



Capítulo 34



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo II
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: mayo de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-38-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07737

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Memoria, mito y símbolo en la narrativa arguediana: aportes de los narradores transculturados

CARLOS HUAMÁN

Universidad Nacional Autónoma de México



En el marco del homenaje a José María Arguedas, a cien años de su nacimiento, me parece necesario hablar de él y de su obra, empezando por señalar que el autor forma parte de una larga tradición literaria cuyo antecedente es la literatura indianista, seguida por la indigenista y, posteriormente, por la neoindigenista o andina. Entre los principales protagonistas de este proceso podemos nombrar a Narciso Eriástegui, José Torres y Lara, Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albújar, Ciro Alegría, José María Arguedas, Manuel Scorza, Óscar Colchado y, recientemente, Enrique Rosas Paravicino y Sócrates Zuzunaga. La obra de Arguedas, que se inicia con la experiencia literaria indigenista y termina con una ampliada visión de las culturas en el Perú y la diversidad de sus personajes, forma parte de una propuesta neoindigenista o andina, conocida en el ámbito internacional como «transculturada» (véase, por ejemplo, Rama, 2004; Pacheco, 1992). En tal sentido, son varias las preguntas que emergen como impulsoras de respuestas posibles al tema propuesto en este trabajo: teniendo en cuenta «la dinámica de los encuentros culturales», ¿cuál fue la postura de Arguedas en su diálogo con otros escritores latinoamericanos que, como él, buscaban recuperar la memoria de los pueblos, su

lengua y cultura? ¿Cuáles fueron los rasgos literarios fundamentales que hicieron que la obra de Arguedas tenga relación con otras a nivel internacional?

Para abordar el tema propuesto considero necesario referirme a la memoria, al mito y al símbolo como recursos unificadores de escritores que, como Arguedas, hacían de puente entre lo rural y lo urbano, entre lo oral y lo escrito.

Escribir de adentro. Escribir de afuera

Cuando el narrador que escribe sus diarios en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) señala el deseo por «mezclar» en su novela el drama personal con los «tantísimos instantes» meditados «sobre la gente y sobre el Perú», evidencia la necesidad de una relectura de las condiciones de vida del individuo y la sociedad peruana. Si bien la situación individual no puede ser ajena a la social, concibe que en esa relación y codependencia el débil o mal ánimo del narrador se carga también de las materias con que el espíritu humano se envenena, de tal manera que siendo su propia realidad la que condiciona su situación, esta es, a su vez, consecuencia del desasosiego contextual. Hay en esa primera anotación un esbozo relacionado con la necesidad de tender un puente entre lo individual y social. Por esa razón, el narrador de esos diarios realiza ciertas observaciones insoslayables a la hora de pensar en una generación que, como Arguedas, buscaba nuevos derroteros para la representación de su intrincada realidad.

En esos diarios se puede constatar que, en la tarea de escribir y comprender los derroteros de la literatura en América Latina, Arguedas no se percibía único, sino parte de un pequeño pero sólido grupo de escritores que, no obstante escribir desde regiones distintas, coincidían en algunas búsquedas y hallazgos. En general, compartían el interés por la recuperación del espíritu popular, las lenguas y las cosmovisiones nativas «inseparables de las estructuras del lenguaje», y pretendían, también, hacer de puente entre lo rural y lo urbano, entre la tradición y la modernidad, entre lo oral y lo escrito, entre lo letrado y lo iletrado. En ese sentido, el narrador de los diarios valora y diferencia a los escritores de su época por su vínculo o no con su medio, como cuando se refiere a Juan Rulfo y dice: «Me acuerdo de Melville, de Carpentier, de Brecht, de Onetti, de Rulfo. ¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencia, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar como tú?» (Arguedas, 1992 [1971], p. 10).

El narrador que se interroga e interroga al personaje referido genera, a su vez, su propia respuesta, observando que las «pesadas» palabras de quien recuerda su vida y la compara con una ciudad «nefasta y mamarracha» como Juárez, se constituyen en recursos que le ayudan a evaluar su propia memoria. Concibe que la palabra es simbólica porque guarda la huella de los avatares de su tiempo. Por eso el personaje señala: «Tú fumabas y hablabas, yo te veía. Y me sentí pleno, contentísimo de que habláramos los dos como iguales» (p. 11), a similitud de cuando se encontrara con don Felipe Maywa en San Juan de Lucanas. Este hecho se diferencia de la sensación que le causara «don Alejo Carpentier [a quien] lo veía como muy “superior”» (p. 11). Esta impresión probablemente se haya debido a que reconocía en él su alta capacidad de fingir o escribir «desde fuera». Para él, «su inteligencia penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo; es un cerebro que recibe lúcido y regocijado, la materia de las cosas, y él las domina. Tú también, Juan, pero tú de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo; la inteligencia está; trabajó antes y después» (p. 12).

Diferenciar a quienes escriben «desde dentro» de quienes escriben «desde fuera» es para Arguedas una necesidad sustancial, pues en ella radica el «germen» y la razón que justifica escribir su drama y el de los otros. De hecho, pensar una literatura «desde dentro» se contrapone a la idea de escribir «desde fuera», como lo hacían los indigenistas, sin involucrar ni «manchar» sus investiduras de escritor con el color y olor del sector social al que transfiguraban. Este rasgo rompe definitivamente con el canon literario precedente y propone otro distinto, inserto en el proceso literario latinoamericano en constante cambio y búsqueda, no solo de un «lenguaje adánico» —como dijera Carlos Fuentes (1969)—, sino de una poética que permitiera hablar de las realidades latinoamericanas.

La misma obra de Arguedas ejemplifica ese proceso. El cuento «Agua» (1935) no necesariamente es el modelo narrativo sobre el que construye *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Sabemos bien que las obras dialogan o se «confrontan» unas con otras, como formas y contenidos artísticos. Sin embargo, *Los zorros* propuso algo distinto, más atrevido y «directo»; convirtió algunas páginas de su novela en un escenario en el que el narrador, mediante sus diarios, critica y comenta la situación de las literaturas latinoamericanas, sus tensiones y sus conflictos.

La modernización impulsada por la expansión del capitalismo, la industrialización y la consecuente migración en el siglo XX en las diferentes regiones del

continente, había propiciado que la vida cultural y la creación artística sufriesen cambios importantes. En ese contexto, la aparición y consolidación de escritores que, como Arguedas, abordaban temas del universo rural y urbano, permitió la mayor visibilización de personajes de sectores sociales marginales que, como los mismos autores, también se movían en diversas realidades y participaban del complejo proceso de transculturación de su momento. Este fenómeno influyó en la discusión relacionada con las implicaciones de la «civilización» y la «barbarie», y planteó la recuperación de la oralidad y su ficcionalización en la escritura. Era claro que la narrativa del grupo denominado por Ángel Rama como «transculturados» (debido a su situación de escritores-puente entre el mundo rural —indígena— y el ciudadano —moderno—) se originaba, en gran medida, en la memoria y su vínculo con su presente (Brushwood, 2001). Miguel Ángel Asturias (*Hombres de maíz*, 1949); José María Arguedas (*Los ríos profundos*, 1950; *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 1971); Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1955); Joao Guimarães Rosa (*El gran sertao: veredas*, 1956); Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre*, 1959); Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*, 1967); todos transitaron por esa nueva experiencia para las letras latinoamericanas. En este trabajo aludiremos solo a algunas de estas obras.

Arguedas, los transculturados y la crítica

La desconfianza frente al hecho de que en América Latina pudiera surgir una generación de escritores que recuperara el aporte de las culturas nativas y las culturas populares hizo que la crítica no valorara lo que en ese momento se gestaba. Su acostumbrada espera por los cambios que viniesen de Europa o Estados Unidos fue vana. Si bien en el periodo prehispánico la expresión artística era asunto de suma importancia para salvaguardar su historia, esa misma expresión era para estos escritores contemporáneos el cimiento de su creación. Se trataba de una literatura construida a partir de las condiciones de su entorno.

Sin embargo, las limitaciones de la crítica de su momento hacían pensar que las obras de los autores como Arguedas, Asturias, Roa Bastos, Guimarães Rosa o Rulfo eran el resultado del «fanatismo indígena». La de Arguedas no deja de ser nativa, indigenista, atávica o primitiva. Basta leer *La utopía arcaica* para encontrar algunos de estos adjetivos. Tampoco *Hombres de maíz* era resultado de una experiencia vital del autor, sino de su contacto con las corrientes vanguardistas europeas, principalmente con el surrealismo (Rama, 2004), corriente literaria que

intentaba «esencialmente, [...] recobrar el mundo de la imaginación y de la fantasía, de rescatar de las tinieblas la vida de los sueños, los recuerdos y las premoniciones, de reordenar en suma, la decrepita realidad universal» (Celorio, 1976, p. 44). Se consideraba, entonces, que su estancia en Europa había posibilitado al escritor su acercamiento al mundo indígena «superreal» y que, finalmente, había sido sometido a la «poética de lo onírico». Evidentemente, este hecho no concordaba con la heterogénea realidad latinoamericana, pues, como es obvio, el surrealismo no podía, ni siquiera medianamente, ayudar a revelar la naturaleza compleja de la región. Bien se sabe que las explicaciones mitológicas, los vínculos ancestrales del hombre con la tierra, su cosmovisión que funde al hombre con la naturaleza, «no provienen de las pesadillas o delirios», sino que se revelan como parte de una «conciencia colectiva» (Celorio, 1976, p. 29), como en la obra de Arguedas.

En este panorama, ciertos pasajes de *Pedro Páramo* y algunos cuentos de Juan Rulfo parecían justificar su calificación como obra tardía de la Revolución (Fuentes, 1969, p. 12) y la Guerra Cristera mexicanas, cargadas de cierto simbolismo prehispánico. El análisis de su discurso narrativo justificaba que Antonio Cándido la encontrara, junto con la obra de Guimarães Rosa, de corte «arcaico», relacionada con «novela de la tierra» y, por lo tanto, «superregionalista» (Pacheco, 1992, p. 58).

Sin duda, este fenómeno daba testimonio de los cambios y reacomodos que generaban los vientos de la industrialización, la modernización de las ciudades, la apertura de carreteras y otros, que a su vez exigían la búsqueda y hallazgo de «nuevos lenguajes» (Fuentes, 1969, p. 92), a partir del uso de referentes aparentemente antagónicos como la oralidad y la escritura, la tradición y la modernidad. Es así que se observa el drama de personajes que viven entre dos universos culturales, como el padre de Palacitos en *Los ríos profundos*: «Un hombre alto, vestido con traje de mestizo. Usaba corbata y polainas. Visitaba a su hijo todos los meses. Se quedaba con él en la sala de recibo, y le oíamos vociferar encolerizado. Hablaba en castellano, pero cuando se irritaba, perdía la serenidad e insultaba en quechua a su hijo» (Arguedas, 1973 [1958], p. 59).

O el de Macario, en *Hijo de hombre* (1979) de Augusto Roa Bastos, quien se expresaba en guaraní y era burla de niños que, a la hora de escuchar los relatos del anciano, se quedaban perplejos y esperaban que la historia continuara.

De ahí que sea importante señalar que los autores latinoamericanos que se ocupan de la «historia» de esos seres periféricos hayan pensado que «la función

de nuestra literatura hasta ahora ha sido la de exponer el sufrimiento de nuestro pueblo» (Harss, 1984, p. 118). En ese sentido, Arguedas optó por una posición cuando entró en la universidad y leyó los libros de López Albújar y de Ventura García Calderón y se indignó porque sus obras no revelaban la verdadera situación del hombre andino: «consideré que era indispensable hacer un esfuerzo por describir al hombre andino tal como era y tal como yo lo había conocido a través de una convivencia muy directa» (Arguedas, 1976, p. 412). Su testimonio se proyecta, además, como una denuncia sobre la difícil convivencia al interior de mundo andino: «por circunstancias “adversas” fui obligado a vivir con los domésticos indios y a hacer algunos de los trabajos de esos domésticos en la primera infancia [...] No conocí gente más sabia y fuerte. Y los describían como a degenerados, torpes e impenetrables. Así son para quienes los trataron como a animales durante siglos» (Calderón, Dorfman & Escajadillo, 1976, p. 21).

En similar búsqueda arguediana, Asturias encuentra que la proyección de la cultura maya-quiché viene desde su pasado a través del *Popol Vhu*; por lo tanto, era necesario para conocer la situación guatemalteca presente. De igual manera, Rulfo siente que su labor como escritor consistía en develar la injusta realidad en que vivía (y vive) la mayoría de la población mexicana, por lo que es necesario escribir en defensa de los explotados y «documentar la realidad de su país» (Fuentes, 1969, p. 12).

Entonces, el acto de escribir «desde dentro» cobra mayor relevancia, pues además es planteado como desacuerdo y ruptura con el canon literario de su momento; probablemente por eso las investigaciones antropológicas y las traducciones, entre ellas la de *Dioses y hombres de Huarochiri* (1966), representaban para Arguedas documentos de memoria mítica y simbólica que explicaban, como hasta ahora, el valor de las culturas originarias, su permanencia y continuidad.

Es en este marco en el que habría que entender la discusión de Arguedas con Cortázar respecto de los escritores provincianos y cosmopolitas, o de aquellos quienes escriben a destajo con relación a los que lo hacen por convicción, «sin paga». El hecho de registrar esta discusión en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* demuestra que el autor estaba preocupado por buscar, por encontrar, por esclarecer el nebuloso camino del escritor como creador en un mundo complejo y diverso.

Entre la ficción y la realidad

El saber que eran considerados escritores que ponderaban «lo irracional de la conciencia mitológica» (Kofman, 2000, p. 63) y que, mediante un «juego con el lenguaje, siempre atractivo y a menudo entretenido», daban lugar a una «comunicación no racional» (Brushwood, 2001, p. 172), no desestabilizó a Arguedas y al resto de los escritores «transculturados»; por el contrario, consideraba positivo haber logrado ficcionalizar en la escritura las diversas formas del habla popular, su sabiduría, y haber recuperado la memoria de los pueblos como un recurso necesario para moverse entre la historia y la ficción. Este hecho explica la respuesta a una pregunta que Tomás Escajadillo le hiciera al autor:

TGE: —José María, tú eres el niño de «Agua» y el adolescente de *Los ríos profundos*, ¿eres, también, el adulto Rendón Willka de *Todas las sangres*? [el novelista sonrío, duda un poco, y me confía, como quien habla consigo mismo].

JMA: —Oye, sí pero también soy un poco don Bruno (Calderón, Dorfman & Escajadillo, 1976, p. 25).

En ese sentido, «describir al hombre andino tal como era y tal como yo lo había vivido» no suponía hacer una copia de la realidad, sino someter al objeto de arte a un proceso artístico que, no obstante ser una ficción, no dejara de revelar la realidad que lo genera. Así, pues, no resulta extraño, por ejemplo, que lo narrado en *Pedro Páramo* simplemente no concuerde con lo que se escucha en la tradición oral jalisciense:

Hablaron con mis parientes y les dijeron que yo era un mentiroso, que no conocían a nadie que tuviera esos nombres y que nada de lo que contaba había pasado en sus pueblos. Es que mis paisanos creen que los libros son historias reales pues no distinguen la ficción de la historia. Creen que la novela es una transposición de hechos, que debe de describir la región y los personajes que allí vivieron. La literatura es ficción y por lo tanto, es mentira (Benítez, 1983, p. 7).

En ese sentido, la narrativa «transculturada» no implicaba un alejamiento de la realidad, sino un sumergirse en las profundas aguas de la memoria y la imaginación de pueblos y ciudades amarrados a su historia, a sus mitos y símbolos.

En las obras de estos autores el referente real es ficción. La apariencia tradicional como la supuesta reproducción léxica y sintáctica son igualmente productos artísticos. Esto, de algún modo, responde a la limitada visión artística con la que

algunos especialistas enjuiciaron la novela *Todas las sangres* de Arguedas, en una tan comentada mesa redonda desarrollada en 1965.

Memoria, mito y símbolo

Otro aspecto que deseo poner en relieve es el rol de la memoria, el mito y el símbolo, importantes en la obra arguediana como en la de los otros «transculturados», sobre todo por la coincidencia en su representación mimética.

Uno de los ejemplos es la relación que se da entre un animal (significante) y el recuerdo de su amo (significado) en *Hijo de hombre*. Este fenómeno se plantea en la relación del perro con el médico ruso que fue acusado de robar al hijo de Damiana Ávalos:

A esa hora muerta del pueblo, cuando el sol se trepa a la cordillera de Itacurubi hinchando como un forúnculo morado el Cerro Verde, pasa el perro cerca de las vías. Y si no sale el sol pasa lo mismo. Todos los días, haga tiempo bueno o malo, temático el animal estrena el camino que viene del monte donde se halla abandonado a medias el tabuco del doctor, rodeado por los ranchos de los leprosos, entre el cementerio y la olerías de Costa Dulce (Roa Bastos, 1979 [1960], p. 49).

Sin embargo, la mención al «doctor» denota otro significado, pues el recorrido exacto del perro recuerda la ausencia de su amo, al doctor que creó el albergue para los leprosos y curó a María Regalada. Esta traslación de significados ocurre también en *Pedro Páramo* cuando Eduviges Dyada habla a Juan Preciado acerca del caballo del fallecido Miguel Páramo: «—Solamente es el caballo que va y viene. Ellos eran inseparables. Corre por todas partes buscándolo y siempre regresa a estas horas. Quizá el pobre no puede con su remordimiento. ¿Cómo hasta los animales se dan cuenta de cuándo cometen un crimen, no?» (Rulfo, 1984 [1955], p. 29). El relincho desesperado del «Colorado» suscita en Eduviges el recuerdo de su jinete. Es una relación, además de mnemotécnica, simbólica.

Pero también otros componentes del universo pueden motivar el recuerdo. Sucede con Ernesto, en *Los ríos profundos* cuando su padre lo lleva a la casa del Viejo, quien les prepara un desaliñado cuarto para pernoctar (gesto simbólico de la poca gracia que le hacía al Viejo la presencia de ambos). Dicho recoveco estimula el recuerdo de Ernesto: «Yo no me sentía mal en esa habitación. Era muy parecida a la cocina en que me obligaron a vivir en mi infancia; al cuarto oscuro donde recibí

los cuidados, la música, los cantos y el dulcísimo hablar de las sirvientas indias y de los “concertados”» (Arguedas, 1973 [1958], p. 10).

Tal confesión sirve para entender el choque entre los distintos estratos sociales como uno de los temas recurrentes de la novela arguediana. A partir del recuerdo y de la emotividad con que se menciona a los personajes, se observa que Ernesto es un personaje que vive en la línea fronteriza de dos universos, por lo que apela al recuerdo como estrategia para aferrarse a su identidad.

Si eso ocurre en *Los ríos profundos*, en *Hijo de hombre* el paso del cometa le sirve a Macario Francia como punto inicial para relatar la historia del legendario Gaspar Mora. No obstante el tiempo transcurrido, este mismo fenómeno impacta, luego, a Miguel Vera, el discípulo de Macario: «Me acuerdo del monstruoso Halley —comenta Vera—, del espanto de mis cinco años, conmovidos de raíz por la amenazadora presencia de esa víbora-perro que se iba a tragar al mundo. Me acuerdo de eso, pero el relato de Macario lo hacía remontar a un remoto pasado» (Roa Bastos, 1979 [1960], p. 20).

Si estos memoriosos recurren a su experiencia para establecer un orden en su recuerdo, en *Hombres de maíz* se alude a la concepción mítica de la memoria: «Allá lejos me acuerdo... Yo no había nacido, mis padres no habían nacido, mis abuelos no habían nacido, pero me acuerdo de todo lo que pasó con los brujos de las luciérnagas cuando me lavo la cara con agua llovida» (Asturias, 1988 [1949], p. 83).

Así, a la experiencia vivencial se aúna la raíz mítica. Los símbolos de tal sistema funcionan como significantes del recuerdo, como ocurre con el vagón de los Jara en la novela roabasteciana *Hijo de hombre*. Porque tal objeto, «el arca rodante y destrozada, inmune sin embargo a la locura del progenitor» (Roa Bastos, 1979 [1960], p. 157), deja de referir su connotación normal (compartimiento de un ferrocarril) para convertirse en emblema trágico de la desventura revolucionaria y en símbolo de la inquebrantable voluntad de sus habitantes, quienes lo han instalado en la selva arrastrándolo poco a poco durante años hasta convertirlo en un significante de sí mismos. ¿Acaso este hecho no nos remite a la chichera Felipa que encabeza la rebelión en *Los ríos profundos* y huye a la selva? De acuerdo a la opinión de Ernesto, ella volvería algún día acompañada de los «chunchos» a implantar la esperada justicia, el *pachacuti*, sombra o proyección del mito del *Inkarri* que, en *Todas las sangres*, se manifiesta como un temblor de tierra.

Si en la mediación escrita la memoria se conserva en documentos o libros, la expresión oral circula a través de diversos miembros con el recuento verbal de los acontecimientos. Es por ello que en *Pedro Páramo* nos enteramos de la imagen del cacique de Comala a través de «despiadadas memorias» (Benedetti, 1981, pp. 195-196), hecho que en *Hombres de maíz* ocurre cuando Hilario, gracias a la ingestión alcohólica, crea el mito de la Miguelita a partir de referentes verídicos:

Este era escuetamente —nos dice el narrador extradiegético— el secreto de Hilario Sacayón. Muerto su señor padre, Sacayón hijo se apropió de la historia, agregándole de su cosecha imaginativa orejas o cola de mentiras. En boca de Sacayón hijo, O'Neil tuvo pasión por una muchacha de San Miguel Acatán, la famosa Miguelita, a quien nadie conoció y de quien todos hablaban por la fama que en zaguanes de recuas y arrieros, fondas, posadas y velorios, le había dado Hilario Sacayón (Asturias, 1988 [1949], pp. 218-220).

Esto ejemplifica cómo en la tradición oral la simbología cuenta más que la veracidad. El relato de Hilario era más «real» precisamente porque era ficticio. Porque O'Neil, el extranjero que protagonizaba su historia, «no podía ser el borracho jubiloso que se murió de sueño [...] que le dejó a la Miguelita de recuerdo una máquina de coser que en las noches se oye, después de las doce campanadas del Cabildo» (pp. 218-220).

Conclusiones

José María Arguedas fue un autor que estaba atento al proceso histórico y literario latinoamericano y fue uno de los primeros en visibilizar y reconocer a los autores que, como él, escribían teniendo en cuenta el heterogéneo universo sociocultural de su medio.

Arguedas compartía con los autores «transculturados» el ánimo por develar el intrincado universo sociocultural de sus regiones. Además coincidió con ellos en su función de puente entre sujetos, sociedades, lenguas y culturas muchas veces confrontadas. El ímpetu de estos escritores por recuperar la memoria, el mito y el símbolo estaba relacionado con su afán por representar, desde el presente, la historia de los pueblos haciendo uso de un lenguaje que expresara, además, los problemas que su misma situación contextual exigía. De ahí que ficcionalizar la voz, la oralidad y la misma escritura hayan sido los aspectos relevantes con los que amarraron y «registraron» los agudos sentidos de las cosmovisiones.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1973 [1958]). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada. Juan Arguedas.
- José María (1976). La narrativa en el Perú contemporáneo. En Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Arguedas, José María (1992 [1971]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: CNCA.
- Asturias, Miguel Ángel (1988 [1949]). *Hombres de maíz*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benedetti, Mario (1981). *El ejercicio del criterio*. México: Nueva Imagen.
- Benítez, Fernando (1983). Conversaciones con Juan Rulfo. En Frank Janney (comp.), *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. México: Ediciones del Norte.
- Brushwood, John S. (2001). *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Calderón, Alfonso; Dorfman, Ariel & Escajadillo, Tomás (1976). Conversando con Arguedas. En Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Celorio, Gonzalo (1976). *El surrealismo y lo real-maravilloso*. México: SEP, Setentas.
- Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortíz.
- Harss, Luis (1984). *Los nuestros*. México: Hermes, Sudamericana.
- Kofman, Andrei (2000). El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana. *Cuadernos Americanos*, 82, (4), 63-72.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.
- Rama, Ángel (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Roa Bastos, Augusto (1979 [1960]). *Hijo de hombre*. España: Argos Vergara.
- Rulfo, Juan (1984 [1955]). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.