). De manera similar sucede en "La muerte de los Arango" (1955), en el que las ganancias derrochadas por el principal don Juan traen consigo la peste y destrucción del pueblo de Sayla: «El pueblo fue aniquilado. Llegaron a cargar hasta tres cadáveres en un féretro» (Arguedas, 1983: 190).

Junto al principal, el mundo criollo se encuentra conformado por otro miembro de la «trinidad embrutecedora del indígena»: el cura. Como afirma Juancha en "Los Escoleros" (1935), junto a don Ciprián, el cura funciona como elemento agente que favorece la aceptación por parte de los indígenas de su condición servil y sumisa: «El tayta Cura (...) va de puerta en puerta, avisando a todos los comuneros para que se engallinen ante el principal» (Arguedas, 1983: 99). De ahí que cuando muera don Ciprián, el cura sea el único que muestre su pesar: «El tayta cura cantó en su tumba, y lloró, porque fue su hermano en la pillería y en las borracheras» (Arguedas, 1983: 113). Así, el «cura cristiano aparece siempre como un ser obtuso y cómplice de la injusticia» (Vargas Llosa, 1996: 96-101). De este modo se puede explicar que el cura culpe a la chola Marcelina de profanar a Ernesto en lugar de señalar a don Guadalupe y a los *mistis* de Quebrada Honda como elementos deshumanizantes de los indígenas: «Esa chola está enferma. ¿Oyes? Está enferma. Yo te lo digo. Por eso nadie quiere con ella» (Arguedas, 1983: 232). Así, como señala Furano, «el cura es un simple instrumento de los jefes y no ofrece apoyo para la gente del pueblo» (1982: 159-189).

El envilecimiento y la corrupción de los valores humanos en la hacienda de los *mistis* sufrirá un proceso de intensificación hasta conformar el espacio criollo con dimensiones

míticas sobre el que se erige el universo narrativo de “El sueño del pongo” (1965). En este relato, la hacienda se convierte en un espacio claustrofóbico y opresivo donde asistimos a la fuerza vejatoria del patrón. En este cuento, continúa la voluntad de denuncia para reivindicar los derechos del indígena, sin embargo, el proceso deshumanizador que ejerce el patrón sobre sus trabajadores logra transmitir un ambiente asfixiante que alcanza niveles hiperbólicos: «Al anochecer, cuando los siervos se reunían para rezar el Ave María, en el corredor de la casa-hacienda, a esa hora, el patrón martirizaba siempre al pongo delante de toda la servidumbre» (Arguedas, 1983: 251). Gracias a ello, como afirma Cornejo Polar, José María Arguedas, a diferencia del indigenismo ortodoxo, consigue imprimir en el relato «un sesgo mítico» a través de la construcción del espacio deshumanizado de la hacienda y «de los signos de un cataclismo cósmico que destruirá el viejo orden y forjará uno nuevo y justiciero» (2003: 179).

Por tanto, el espacio de la hacienda dentro del universo criollo irá adquiriendo nuevos matices durante la trayectoria cuentística del escritor peruano para subrayar su naturaleza perniciosa y opresiva. Frente al estado armonioso de la naturaleza andina que predomina en aquellos relatos en los que apenas es perceptible la influencia del universo criollo, la presencia de la corrupción moral que define el espacio de la hacienda impregnará de rasgos negativos la visión que tiene el sujeto mestizo de la serranía. A partir de la segunda etapa de su trayectoria narrativa, el espacio de la hacienda cobrará valores hiperbólicos y alegóricos para subrayar el ambiente asfixiante que sufre el indígena inserto en el universo criollo. Así, en relatos como “Hijo Solo” (1957) o “El sueño del pongo” (1965), la hacienda quedará definida como un espacio destructivo, erigido bajo un sustrato mítico-mágico, en el que todavía hay esperanzas de comunicación entre ambos mundos.

5.3. El concepto andino arguediano: de la lucha social a su reivindicación cultural.

La construcción del concepto andino que incorpora Arguedas en su obra narrativa se sustenta en un proyecto ideológico que gira en torno a dos ideas: el advenimiento mesiánico formulado por Valcárcel en *Tempestad en los Andes* (1927) –que predomina en la primera etapa de la trayectoria narrativa de nuestro escritor– y el mestizaje artístico y cultural defendido por Uriel García en *El nuevo indio* (1930) –que comienza

a cobrar relevancia a partir de su segunda etapa. Como señala Silvia Spitta, «lo que Arguedas maneja en sus estudios etnográficos y en su obra novelística es una categoría intermedia entre indios y blancos que sería la del mestizo», con lo que se distanciaría de las tesis sociales y raciales forjadas en el seno de la tribuna intelectual de *Amauta*, con el propósito de incorporar una «categoría cultural y de clase, y no tanto de raza» (1995: 15).

En *Amauta*, Arguedas encontró el soporte ideológico sobre el que construir su proyecto narrativo; sin embargo, con el paso de los años, el escritor peruano se apartará de las tesis dualistas y excluyentes forjadas en torno al Grupo Resurgimiento con el fin de describir el mundo andino «y no solo al indio, tal cual yo lo conocía, a través de la vida y no a través de la observación consciente» (1969: 236), como afirma el propio Arguedas. Así, el escritor peruano privilegia la cultura andina por encima de los componentes económicos y políticos con los que definió Mariátegui el problema del indígena. De esta manera se explica que incluso en los cuentos pertenecientes a su primera etapa, en los que el componente de reivindicación social es mucho más acusado de lo que será posteriormente, el paisaje andino cobra matices líricos que lo distancian de la caracterización que había predominado tanto en el indianismo idealista-romántico o modernista como en el indigenismo previo.

De este modo, frente al poder ejercido por el gamonal, la visión del paisaje andino logra sobreponerse al conflicto dramático sobre el que se erige el universo narrativo indigenista en algunos pasajes de sus primeros relatos. De esta manera, los ríos cantan «con su voz áspera» en cuentos como “Warma Kuyay” (1935); los bailes indígenas impregnan de lirismo el paisaje de Utej, en el que «sobre la pampa madre ardía la luz blanca», mientras en los «maizales, sobre los cercos, cantaban las tuyas y las torcasas» (Arguedas, 1983: 24); y los cantos de los mestizos consiguen que se produzca una plena comunión armónica entre paisaje y humanos, como vemos en “K’ellk’atay-pampa” (1934): «sobre el filo de la cordillera, apareció el sol y extendió la luz alegre sobre K’ellk-ata; abrazó amoroso a toda la pampa, a todos los animales, a todos los mak’tillos y comuneros de las estancias» (Arguedas, 1983: 29).

En los algunos relatos pertenecientes a la primera etapa de la trayectoria narrativa arguediana, el sujeto mestizo consigue ingresar en el mundo cultural andino con independencia de su identidad heterogénea. Frente al protagonista de “Warma kuyay” (1935), en “Agua” (1935), Ernesto, gracias a la ayuda del cornetero Pantacha, logrará

fundirse con los mestizos e indígenas de San Juan: «Todos los escoleros empezamos a bailar en tropa. Estábamos llenos de alegría pura, placentera, como ese sol hermoso que brillaba» (Arguedas, 1983: 59). En este caso, la música indígena cumple una doble función de comunicación: por una parte, logra la comunión armónica entre comuneros y mestizos, y por otra parte, aviva la llama de la rebelión frente al poder ejercido por el patrón. La música emerge como una fuerza vital dentro de la cosmovisión indígena. Como afirma Galdys Marin, la música se convierte en el «único medio para expresar el dolor y la alegría que llegan a su apoteosis por vía del canto y la danza» (1973: 12). En “Runa yupay” (1939), ante la usencia del poder ejercido por el principal, la música se convierte en un instrumento para comunicar el estado armonioso de la comunidad indígena: «Los flauteros tocan el baile de carnaval; la voz de los wakawak’ras llena la quebrada grande, bajando desde la cumbre» (Arguedas, 1983: 144). En estos relatos, la fe del sujeto mestizo sobre la comunicación entre humanos y naturaleza se sobrepone a la explotación ejercida por el patrón. Así podemos apreciar en “Agua” (1935), en el que la visión animista de Ernesto llevará a defender la comunión entre cerros y humanos dentro de la cosmovisión andina, frente al descreimiento de su compañero Banku: «El tayta Ak’chi es patrón de Ak’ola, cuida a los comuneros, a las vacas, a los becerritos, a todos los animales» (Arguedas, 1983: 86). De esta manera, gracias a la incorporación de la «potencia del paisaje, la música de arpas, cornetas y violines que acompaña los festejos de los indios, los cantos y las danzas que ocupan el lugar del discurso» en los primeros relatos escritos por Arguedas, el realismo indigenista se dirige hacia una «poética de la sensibilidad» (Oyata, 2014: 76-113).

A lo largo de su trayectoria narrativa, Arguedas irá superando la dualidad entre la cultura serrana y la criolla para representar al Perú como un todo armonioso; sin embargo, el anhelado estado de mestizaje cultural que deseaba conseguir en el Perú, solo logrará sobreponerse al enfrentamiento entre el mundo criollo y el indígena en pocas ocasiones. De esta manera, el propósito del proyecto cultural arguediano no pretende alcanzar una síntesis integradora, sino un estado transcultural y heterogéneo en el que los elementos idiosincrásicos de ambos mundos puedan llegar a ser aceptados sin exclusión de tipo racial o cultural. La irrupción de esta visión comienza a percibirse desde el cuento “Yawar (Fiesta)” (1937), en el que el conflicto dramático no surge de la lucha social, sino de la reivindicación cultural. De esta manera, los indígenas que habían dejado su esfuerzo en la construcción de la plaza de toros terminarán siendo obligados a

pagar para entrar en ella. Es la orden del alcalde la que pone en funcionamiento el conflicto dramático del relato, y no la lucha entre *mistis* e indígenas. En la celebración del *turupukllay*, en la que participan los indígenas, se produce una suerte de mestizaje cultural en el que el «toro significa el poder blanco y los indios desean matar simbólicamente el poder opresor en una fiesta de duelo y sangre» (Alemany Bay, 2002: 5-13). De ahí que, cuando la población de los cuatro *ayllus* de Puquio termine por irrumpir en la plaza, tanto comuneros como *mistis* gozarán al contemplar la valentía de los indígenas: «Sus corazones saltaban de regocijo. Y como no podían resistir la fuerza de su contento, se palmeaban nerviosamente unos a otros, se sacudían del brazo» (Arguedas, 1983: 133).

En los cuentos pertenecientes a la segunda de su trayectoria narrativa –entre ellos “Orovilca” (1954), “La muerte de los Arango” (1955) o “Hijo Solo” (1957)–, el Perú no aparece como un universo dual, escindido, entre la zona andina y la costeña, el mundo criollo y el indígena, como lo habían retratado Valcárcel en *Tempestad en los Andes* (1927) o César Vallejo en su obra narrativa, sino que es «visto como un complejo de entramados de paisajes, formas de organización, culturas y lenguas que conforman una totalidad dinámica» (Vega Cantor, 2012: 1-9). Como señala Tomás Escajadillo:

Arguedas recrea un punto pequeño de los Andes, ensancha lenta y seguramente su mostración del mundo andino hasta abarcarlo en su totalidad, y finalmente (...) intenta interpretar toda la tragedia peruana, primero apoyándose en un foco narrativo ubicado todavía en la sierra, pero luego haciendo de la costa el eje sobre el cual gira su interpretación de nuestro «universo»; en este proceso, llega el momento en que, creemos, ya no se puede seguir llamando a Arguedas «indigenista» (1976: 74).

Para reflejar esta realidad heterogénea, Arguedas incorporó el personaje del sujeto migrante andino. Un sujeto que, como afirma Cornejo Polar, «habla desde dos o más locus y duplica (o multiplica) la índole misma de su condición de sujeto» (2003: 192). El protagonista de “Orovilca” (1954) es un sujeto migrante, «recién llegado de los Andes» a la ciudad costeña de Ica. Esta condición privilegiada le permite percibir al migrante Salcedo como semejante a él, mientras que, para el resto de compañeros, la figura del escolar nasqueño les producirá gran turbación. En este relato, la cultura andina consigue sobreponerse al conflicto narrativo erigido sobre el enfrentamiento entre el escolar iqueño Wilster y Salcedo. Gracias a la naturaleza heterogénea que define la identidad transcultural de Salcedo, Arguedas logra incorporar resonancias míticas a su personalidad. Así, el propio escolar nasqueño se define con rasgos

ancestrales: «A veces sospecho que un can mítico vive en mí» (Arguedas, 1983: 179). En el recuerdo del personaje protagonista, que evoca estos años en Ica cuando fue alumno de primer curso, convergen las vivencias personales junto a los elementos culturales. Gracias a ello, Arguedas logra conformar un espacio transcultural, híbrido, en el que confluyen rasgos culturales costeños y andinos. Para ello utiliza la voz narrativa en primera persona con carácter retrospectivo, con la que consigue construir «un espacio específicamente andino» gracias a la «memoria colectiva» (Rowe, 1996: 29). A través del relato mítico de la «corvina de oro» de la laguna de Orovilca, Salcedo consigue vincularse simbólicamente con la laguna. Con este relato Arguedas logra fusionar culturalmente los espacios de la zona costeña y de la andina, aunque esta fusión lleve a la muerte al personaje de Salcedo. La naturaleza transcultural del escolar nasqueño, a diferencia de lo que sucede en el Perú, es concebida como un todo armónico, propio de la civilización griega antigua, como afirma el propio Salcedo: «¡Soy heredero de los griegos!» (Arguedas, 1983: 182). En la cosmovisión indígena, el agua de los ríos adquiere rasgos míticos y purificadores; se convierte, al igual que la música, en la vía de unión entre el hombre y la naturaleza. Del mismo modo que sucedía en “K’ellk’atay-pampa” (1934), en el que los niños le pedían al río que protegiera el ganado, o en *Los ríos profundos* (1958), en el que el río Pachachaca se convierte en un puente de comunicación para Ernesto, la laguna de Orovilca adquirirá rasgos sagrados, purificadores y redentores para Salcedo. A este espacio acudirá el colegial nasqueño cuando se encuentre moribundo tras luchar con Wilster. Sin embargo, pese a que el personaje protagonista sepa hacia donde ha escapado Salcedo, ningún iqueño lo creerá: «Me escucharon como a un niño delirante, como a un muchacho adicto a las apariciones e invenciones, como todos los que viven entre los ríos profundos y las montañas inmensas de los Andes» (Arguedas, 1983: 186).

Junto a los cerros, los ríos, los bailes y las celebraciones como el *turupukllay*, la danza mágica del bailarín indígena o *dansak’* adquirirá resonancias míticas y purificadoras en “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962). Este cuento supone la culminación del proceso de mestizaje cultural que llevó Arguedas a su narrativa de acuerdo con su proyecto ideológico de carácter transcultural. Frente al poder ejercido por el patrón, sufrido por las hijas de Pedro Huancayre, la danza mágica del *dansak’* se convierte en el camino de liberación de la violencia sufrida en el mundo criollo. En el relato convergen elementos míticos y ancestrales en torno a la danza mágica del *dansak’*. Este ritual se

sustenta en las ideas transmitidas por Valcárcel sobre el advenimiento mesiánico del último Inca, por una parte, y en su naturaleza cultural mestiza, por otra parte. Las últimas palabras de Rasu-Ñiti aluden a la profecía del último Inca que reaparecerá en la tierra para liberar al pueblo indígena: «El dios está creciendo. ¡Matará al caballo! -dijo» (Arguedas, 1983: 207). De esta manera, la danza mágica del bailarín supone el triunfo del pueblo indígena; un ritual «símbolo de todo un Pueblo, el pueblo andino que ha resistido siglos de dominación y que habrá de recomponerse y triunfar contemporáneamente» (López Lenci, 2015: 292-315). Frente a la función desempeñada por el cura de “Doña Caytana” (1935) o el de “Los escoleros” (1935), instrumento servil al servicio del poder ejercido por el principal, el *dansak* se encuentra imbuido de una «función sacerdotal y sagrada», como afirma Mario Vargas Llosa (1996: 96-101). Arguedas se basa en una leyenda folclórica de la región de Ayacucho que representa simbólicamente la fusión entre la cultura criolla y la indígena, al igual que el *turupukllay*. Gracias a este ritual mestizo, el indígena logra comunicarse con la naturaleza; una naturaleza que, de nuevo, se ve impregnada de lirismo gracias al tono evocativo de la voz narrativa: «Era el yawar mayu, pero lento, hondísimo; sí, con la figura de esos ríos inmensos, cargados con las primeras lluvias; ríos, de las proximidades de la selva que marchan lentos, bajo el sol pesado» (Arguedas, 1983: 208).

El concepto de sujeto migrante se encuentra vinculado en algunos relatos al tema del forastero, otro de los ejes nucleares de su obra narrativa. Este tema se encuentra personificado en la figura del antihéroe de “El forastero” (1964). Junto al personaje protagonista de “Orovilca” (1954), del que tampoco conocemos su nombre, el personaje anónimo de “El forastero” (1964) cobra «dimensiones mágicas, históricas, personales y universales», como afirma Gladys Marin (1973: 215). La prostituta María define al forastero como un ser sin identidad: «No eres mexicano, no eres cubano, menos gringo que no habla. Creo no eres nadie» (Arguedas, 1983: 214). Sin embargo, si hay un rasgo que caracteriza al protagonista es el baile, por el que consigue expresar su identidad cultural: «Al revés. Ahora estoy bailando. Soy alguien» (*ibidem*).

Así pues, la construcción del concepto andino funciona como un elemento fundamental con el que Arguedas logra distanciarse del indianismo romántico o del indigenismo para dirigirse hacia los derroteros del neoindigenismo. Gracias a la incorporación del sujeto mestizo y migrante en la cosmovisión andina, la cultura

indígena logra confluir junto a la criolla. De esta manera, Arguedas supera el esquema narrativo dicotómico del indigenismo ortodoxo para privilegiar lo cultural frente a lo socio-económico, que llegará a sus máximas cotas de mestizaje en relatos como “Orovilca” o “La agonía de Rasu-Ñiti”.

5.4. El proceso de concienciación de la realidad indígena por parte del sujeto mestizo.

A diferencia de la rebelión social del indígena frente al poder ejercido por los *mistis* propuesta por Valcárcel, «andina, autóctona, antiespañola, antieuropea, que restablecerá la atávica hegemonía de la sierra viril sobre la costa femenina» (Vargas Llosa, 1996: 73), Arguedas defendió desde el comienzo de su trayectoria literaria la capacidad creadora de la cultura, «transformadora de las cosas, que el ser humano posee» y que «lo libera del ciego determinismo que la naturaleza ejerce sobre plantas y animales» (Arguedas, 1975: 12). De esta manera se puede explicar que únicamente cuando los personajes protagonistas de *Agua* (1935) llegan a comulgar con los valores culturales de la cosmovisión indígena terminan por sublevarse frente al poder desempeñado por los hacendados y principales. Mientras que Ernesto, protagonista de “Warma kuyay” (1935), es rechazado a formar parte de la comunidad indígena por su identidad criolla, en “Agua” (1935), el personaje protagonista, una vez que ha logrado incorporarse a su cosmovisión mediante el ritual de iniciación del baile indígena, terminará lazándole el instrumento sagrado de Pantacha a la cabeza de don Braulio como símbolo de sublevación: «Levanté del suelo la corneta de Pantacha, y como wikullo la tiré sobre la cabeza del principal» (Arguedas, 1983: 74). De idéntica manera sucederá con Juancha, protagonista de “Los escoleros” (1935), quien, tras bailar junto al indígena Teofacha y su vaquita Gringa, terminará tomando conciencia de las injusticias cometidas por el principal: «Yo no era un mak'tillo despreocupado y alegre como el Banku. Hijo de *misti*, la cabeza me dolía a veces, y pensaba siempre en mi destino, en los comuneros» (Arguedas, 1983: 96).

Otra de las vías para alcanzar la sublevación contra el poder ejercido por el principal en los cuentos pertenecientes a su primera etapa narrativa, es a través de la fórmula socioeconómica propuesta por Mariátegui en los artículos sobre «El problema de la tierra» (1927), en los que vincula el problema del indio a la tenencia de la tierra; de ahí que el intelectual peruano abogara por la liquidación del gamonalismo, régimen feudal

sobre el que se asienta el sistema económico de la zona andina. De esta manera, en “Los comuneros de Utej-Pampa” (1934), don Vito Pusa, *tayta* de Utej, señala que «la tierra es principal», porque los «comuneros sin tierras tienen que recibir en el lomo el zurriago y la saliva de los *mistis* maldecidos» (1983: 23). Frente a la cobardía de los indígenas de San Juan, Arguedas reclama la valentía del pueblo indígena como único camino para la sublevación en aquellos relatos en los que se encuentra ausente el personaje mestizo del mundo andino.

Mientras que en el indigenismo ortodoxo se nos ofrece una imagen del indígena en su «lucha heroica de reivindicación», en la narrativa arguediana, el indígena no muestra «epicidad romántica o teórica en su callada y orgullosa desolación, en el centro de una realidad mágica de maravillosos fulgores» (Oviedo, 1968: 14). De este modo, cuando el poder ejercido por el principal destruya los seres sagrados de la cosmovisión andina, la visión del sujeto mestizo sobre la naturaleza se verá impregnada de rasgos negativos: «El cielo estaba completamente negro, por el lado del *tayta* Ak’chi, y daba miedo» (Arguedas, 1983: 87). Sin embargo, frente al temor producido por los cerros, encarnaciones de los *aukis* o espíritus sagrados incaicos, la quebrada adquiere rasgos positivos, en los que se exalta su feminidad y su función protectora de los comuneros. De esta manera, frente a la explotación sufrida por Juancha a manos de don Ciprián en “Los escoleros” (1935), la quebrada se convierte en el espacio protector que irradia luz al sujeto mestizo: «El fresco de la mañana, la alegría de la quebrada madre me consolaban de nuevo» (Arguedas, 1983: 95).

Si en el debate intelectual recogido en las páginas de *Amauta* el mestizo queda moral y fisiológicamente excluido de la lucha entre indígenas y *mistis*, en la obra narrativa del escritor peruano, este individuo cumple una función fundamental en el proceso de liberación del indígena. Pese a que en los cuentos arguedianos el sujeto mestizo no llega al concepto de sujeto plural⁵ elaborado por Cornejo Polar (2003: 197) para definir la identidad cultural de Ernesto en *Los ríos profundos* (1958), sí encontramos a un individuo de identidad transcultural que logra imbuirse de la cosmovisión andina. Así, el público que asiste al rito sagrado del *dansak’* en “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962), entre ellos mestizos, son partícipes del proceso de purificación del bailarín Pedro

⁵ El sujeto plural, en palabras de Cornejo Polar, es «un operador de varios lenguajes»: utiliza el español para expresar su fascinación por el mundo mestizo que le rodea, y el quechua, para conectar con «un tiempo anterior, tal vez muy anterior pero sin cronología fija» y con un sujeto anónimo «que genéricamente identificamos con el pueblo quechua» (2003: 197).

Huancayre. Una ceremonia solmene que posibilita la comunicación de los participantes con la naturaleza mítica andina a través de la figura canalizadora del *dansak'*. De ahí que la propia hija del bailarín se vea empujada a cantar al contemplar la danza:

La hija menor seguía atacada por el ansia de cantar, como solía hacerlo junto al río grande, entre el olor de flores de retama que crecen a ambas orillas. Pero ahora el ansia que sentía por cantar, aunque igual en violencia, era de otro sentido. ¡Pero igual en violencia! (Arguedas, 1983: 209).

En este fragmento podemos apreciar cómo el elemento mágico sobre el que se sustenta el baile del *dansak'* es capaz de despertar los recuerdos dolorosos de la hija para purificarlos. Así, la música, los ríos, los cantos, los cerros o la quebrada, sirven de acicate para despertar los mecanismos de la memoria; una memoria que cobra una función fundamental en la obra arguediana (Rovira Soler, 2000: 187-200), con la que los personajes logran comunicarse con la cosmovisión cultural indígena para revivir el pasado incaico o fusionar elementos culturales de diversa naturaleza, como en este caso: la identidad sagrada de los ríos confluye con una danza culturalmente mestiza.

Según González Vigil, «el realismo maravilloso de Arguedas es primero y siempre realismo» porque «impone al lector la verosimilitud del relato que se presenta como retrato de lo real», sin embargo, es maravilloso por la inscripción de la visión del narrador en un mundo nutrido por la cosmovisión indígena «que permite percibir la realidad desde una manera totalizante» (Arguedas, 1995: 50). En la obra cuentística arguediana el sustrato mítico-mágico sobre el que se erige la cosmovisión andina solo es percibido por el sujeto mestizo y el mundo indígena; en cambio, el resto de habitantes de este mundo, entre ellos los *mistis*, no se percata de esta realidad nutrida por el mito y la magia. Así podemos apreciar en cuentos pertenecientes a su primera etapa como “Doña Caytana” (1935), en el que la figura sagrada del *dansak'* es increpada por el *tayta* cura de San Juan: «¡Señor gobernador, haga callar a esos burros!» (Arguedas, 1983: 51). En estos relatos, la realidad mítico-mágica de la cultura indígena entra a formar parte del universo narrativo gracias a la voz narrativa del sujeto mestizo. Este personaje terminará sublevándose al mundo de los *mistis* por su comunión con los valores culturales sobre los que se sustenta la cosmovisión andina; su vínculo con el mundo indígena conforma su identidad mestiza con la que logra imbuirse del sentido animista que conecta anímicamente a indígenas y a animales en el universo serrano. Esta visión del sujeto mestizo sobre la realidad indígena impregnada de lo mítico-mágico no procede de la fe del lector, de acuerdo con la formulación de Alejo

Carpentier en el Prólogo a *El reino de este mundo* (1949) sobre lo real-maravilloso⁶, sino de la integración armoniosa de este personaje en la cosmovisión andina.

A partir de la segunda etapa de la trayectoria cuentística arguediana, el proceso de concienciación de la realidad indígena por parte del sujeto mestizo se llevará a cabo no solamente en el nivel textual, sino también en el extratextual y pragmático, para que el lector termine ingresando en la cosmovisión indígena desde sus propios códigos cognitivos. De esta manera, el indígena doliente de los primeros cuentos de Arguedas – como la población indígena de San Juan en “Los comuneros de Utej-pampa” (1934) o el indio Katu de “Warma kuyay” (1935)– dejará paso a un sujeto indígena más cercano al lector, con el que logrará comunicarse de manera directa. Una perspectiva alejada del maniqueísmo del indigenismo ortodoxo en la que el autor conduce al lector a través de los valores éticos de la cultura indígena para que dialogue con ella y la respete. Así sucede en relatos como “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962), “El sueño del pongo” (1965) o los que componen el volumen de *Amor mundo* (1967). Estos cuentos, como afirma Tomás Escajadillo, logran superar los planteamientos dicotómicos del indigenismo ortodoxo para adentrarse en los derroteros del neoindigenismo gracias, principalmente, al «empleo de la perspectiva del realismo mágico» y a la «intensificación del lirismo» (1989: 117-136). Ahora bien, en estos relatos el sustrato mítico-mágico de la cosmovisión andina no es percibido «como algo que se da en el mundo con la misma naturalidad que los fenómenos naturales» (1994: 57-58), de acuerdo con la definición de Escajadillo sobre el realismo mágico; de esta manera se explica que el narrador de “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962) termine afirmando que «el mundo a veces guarda un silencio cuyo sentido solo alguien percibe» (Arguedas, 1983: 209). Es a partir de este relato cuando apreciamos explícitamente como la voz narrativa exige de la participación y voluntad del lector para lograr su integración en la cosmovisión andina; sin embargo, a diferencia de lo que sostiene González Vigil, creemos que este proceso de comunicación todavía no se ha producido con la suficiente fuerza como para que el lector «perciba la realidad indígena desde una manera totalizante» (Arguedas, 1995: 50),

⁶ Para Carpentier, «lo real maravilloso» se encuentra en cada rincón de América, «a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados». «La virginidad del paisaje, «la presencia fáustica del indio y del negro» y «los fecundos mestizajes que propiciaron» estas razas, favorecen, según el autor cubano, la creación de un sustrato mítico-mágico sobre el que se erige la realidad americana, «tan real (...) como cualquier suceso ejemplar» (1983: 8). Sin embargo, para que el lector occidental pueda percibir esa realidad mítico-mágica en la que las contradicciones de ambos mundos se disuelven, es necesario que tenga fe para ingresar en esa nueva dimensión ontológica.

puesto que la violencia ejercida por el mundo criollo todavía sigue presente y corrompe con su fuerza el estado armonioso del universo indígena: «Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es solo excremento de borrego!» (Arguedas, 1983: 205). De este modo podemos afirmar que en este relato, así como en “El sueño del pongo” (1965) o en los cuentos que componen *Amor mundo* (1967), el mundo indígena no ha alcanzado el estado de paz necesario como para que la voz narrativa muestre la realidad mítico-mágica como un todo homogéneo, como sí sucede en el realismo mágico de Gabriel García Márquez. Mientras que en el realismo mágico se produce una convivencia no problematizada entre lo cotidiano y lo insólito, integrados de forma absoluta gracias a la práctica de una «retórica persuasiva» por parte del autor, como afirma Irlemar Chiampi (1983: 218), en el universo narrativo andino de Arguedas, debido a la violencia ejercida por los hacendados y principales *mistis*, no se ha alcanzado ese grado de convivencia como para que el lector se vea obligado a aceptar en un plano de igualdad lo verificable y lo insólito. Por otra parte, en la obra cuentística arguediana la voz narrativa se encuentra focalizada en la visión del indígena, con la que se nos muestra una realidad heterogénea en la que el poder ejercido por los *mistis* corrompe el estado armonioso de la cosmovisión andina; sin embargo, en el realismo mágico de la narrativa hispanoamericana de los años cincuenta, la voz narrativa está focalizada en la visión del sujeto criollo. Este personaje otorga un estatus de verdad tanto a lo empírico y verificable como a lo inverosímil; de ahí que acepte la realidad maravillosa sobre la que se erigen universos míticos como Macondo de *Cien años de soledad* (1967) con la misma naturalidad que imprime en su narración, en una suerte de «poética de homologación», como señala Chiampi.

De acuerdo con los rasgos formulados por Escajadillo para definir el neoindigenismo, en “El sueño del pongo” (1965) se produce un «crecimiento del espacio de la representación narrativa en consonancia con las transformaciones reales de la problemática indígena» (1989: 117-136). Una vez que el pongo relate su sueño al patrón en términos culturalmente cristianos, el indígena logrará incorporarse en la cosmovisión criolla; desde esta perspectiva, el lector consigue identificarse con este personaje. A diferencia de los cuentos pertenecientes a la primera etapa de su trayectoria narrativa, Arguedas no aboga ahora por la lucha del indígena frente al poder ejercido por los *mistis* –como sucedía en “Los comuneros de Utej-Pampa” (1934)–; por

el contrario, encuentra en la literatura un vehículo para la identificación cultural a favor de la comunicación entre ambos mundos escindidos desde la época virreinal.

En estos cuentos, la voluntad de denuncia sigue inherente al conflicto dramático sobre el que se erige el universo narrativo conformado por Arguedas, sin embargo, la sensibilidad de los personajes impregna de elementos trágicos la naturaleza andina para concienciar al lector y, así, lograr incorporarlo en su cosmovisión. En *Amor mundo* (1967), el niño Santiago terminará rezando frente a doña Gabriela mientras don Guadalupe abusa sexualmente de ella. El sujeto mestizo toma conciencia de la crueldad con la que actúan los *mistis*, a la vez que lo hacen los lectores. De esta manera, el receptor se identifica con los valores culturales que conforman la cosmovisión andina al igual que Santiago al contemplar a los indígenas bailando el ayla: «Santiago siguió a la cadena que danzaba el ayla. Estaba fuera de ella, pero en su interior repetía la música y el ritmo de los pasos» (Arguedas, 1983: 236). Frente a la tragedia vivida por el joven Santiago en la casa de doña Gabriela, los valores culturales de la comunidad indígena se posicionan de manera antagónica a los que definen el universo de los *mistis*. De este modo, el amor pasa de ser percibido como un acto violento y deshumanizante, a ser definido como un proceso colectivo, armonioso y sagrado: «Los casados bailaron en círculo a cuatro arpas (...) El ayla se movía como un solo cuerpo» (Arguedas, 1983: 237). Así, Arguedas logra atestiguar la realidad social conflictiva del mundo indígena a través de lo lírico, mítico y simbólico gracias al componente cultural y a la incorporación del sujeto mestizo.

Al igual que Santiago, el lector toma conciencia de las injusticias cometidas por la acción de los principales, gamonales y *mistis*. El sujeto mestizo se convierte en el elemento de intersección entre ambas culturas. Con su visión de la naturaleza y de la cosmovisión andina, el receptor logra identificarse con el mundo indígena que, pese al poder ejercido por los *mistis*, se sobrepone a la violencia gracias a su música, sus cantos y sus danzas. De esta manera, Santiago, aunque no consiga «ver el ayla», terminará purificado tras presenciar este rito ancestral de los mozos indígenas: «Nunca sintió así la luz de la luna, la iluminación del mundo, como un río en que los patos aletearan echando candela por las alas y el pico» (Arguedas, 1983: 239). La cultura andina ejerce un proceso depurador de todos aquellos elementos cruentos y perturbables del estado armonioso indígena introducidos por la influencia ejercida de los *mistis*.

Por lo tanto, en los relatos arguedianos, el personaje del sujeto mestizo lleva un camino de aprendizaje con el que conseguirá tomar conciencia de la realidad cultural que le rodea. Una cosmovisión cultural indígena percibida por un sujeto perteneciente a otro mundo, un mundo criollo, blanco, que había permanecido enfrentado hasta ahora al andino. Con la incorporación del sujeto mestizo al universo andino, la narrativa de Arguedas toma un carácter transcultural. Una literatura que se convierte, así, en instrumento para la concienciación de la élite criolla sobre la identidad peruana a través de su reconocimiento; una identidad heterogénea y mestiza, como la del propio escritor peruano.

5. CONCLUSIONES: LA INCORPORACIÓN DEL SUJETO MESTIZO EN EL UNIVERSO ANDINO COMO PROCESO ARMÓNICO EN LA OBRA CUENTÍSTICA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS.

Como señala Martín Oyata, en los relatos arguedianos, «antes que la reivindicación económica o la rehabilitación política del indio», lo que se pone en juego «es el reconocimiento de la cultura andina» (2014: 76-113). El objetivo con el que partíamos al comienzo de nuestro trabajo era el de comprobar cómo la cosmovisión indígena andina iba cobrando mayor peso en la obra cuentística del escritor peruano hasta conformar un mundo narrativo en nombre de toda una compleja colectividad cultural. Para ello hemos partido del análisis comparativo entre los relatos de Arguedas y la obra narrativa indigenista de César Vallejo con el propósito de observar cómo los relatos arguedianos se alejaban de los planteamientos ideológicos marxistas vertidos por el poeta norteño en su obra narrativa. De esta manera hemos demostrado que la obra cuentística arguediana, partiendo de la tradición narrativa andina creada por Vallejo, se desvincula de la descripción romántica del mundo indígena desde una perspectiva idealizadora, para adentrarse en la cosmovisión mítico-mágica del universo andino.

Por otra parte, otro de los objetivos que nos planteábamos al comienzo de nuestro trabajo era el de averiguar de qué modo el debate protagonizado por los intelectuales del Grupo Resurgimiento, que escribieron en los años veinte en revistas como *Amauta*, *La Sierra* o el *Boletín Titikaka*, contribuyó en la evolución de la obra narrativa arguediana. Con ello hemos subrayado la voluntad del escritor peruano de crear un proyecto ideológico de acuerdo con su propósito de «describir el mundo andino y no sólo al indio» (Arguedas, *et al.*, 1969: 236). De esta manera, Arguedas se distanció de la visión reduccionista desarrollada por Mariátegui sobre el problema del indígena concebido en términos económicos, para dirigirse hacia la conformación de un universo narrativo sustentado en la cosmovisión andina con el fin de superar los planteamientos dicotómicos y raciales propios del indigenismo ortodoxo.

En tercer lugar, otro de los propósitos de nuestro planteamiento metodológico ha sido el de revisar uno de los conceptos que acuñó el escritor peruano Mario Vargas Llosa para referirse a la literatura de José María Arguedas, con el objetivo de demostrar que en la obra cuentística arguediana, al contrario de lo que afirmaba el escritor arequipeño, se erige un mundo narrativo que no se muestra refractario a la modernidad. Para ello hemos partido de los estudios antropológicos que realizó el escritor peruano en las zonas de Mantaro, Huancayo y Jauja con los que pretendía demostrar cómo la zona

andina podía asumir un proceso de modernización en términos económicos sin que, para ello, fuera necesario «renunciar a su cultura, a su lengua, a sus creencias, a sus tradiciones y usos, y adoptar las de sus viejos amos» (Vargas Llosa *apud* Cornejo Polar, 1994: 301). Con ello hemos demostrado que, lejos de lo sostenido por el escritor arequipeño, en la obra cuentística arguediana encontramos numerosos relatos que ejemplifican que el proyecto ideológico del escritor andahuaylino no se muestra «hostil al desarrollo industrial» ni propone una «visión antiurbana y pasadista» (Vargas Llosa, 1996: 307).

Una vez demostradas estas hipótesis que nos ayudan a vislumbrar de qué manera se encuentra conformado el proyecto ideológico arguediano sobre el que se sustenta su obra narrativa, el objetivo desde el que nos hemos planteado el análisis de esa obra ha sido el de estudiar el componente cultural de lo andino y los conceptos de sujeto mestizo y migrante con el fin de demostrar que, gracias a estos tres elementos, Arguedas supera los rasgos característicos del indigenismo ortodoxo para adentrarse en los derroteros del neoindigenismo. Para ello hemos analizado el concepto mestizo de lo andino en la obra cuentística arguediana a partir de cuatro ejes: por una parte, nos hemos adentrado en el estudio de los dos núcleos temáticos sobre los que gira el mundo narrativo del escritor andahuaylino, el amor y la violencia, para comprobar cómo estos temas se ven enriquecidos por la cosmovisión indígena andina en la evolución de su cuentística; por otra parte, nos hemos acercado al estudio de los espacios que conforman el universo andino, el *ayllu* indígena y el de la hacienda de los *mistis*, para demostrar cómo estos dos espacios simbólicos van incorporando rasgos mítico-mágicos con los que Arguedas logra expandir el mundo andino de acuerdo con la evolución de la problemática del indígena (Escajadillo, 1989: 117-136); en tercer lugar, nos hemos adentrando en el concepto andino arguediano a través del estudio del proyecto ideológico que conforma su universo narrativo. Por último, nos hemos acercado al estudio del proceso de concienciación de la realidad indígena por parte del sujeto mestizo con el propósito de comprobar cómo la obra de Arguedas aboga por la capacidad transformadora de la cultura andina, una cultura mestiza que vendría a formar parte de una de las posibles vías de conformación de la cultura peruana (Alemany Bay, 2002: 5-13). Como afirma Uzquiza González, en la médula del proyecto ideológico arguediano «estaba el que indígenas, mestizos y criollos se trataran con respeto entre sí, incluso conociéndose y valorándose mutuamente» (2006: 299-313). De esta manera

hemos demostrado que el amor profesado hacia la naturaleza en la cosmovisión indígena termina convirtiéndose en un elemento armónico e integrador del sujeto mestizo en el universo andino. Por otra parte, hemos demostrado que, a partir de la segunda etapa en la obra cuentística arguediana, los valores que definen el espacio de la hacienda adquieren valores hiperbólicos y alegóricos para subrayar el ambiente asfixiante que sufre el indígena inserto en el universo criollo. En tercer lugar, hemos demostrado que, gracias a la incorporación del sujeto mestizo y migrante en la cosmovisión andina, la cultura indígena logra confluir junto a la criolla para superar los esquemas narrativos del indigenismo ortodoxo. Por último, hemos demostrado que en los relatos arguedianos, el personaje del sujeto mestizo lleva un camino de aprendizaje con el que conseguirá ingresar en la cosmovisión andina, una cosmovisión indígena y mestiza a la que acabará sintiendo parte de su identidad heterogénea y transcultural. Con ello Arguedas logrará concienciar al lector sobre su participación activa para que el Perú llegue a ser algún día un país mestizo (Alemany Bay, 2002: 5-13) en el que tanto la cultura indígena como la criolla interactúen en una suerte de «pluralidad múltiple» (Cornejo Polar, 1994: 217).

6. BIBLIOGRAFÍA.

A. Del autor.

- ARGUEDAS, J. M, *et al.* (1969), *Primer encuentro de narradores peruanos, Arequipa 1965*, Lima: Casa de la Cultura del Perú, pp. 235-236.
- ARGUEDAS, José María (1971), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires: Editorial Losada, pág. 104.
- ARGUEDAS, José María (1975), «Razón de ser del indigenismo en el Perú», en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México: Siglo XXI.
- ARGUEDAS, José María (1983), *Obras completas I*, ed. Sybila Arredondo, Lima: Editorial Horizonte.
- ARGUEDAS, José María (1989), *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- ARGUEDAS, José María (1993), «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», en *Un mundo de monstruos y de fuego*, ed. Abelardo Oquendo, Lima: Fondo de Cultura Económica.
- ARGUEDAS, José María (1995), *Los ríos profundos*, ed. R. González Vigil, Madrid: Cátedra, pág. 50.
- ARGUEDAS, José María (2009), *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Madrid: Siruela, pág. 39.

B. Sobre el autor.

- ALEMANY BAY, Carmen (2002), «José María Arguedas y su acercamiento a lo español a través de la antropología, la etnología y la literatura», en *América Sin Nombre*, N° 3, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 5-13.
- _____ (2009), «Singularidades de José María Arguedas como escritor», en *América Sin Nombre*, N° 13-14, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 162-169.
- CALLALLI PIMENTEL, Aldo (2014), «Sistematicidad y dinámica del discurso pedagógico de José María Arguedas en el marco de la educación peruana», en *Educación*, Vol. 23, N° 45, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 107-124.
- CARPENTIER, Alejo (1983). *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- CASTRO KLARÉN, Sara (1975), «José María Arguedas», en *Hispanamérica*, N° 10, Takoma Park: Universidad de Maryland, pp. 45-54.

- CORNEJO POLAR, Antonio (1994), «Literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas», en *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política*. Lima: IEP Ediciones.
- _____ (1995) «Condición migrante y representatividad social: El caso de Arguedas», en *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después*, Lima: Desco, pp. 3-14.
- _____ (2003), *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima: Centro de estudios literarios “Antonio Cornejo Polar”.
- CHANG-RODRIGÚEZ, Eugenio (2009), «José Carlos Mariátegui y la polémica del Indigenismo», en *América Sin Nombre*, N°. 13, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 105-114.
- CHIAMPI, Irleamar (1983). *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- DÍAZ RUIZ, Ignacio (1987), «Arguedas, un aporte a la identidad peruana», en *Cuadernos Americanos*, N°. 2, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 9-16.
- ESCAJADILLO, Tomás (1976), «Las señales de un tránsito a la universalidad», en Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana: Casa de las Américas.
- _____ (1989), «El indigenismo narrativo peruano», en *Philologia Hispalensis*, N°. 4, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 117-136.
- _____ (1994), *La narrativa indigenista peruana*, Lima: Amaru, 1994, pp. 57-58.
- FURANO, Rita (1982), «Hacia la búsqueda de la identidad peruana», en *Letras*, Vol. 1, N°. 10, Heredia: Universidad Nacional, pp. 159-189.
- GENETTE, Gérard (2003), *Figures III*, París: Éditions du Seuil.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1976), *Páginas libres. Horas de lucha*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pág. 46.
- KRISTAL, Efraín (1993), «Lo mágico-religioso en el indigenismo y en la vida de José María Arguedas», en *Mester*, N°. 22, Vol. 1, California: Universidad de California, pp. 19-30.
- LIENHARD, Martín (1981), *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima: Tarea/Latinoamericana Editores, pág. 169.

- LÓPEZ BARALT, Mercedes (1995), «La orfandad andina de José María Arguedas», en *Actas del XII Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas*, Vol. 7, Birmingham: University of Birmingham, pp. 42-52.
- LÓPEZ LENCI, Yazmín (2015), «José María Arguedas y saber bailar la historia», en *Caracol*, N°. 9, Sao Paulo: Humanitas, S.L., pp. 292-315.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (2004), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Santa Fe: Último Recurso.
- MARIN, Gladys C. (1973), *La experiencia americana de José María Arguedas*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana (2006), «Ángeles y danzantes: conflictos culturales en la narrativa del Perú (de José María Arguedas a Edgardo Rivera Martínez)», en *Scrittura e Conflitto*, Vol. 1, Roma: AISPI, pp. 1-18.
- OVIEDO, José Miguel (1968), *Narradores peruanos*, Caracas: Monte Ávila Editores, pág. 14.
- OYATA, Martín (2012), «José María Arguedas: representación y representatividad», en *A Contracorriente*, Vol. 9, N°. 2, Carolina del Norte: North Carolina State University, pp. 35-64.
- _____ (2014), «Una poética de la sensibilidad. José María Arguedas y la invención de la cultura andina», en *A Contracorriente*, Vol. 11, N°. 2, Carolina del Norte: North Carolina State University, pp. 76-113.
- PINILLA, Carmen María (2004), *José María Arguedas. ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*, Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 460-461.
- PORTUGAL, José Alberto (2007), *Las novelas de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, pág. 102.
- RETAMAL, Patricia (1979), «Literatura antropológica y antropología literaria», en *Letras*, Vol. 3, N°. 3, Heredia: Universidad Nacional, pp. 3-26.
- RIVERA ANDÍA, Juan Javier (2002), «Una antropología del mestizaje. El concepto de cambio cultural en la obra etnológica de José María Arguedas y en la crítica al paradigma indigenista», en *Anthropologica*, Vol. 29, N°. 29, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 77-102.
- RODRÍGUEZ PERALTA, Phyllis (1984), «Sobre el indigenismo de César Vallejo», en *Revista Iberoamericana*, N°. 127, Philadelphia: Temple University, pp. 429-444.

- ROVIRA SOLER, José Carlos (2000), «José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo», en *Anales de Literatura Española*, N° 14, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 187-200.
- ROWE, William (1984), *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Lima: Horizonte, pág. 23.
- _____ (1996), *Ensayos arguedianos*, Lima: Universidad de San Marcos y Sur-Casa de Estudios del Socialismo, pág. 29.
- SALES SALVADOR, Dora (2005), «La etnoliteratura de José María Arguedas: migración indígena y babelización de la ciudad en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo 60, Cuaderno 1, Madrid: CSIC, pp. 141-164.
- SPITTA, Silvia (1995), «Hacia una nueva lectura del mestizo en la obra de José María Arguedas», *Hispanérica*, N° 24, Takoma Park: Universidad de Maryland, pág. 19.
- UZQUIZA GONZÁLEZ, José Ignacio (2006), «José María Arguedas y el mestizaje cultural», en *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. 28-29, Badajoz: Universidad de Extremadura, pp. 299-313.
- VALERA JÁCOME, Benito (2006), *Ensayos sobre literatura hispanoamericana (1977-1997)*, Alicante: Universidad de Alicante, pág. 225.
- VALERO JUAN, Eva María (2012), «Y Chimbote es el Perú. La construcción mítica de la ciudad costeña en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*», en *América Sin Nombre*, N° 17, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 95-103.
- VARGAS LLOSA, Mario (1996), *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México D.F.: Fondo de cultura económica.
- VEGA CANTOR, Renán (2012), «El legado cultural de José María Arguedas», en *Cepa* N° 15. Bogotá: Editorial CEPA, pp. 1-9.