

EL ANDAR DE LAS PALABRAS.  
POESÍA Y MITO EN LA OBRA DE VARGAS VICUÑA

LA MARCHÉ DES MOTS. POÉSIE ET MYTHE  
DANS L'ŒUVRE DE VARGAS VICUÑA

THE TO-AND-FRO OF WORDS.  
POETRY AND MYTH IN VARGAS VICUÑA'S WORK

Manuel Larrú Salazar  
Sara Viera Mendoza

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

*Resumen:*

Muchos críticos han reconocido la destreza técnica y estilística en los relatos de Eleodoro Vargas Vicuña, como la oralidad de sus personajes, la fragmentación narrativa y las voces polifónicas que van describiendo la trama. Incluso se ha propuesto que el Indigenismo de Vargas Vicuña renovó el universo narrativo indigenista, pero son escasos los asedios que se han realizado en torno a los vínculos de su cuentística con su producción poética. Nuestra investigación pretende establecer qué tipo de narrador es el que gobierna su obra. También evidenciaremos cómo sus personajes se manifiestan a través de un lenguaje particular para revelarnos una visión de la realidad que se vincula fuertemente con la de su obra poética, conjunto discursivo transculturado, mestizo, pero cuyas raíces atienden a su referente primero: la visión mítica andina.



<https://doi.org/10.46744/bapl.201401.005>

e-ISSN: 2708-2644

*Résumé:*

Bien de critiques ont reconnu la virtuosité technique et stylistique des récits d'Eleodoro Vargas Vicuña, tout comme l'oralité de ses personnages, la fragmentation narrative et les voix polyphoniques qui décrivent peu à peu la trame du récit. Il a même été proposé que l'Indigénisme de Vargas Vicuña a renouvelé l'univers narratif indigéniste, mais il y a peu d'études réalisées autour de ses contes et de sa poésie. Notre recherche prétend établir le type de narrateur qui préside à son œuvre. Nous mettrons aussi en évidence comment ses personnages se manifestent au moyen d'un langage particulier, pour nous révéler une vision de la réalité intimement liée à celle de son œuvre poétique, un ensemble discursif transculturel, métis, mais dont les racines regardent leur référent premier: la vision mythique andine.

*Abstract:*

Many critics have acknowledged the stylistic and technical skills in Eleodoro Vargas Vicuña's narrative, such as the orality of his characters, narrative fragmentation and polyphonic voices that describes his plot. There have been suggestions that the Indigenism of Vargas Vicuña renewed the pro-Indian narrative universe, but there are few concerns about the links of his story with his poetic production. Our research aims to establish which type of narrator rules his work. We will also show how his characters start showing through a particular language in order to reveal a vision of reality strongly linked to that of his poetic work, a transculturalized and mixed-raced discursive formation, but whose roots are related to his first reference: the mythical Andean perspective.

*Palabras clave:* Vargas Vicuña; oralidad; animismo andino; visión mestiza.

*Mots clés:* Vargas Vicuña; oralité; animisme andin; vision métissée.

*Key words:* Vargas Vicuña; orality; Andean animism; mixed-raced vision.

Fecha de recepción: 24/02/2014

Fecha de aceptación: 23/04/2014

## 1. Generación del 50

Generación del 50, en la literatura peruana, es la denominación que recibe un conjunto de jóvenes creadores, poetas y narradores (aunque también hay valiosos exponentes en el género dramático, como Enrique Solari Swayne, autor de la inolvidable pieza teatral *Collacocha*), que aparecen justamente cuando el indigenismo, que marcó su impronta en la narrativa nacional desde aproximadamente la década de los años veinte, como una variante del Regionalismo hispanoamericano, comenzaba a perder fuerza. Esta generación viene con nuevas propuestas y nuevos aportes en la estructuración del relato, tales como la multiplicidad de puntos de vistas, el análisis psicológico del personaje, el uso del monólogo interior, entre otros aspectos que más adelante ampliaremos.

Merece una mención especial Carlos Eduardo Zavaleta, conspicuo representante de este grupo de jóvenes escritores, quien introdujo en nuestro medio la técnica del monólogo interior, que perfeccionara James Joyce en su novela *Ulises*, y la multiplicidad de perspectivas o puntos de vista, cuyo uso magistral se hace evidente, por ejemplo, en William Faulkner.

Miguel Gutiérrez señala que con esta Generación empieza una apertura hacia lo latinoamericano debido al descubrimiento de autores de nuestro continente como Borges, Cortázar, Arreola, Paz, Arlt, Rulfo y Onetti. Pero también es posible hallar el magisterio, como ya se señaló, de Joyce, Faulkner y Kafka en algunos autores del 50. Con los escritores del 50 se renueva el cuento peruano y, en palabras de Gutiérrez, son quienes crearon la novela moderna, ámbito en el que sobresale nítidamente Mario Vargas Llosa.

Entre las líneas temáticas que desarrollan los narradores de la Generación del 50 tenemos, aunque con menos fuerza que en otra latitudes, el relato fantástico; por ejemplo, en algunos cuentos de Julio Ramón Ribeyro podemos hallar esta exploración de lo sorprendente e inexplicable, cuyo objetivo es inquietar, desasosegar la tranquila norma burguesa urbana y, por ende, cuestionar al lector. Entre los autores

que escribieron algunos cuentos fantásticos destacan Buendía, Herrera, Ribeyro y Adolph.

Otra línea, mucho más frecuentada por estos jóvenes escritores, es el de la narrativa de corte realista. Miguel Gutiérrez distingue dos vertientes: la de filiación neorrealista y la rural. Cabe señalar que el término “neorrealista”, que actualmente predomina en los ámbitos críticos, tiene su origen en el cine neorrealista italiano. Se trata de una narrativa urbana centrada en la migración, fenómeno demográfico, social y cultural, que se producirá en el Ochenio (1948-1956), nombre con que se conoce al gobierno del general Manuel Odría. Los escritores de esta línea temática centran su indagación en el choque que sufre el migrante andino, obligado a habitar las zonas ulceradas de la capital, al colisionar sus expectativas con una urbe, Lima, que los margina y remite no solo a buscar trabajos de sobrevivencia y a vivir en barriadas el día a día, sino para enfrentar precisamente esta dicotomía entre el mundo oficial (el Estado, y aquellos que están instalados en zonas urbanas de clase media y alta) y el mundo marginal, el de “esos”, los “recién bajados”, que deben aculturarse, acriollarse prontamente, aprendiendo, mal que bien, las reglas del “otro”. Ciertamente Enrique Congrains Martín, el primero en mostrarnos el mundo cruel de la barriada, Salazar Bondy, Julio Ramón Ribeyro, Oswaldo Reynoso, entre otros, evidencian en sus relatos esta perspectiva temática.

Dentro de la cuentística rural, se puede encontrar dos vertientes: aquella que toma como escenario el ámbito de la costa provinciana, cuyos personajes son afrodescendientes o andinos acriollados, notorio en los cuentos de Antonio Gálvez Ronceros, por ejemplo, y la rural netamente andina, con escritores como Carlos Eduardo Zavaleta, Eleodoro Vargas Vicuña, Rubén Sueldo Guevara, Tulio Carrasco, Marcos Yauri Montero, Víctor Zavala Cataño y Abel Ramos Perea.

Desde la perspectiva de Miguel Gutiérrez no debe emplearse el nombre “neoindigenista” para referirnos a las producciones de la narrativa rural andina, porque esta difiere del indigenismo en la estructura del mundo representado, así como por la actitud del narrador frente a este

mundo. Los conflictos entre gamonales y la comunidad, temática típica del indigenismo ortodoxo, se ven diluidos en la Generación del 50 y, si existen, estos pasan a un segundo plano o pierden intensidad. Lo que más bien se plasma es un mundo mestizo andino que no se enfrenta a los “mistic”, a quienes ejercen algún tipo de poder en el ámbito rural; se produce, entonces, una nueva forma de testimoniar la realidad indígena diferente a aquella que había configurado, por ejemplo, Ciro Alegría en su clásica trilogía indigenista.

Junto a la postura de Miguel Gutiérrez está la de Juan Zevallos Aguilar (1995) quien deconstruye la categoría de “neoindigenismo” propuesta por Tomás Escajadillo en su libro *La narrativa indigenista*. Desde su mirador crítico, el modelo teórico de Escajadillo no permite ver de manera profunda el dinamismo que se desarrolla en el referente, esto es, que el neoindigenismo solo se fijaría en los cambios que realizan los autores a nivel textual, ya sea en el lenguaje o en las técnicas para la construcción del mundo imaginario, pero tal categoría dejaría de lado las transformaciones producidas en los sectores subalternos que son representados allí. Por este motivo es que resulta problemático, propone Zevallos, seguir denominando narrativa neoindigenista a este corpus de la literatura peruana.

Sin embargo, pese a estas posturas críticas que desarrollan Gutiérrez y Zevallos Aguilar, para efectos del presente estudio nosotros sí adoptaremos el término neoindigenismo porque los personajes representados en la obra de Vargas Vicuña aún no evidencian los conflictos de quienes están construyendo otras identidades culturales o tienen un contacto problemático con la ciudad y la modernidad, de manera que en sus relatos, centrados en el ámbito del pequeño pueblo rural andino, no se producen conflictos políticos ni sociales que nieguen lo indígena ni aquello que Zevallos denomina “acholamiento”.

## 2. Balance de la crítica

Las calas críticas sobre la obra de Eleodoro Vargas Vicuña (Cerro de Pasco, 1924-Lima, 1997) no son abundantes. Pocos son los investigadores que han

mostrado interés por realizar un estudio serio sobre su obra. Washington Delgado, en la introducción que hace a *Ñabuín*, publicado por la editorial Milla Batres (1978), menciona que en el mundo narrativo de Eleodoro Vargas Vicuña predomina el elemento mítico con un particular énfasis en el componente trágico. Por ello, argumenta Delgado, al hombre andino solo le queda la derrota existencial ante fuerzas muy superiores a él, como la naturaleza, la sequía y la muerte. Desde su postura la obra narrativa de Vargas Vicuña configura esencialmente el carácter épico y mítico de sus personajes, los cuales establecen lazos de pertenencia y autonomía con los grandes arquetipos de la mitología universal.

Un aporte significativo es el que ha realizado Cynthia Vich (2005) en su artículo titulado “Genealogías apócrifas: el indigenismo de Vargas Vicuña”. Allí, la autora discute las particularidades del proyecto literario de Vargas Vicuña y los relaciona con los factores histórico-sociales del Perú de los cincuenta. Su propuesta apunta a reflexionar sobre qué tipo de indigenismo es el que propone el autor en su obra. Al final, Vich concluye que en su obra se manifiesta un “yo” que se postula como el vocero de toda una comunidad, que en sus textos esta se manifiesta como un espacio homogenizado.

La obra de Vargas Vicuña ha recibido diversos asedios aunque no de forma íntegra; existen ensayos y calas críticas sobre algunos de sus cuentos y su poemario *Zora*. Antonio Cornejo Polar, por ejemplo, hace una aproximación al cuento “Esa vez del Huaico”, donde destaca el funcionamiento del particular tipo de lenguaje que emplea y su alto valor poético, ya que el autor no acude a la elaboración metafórica, sino a la simplicidad del lenguaje. En “El desconocido”, Marcos Yauri Montero (1997) pone de relieve el tema de la muerte, que pareciera ser una constante en su narrativa. Otro elemento resaltante, en la propuesta de Yauri, es la manera en que la memoria del narrador se desata gracias a un objeto de color, como si la dimensión psicológica de este estableciera un tejido sutil con la naturaleza.

Por otro lado, Carlos Orihuela (1997) plantea que la unidad artística en los cuentos de Vargas Vicuña proviene de la relación funcional

de diversos elementos cuyos orígenes más próximos estarían en el relato costumbrista y en la narrativa oral, el cuento modernista y la experiencia vanguardista.

La crítica ha reconocido la destreza técnica y estilística en sus relatos, por ejemplo, la oralidad notoria en el habla de sus personajes, la fragmentación narrativa y las voces polifónicas que van describiendo la trama. Incluso, se ha reconocido que el Indigenismo de Vargas Vicuña renovó el universo narrativo indigenista, pero son escasos los asedios que se han realizado en torno a los vínculos de su obra narrativa con su producción poética. Si hay una característica destacable en su narrativa esta es, sin duda, el empleo de un lenguaje coloquial al que le da un tratamiento pleno de connotaciones poéticas.

Este lenguaje es lo que Estuardo Núñez ha calificado como “raigal”, porque Vargas Vicuña ha sabido combinar el habla popular de la provincia con un mundo que conoce bien. Su densa prosa presenta múltiples posibilidades expresivas y parece renunciar de entrada a seguir cualquier línea argumental que haría de la narración un relato lineal de los hechos.

### 3. Vinculaciones del *narrador* con el *yo lírico* en la obra de Vargas Vicuña

Las vinculaciones que se han tratado de establecer entre la poesía y la obra narrativa de Vargas Vicuña son escasas, y acaso nulas. Manuel Baquerizo (1997) señala que *Zora* es un libro de poesía amorosa existencial, meditativa e intimista, con una tendencia a penetrar en los arcanos del ser y la condición humana. Con un predominio del lenguaje sobrio y austero, relativamente culto y académico, distante del habla coloquial y familiar de sus relatos. Si bien en este poemario el personaje central es el ser amado y en base a este se erige todo el texto, desde la postura de Baquerizo el único vínculo que posee con sus cuentos es el profundo sentimiento panteísta y la presencia simbólica de las fuerzas elementales (tierra, agua, sol y árboles), que Vargas Vicuña emplea como símiles.

En nuestra lectura, detectamos que la visión de mundo propuesta por el autor, tanto en sus poemas como en su obra narrativa, emanan de su propia visión personal, de imágenes y sensaciones que fluyen de la mente del *narrador* y del *yo lírico* a través de un lenguaje altamente expresivo, denso en sus connotaciones e intimista. Para aproximarnos a esa visión de mundo que propone el autor exploraremos los elementos retóricos de los que se ha valido para construirlo. Nos referimos al empleo especialmente de la metáfora y la sinestesia, porque a través de ellas — además de presentarnos textos hechos de palabras, gestos y sensaciones— nos revela un mundo donde afloran con gran fuerza emotiva y poética interrogaciones sobre el misterio de la vida, del tiempo, de la muerte y las meditaciones que harán sus narradores acerca de la condición humana. Carlos Orihuela (1988) destaca la especial importancia que adquieren estas figuras retóricas dentro de la estructura del relato, por la utilización oportuna de las imágenes y la manera cómo va construyendo la representación anímica de todos estos elementos, que ligados entre sí parecen circular en un escenario particular:

Vuelven los toros. Se evaporan de su cuerpo humedades que buscan el aire y esparcen. Árboles que por debajo se encuentran y se anudan. Naturaleza que se inunda en la comunión de las fuerzas. [...] Lola y Margarita lo miraban como a un aparecido. Y Lola tembló. Sintió como raíces que le nacían de los pies. Su voz creció como si el viento brotara de sus entrañas. (*Nabuin* 1964: 58).

*El tiempo es una piedra inmóvil,  
la entraña de esa piedra  
la eternidad  
en su fondo  
amorosos calores se concilian  
y se renuevan.  
Así la nostalgia  
en el inasible rostro del amor  
que buscamos  
(Zora 1964:10).*

La experiencia del mundo, que presentan estos versos nos ofrece varias imágenes de la naturaleza, pero todas ellas confluyen en la complementariedad de lo femenino con lo masculino. Los versos “amorosos calores se concilian” están fuertemente relacionados con otros versos suyos: “una lágrima cae sobre la tierra calcinada”. En ambos confluyen dos elementos de la naturaleza: el sol (masculino), el agua que cae sobre la tierra calcinada. El agua y el fuego en los Andes son antagónicos; sin embargo, constituyen una unidad, el fuego sin intermediación destruye toda forma de vida, pero en combinación con el agua es el generador de vida. El sol por ser caliente es seco y opuesto a la humedad, a la estación de lluvias y al agua. Si observamos la concepción del tiempo en el mundo andino tendremos las dos épocas bien marcadas en el ciclo agrario anual: el tiempo de sequía y el tiempo de lluvias, el tiempo de escasez y el tiempo de abundancia, el tiempo de esterilidad y el tiempo de fecundidad.

Este movimiento cíclico se inicia con el año agrícola, puente culminante de la época de sequía, que debe revertirse para dar paso al régimen de lluvias. Durante este periodo la pachamama, la madre tierra, es intocable y es el lapso de preparación para la siembra (fecundidad). Es durante este periodo que se hacen los rituales o pagos y tienen la condición de imprescindibles para que la pachamama siga siendo generosa, “se renueve” y se conserve la vida. Por tanto, estas mismas imágenes poéticas son producto de los elementos cognitivos internalizados por el yo lírico y el narrador. Ambos desean crear un significado unitario de la naturaleza en unión con los hombres y viceversa, por eso es posible que de los pies de Lola, “nazcan raíces”, de los toros se produzcan “humedades” que se esparcen por el aire, y que todo ello se concentran en un solo: “tiempo” como “piedra inmóvil”.

Esta noción unificadora genera un efecto intensificador, ambiguo, un mundo cargado de imágenes que tienden a llevar a “un más allá la propia condición humana [logrando] quebrar la monotonía [y] la atmósfera sombría creada por el narrador” (Orihuela 1988: 92). El narrador y el yo lírico proponen la búsqueda y el descubrimiento de relaciones insospechadas, entre objetos que por lo común no las tienen:

el calor y las piedras; el cuerpo de los toros (que al volverse etéreos y evaporados) van en busca del aire. El toro, en la mitología andina, unas veces vive en el interior de las montañas y puede estar asociado al oro que encierra sus entrañas; a su vez el oro es representación metafórica del Sol; en otras, ha desplazado directamente a la serpiente Amaru, símbolo fálico conectado con el interior de las aguas de altura, y por ende el toro se encuentra en el seno de las lagunas representando la fuerza del agua bullente que puede brotar de su interior. En este sentido el toro funciona como un ente articulador de ambos mundos, como fuerza tectónica que sintetiza el dualismo esencial en el pensamiento andino. En su artículo "Incorporación del toro a la cultura indígena", José María Arguedas precisa: "El toro sustituye al amaru para explicar el misterio del origen de las aguas mediterráneas. El concepto místico permanece, pero el personaje es sustituido: la serpiente por el toro" (Arguedas 2012: 296).

Marcos Yauri señala que los cuentos de Vargas Vicuña son relatos que presentan una atmósfera ambigua, que oscila entre la realidad e irrealidad debido a los elementos en lo que estos están sumidos, de ahí que sea difícil decir con precisión a qué espacio pertenecen siendo tarea del lector imaginarlo. Sin embargo:

una cosa es cierta. El pueblo o la aldea de sus relatos es uno solo o sola, no interesa conocer su nombre ni saber dónde está; saber cómo se llama y ubicarlo rompería el sortilegio. Lo interesante es convencerse que ese lugar innominado por imaginario posee una infinita capacidad de autogénesis. Con este escenario equiparable a los mundos míticos de la novela latinoamericana (Yauri s/f: 3).

Vargas Vicuña absorbe los elementos propios de la realidad tradicional del mundo del ande y los materializa a través del hombre, los animales y el mundo de la naturaleza estableciendo entre ellos relaciones diversas, es por ello que su poesía se convierte en prosa y su prosa en poesía. Estos aspectos no solo reflejan la conexión entre el narrador/yo poético y el mundo que está representado, sino además entre el autor y el universo andino. Así, el autor evidencia sus raíces y la manera cómo ha asimilado los valores éticos y religiosos que caracterizan la visión indígena

del mundo y los proyecta transculturados o en disyunción mestiza. Pero ¿qué es lo mestizo y cómo se proyecta?

Serge Gruzinski (2000) denomina mestizaje a “la mezcla de seres y de imaginarios” (42) que se encuentran en una relación dialógica. Entonces, “mestizaje” indica que los elementos opuestos de las culturas en contacto tienden a excluirse mutuamente, se enfrentan y se oponen unos a otros; pero, al mismo tiempo, tienden a interpenetrarse, a conjugarse a identificarse dando lugar a una “cultura nueva” nacida de la interrelación y de la conjugación de contrarios. Por tanto, el mestizaje producirá un sujeto cuya identidad se define a partir de relaciones e interacciones múltiples, es decir un nuevo sujeto cuya identidad “no es ni la suma, ni la mezcla de otras identidades, sino la ‘reinterpetación’ de identidades originales [...] cuyos contenidos, cuyas estructuras, son semejantes pero no idénticos” (Terán 2008: 44). En este sentido, afirma Terán, los sujetos que son miembros de un colectivo mestizo definen su identidad en este juego de identidades múltiples, donde cobra mayor importancia la identidad que está ligada con el lugar y los elementos cognitivos del lugar de origen, que en el caso de Vargas Vicuña es la sierra central, los pueblos y comunidades aledañas a Tarma como, por ejemplo, Acobamba (donde transcurrió su niñez), Palca, Muruhuay, entre otros. Lugares que constituyen su referente primero y que el narrador transmuta, con un lenguaje densamente connotativo, en ámbitos donde lo real y lo mágico interactúan para celebrar la existencia.

Este hecho implica que tanto el narrador como el yo lírico nos introducen a un mundo donde se percibe la cosmovisión y los saberes propios que se viven y transmiten en la comunidad andina. Grimaldo Rengifo<sup>1</sup> señala que en la cosmovisión andina el saber como entidad separada de la vida no existe, para saber hay que ver, hay que vivir. En este modo de ver el mundo no existe separación entre la comunidad humana y la naturaleza, sino que ambas están articuladas, por eso hombres y animales aparecen fundidos en la naturaleza juntamente

---

1 GRIMALDO RENGIFO, «El saber en la cultura andina y en occidente moderno». En: *Cultura andina agrocentrica*. Greslou et al. Lima, PRATEC, 1991.

con sus elementos básicos: aire, agua, árboles, tierra, sol. Aunque, es preciso reiterarlo, en la obra de Vargas Vicuña todos estos elementos hacen una especial referencia a la mujer:

*Vuelvo mis ojos a ti.  
a la lluvia que te fertiliza;  
a la que arde y alumbrando  
desaparece  
(una lágrima baja sobre la tierra calcinada).  
¿Quién  
puede decir si esta melodía  
es la vida  
o está colmado, a pura muerte,  
por la muerte?  
(Zora 1964: 52).*

En la época en que las yerbas empiezan a arrastrarse y los árboles suben sin que se les note; y a los días, cuando han verdecido los ojos como plantas hay un asombro. Se abren amarillas las retamas. La lluvia penetra de tal manera en la tierra y la humedece, que en el aire se asoma un olor a nacimiento. Y así es. Se nace a fuerzas ajenas, a calores exuberantes que llevan a buscar a la mujer (*Taita Cristo* 1964: 61).

El mundo narrado por Vargas vicuña está conectado con la noción de *kausay* (lo que alienta, lo viviente). En un trabajo anterior (Larrú 1995) señalamos que en la tradición oral andina no existe una separación radical, de tipo ontológico, entre los seres que habitan el mundo y el mundo mismo, porque poseen una raíz común: el alentar sobre la tierra. Este animismo, en Vargas Vicuña, involucra una convivencia absoluta con la dimensión holística de la pachamama. Rosalind Gow en *Kay pacha* (1976) menciona que la pachamama unifica el tiempo y el espacio, es la que amamanta, la que cría, pero también es la tierra no fecundada y tiene tres maneras distintas de presentarse: Pacha tierra (da vida), Pacha Ñusta (tierra no fecundada) y Pacha Virgen (en conexión con el culto religioso católico). Pero también posee una función simbólica que relaciona los estratos del universo, a través de su fecundidad. Joseff Stermann (1998) señala como el sol a través de la lluvia fecunda la tierra virgen, y el

*runa* ayuda en el proceso arándola, labrándola, abriéndola para que se relacione con las fuerzas del *uku pacha*.

Así tenemos que la madre tierra, para el hombre del ande, no solo es la fuente principal de la vida y del proceso cósmico de regeneración y transformación, sino que es una realidad sagrada que evidencia la confluencia de dos sistemas cognitivos: el andino, por eso se le debe hacer ofrendas (el *pago*); y el occidental, con elementos simbólicos de origen cristiano que nos remiten a la Semana Santa (sufrimiento de Cristo); mientras que la calificación de la tierra como Virgen nos lleva al sentido de la tierra como una realidad sagrada a quien se debe respetar.

En los fragmentos citados de *Zora* y *Taita cristo* encontramos que la “tierra” además de ser sinónimo de “mujer”, aparece ligada a otro elemento de la naturaleza: el agua. En los fragmentos citados el agua posee un sentido connotativo que evidencia claramente la función fertilizadora para que se produzca la vida. No olvidemos que la tierra también es mujer porque

[...] tiene huesos, tiene sangre, tiene pelo también. El pasto es su pelo. Su sangre está en la tierra. Al barbechar siempre tiene sangre [...] también tiene leche la pachamama. En esta tierra nos amamanta. [...] sabe parir [...], sabe cuidar. A nosotros nos cuida a todos los animales y a toda la gente cuida bonito, como nuestra mamá nos cuida. (Gow: *Kay Pacha* 1976).

El agua es, por lo tanto, sinónimo de fuerza de la naturaleza con una alta connotación sexual. No olvidemos que el dinamismo dialéctico entre lo masculino y lo femenino es tan fuerte en los andes que gran parte de los bailes, los rituales, las costumbres y los juegos muestran una polaridad sexual concreta, dinámica y fecunda. Por eso cuando la tierra “tiene sed” y está en estado de aridez espera la lluvia para que la fertilice. Solo se origina la vida cuando la tierra entre en conjunción con el elemento masculino, produciéndose simbólicamente la alianza entre el mundo de arriba (sol, lluvia, seco) y el mundo de abajo (luna, pachamama, oscuridad).

Aquí la complementariedad entre lo femenino y lo masculino está planteada en los términos opuestos de agua (lluvia) y seco (tierra); hombre (agua) y mujer (tierra). De ahí que en Vargas Vicuña el hombre posea el impulso de: “la lluvia [que] penetra de tal manera en la tierra y la humedece, que en el aire *se asoma un olor a nacimiento*. Y así es. Se nace a fuerzas ajenas, *a calores exuberantes que llevan a buscar a la mujer*”. Vargas Vicuña consigue connotar la forma agua a través de elementos propios de su experiencia cotidiana: fresca, huidiza (sinestesia y humanización), humana; agua, río; vibración acuática, agua vital (la sangre). Vida y muerte engendran paradigmas opuestos pero, al ser confrontados, pueden conjugarse en uno mismo de tal manera que mujer-agua forman un binarismo ideal que aparecen tanto en la prosa como en sus versos produciendo imágenes bien delineadas:

“La tía María estaba allí. Estaba su esqueleto, su ropa de la tía María, sus zapatos de hule, intactitos: sus cabellos frescos. Sus huesos, su humedad, sus límites, su podredumbre reseca. Su tierra, su silencio, su alma. ¿Su alma? ¿Estaba el alma de la tía María?” (*Nabuin* 1953: 24-25).

“Me quedé solitario remirando el río. Viéndolo irse muy seguro. Diciendo, pensando, repitiendo. Ellos pasan, avanzan, yo me quedo” (*Taita Cristo* 1964: 54).

Subía la tierra. (No sé contar). Era algo que se derramaba alrededor y subía. Ahí un sudor caliente que bajaba por el cuello. “Sangre”, dije. Lloraba la última lágrima que un hombre había sufrido (*Taita Cristo* 1964: 64).

*Otra vez  
la tierra, amada  
y soy  
el más poderoso  
de los hombres.  
Ah,  
y el agua, el agua;  
comparable  
solamente al júbilo  
a tu cuerpo.* (*Zora* 1964: 46).

La mujer deja entonces de ser un objeto perdido para volverse la imagen de una posible unión con ella y más allá de ella, es decir con todos los otros elementos que aparecen ligados a ella: el cuerpo femenino delineado por el agua y la tierra. Pero tanto el narrador como el yo lírico a través de la conjunción de imágenes sinestésicas recrean una función ilusoria al intervenir el elemento “agua”; es la ilusión de la desnudez, la cual, asociada a la “pureza del agua” que revolotea, produce una imagen femenina unida a otros elementos.

#### 4. Oralidad y pensamiento mítico andino

Otro aspecto muy destacado por la crítica acerca de la obra de Eleodoro Vargas Vicuña es la forma personal que tiene de narrar empleando un estilo y una sintaxis particular, que otorgan

ese lenguaje literario mimético, resultante de poetizar el habla coloquial, reelaborando la oralidad del campesino y dotándola de dignidad literaria. A través de esa lengua interpreta el alma, la idiosincrasia del indígena y logra retratos sicosociológicos sutiles: la ternura, la visión mágica y, a veces socarrona de la vida cotidiana, la solidaridad, la lealtad de sus creencias y ritos y el cariño de sus animales (Araujo León 1997: 36).

Es gracias a este estilo que Vargas Vicuña logra revelar desde adentro y en toda su dimensión al campesinado, sin recurrir al regionalismo tan típico del indigenismo. En otras palabras, esta estrategia del lenguaje constituye un gran recurso que le permite dar ese tono intimista, “los contrastes de ritmo, la organización sintáctica, el aprovechamiento retórico y las peculiaridades de los dominios léxicos” (Orihuela 1988: 37) que caracterizan su obra, pero creemos que también surge la necesidad de considerar no solo los recursos de la oralidad de los que se valió el autor, sino también los empleados por los narradores para reproducir esa sabiduría y cosmovisión.

Nos estamos refiriendo a los mecanismos que emplea para materializar esa memoria colectiva a través de un “yo que se reconoce como legítimo vocero de toda una comunidad. Al afirmarla como

totalidad, esta comunidad resulta homogenizada y gracias a esto adquiere una sola voz” (Vich 2005: 75).

A diferencia de sus predecesores indigenistas, Vargas Vicuña además de incorporar voces quechuas pone un marcado acento en la sabiduría popular. ¿Cómo consigue el escritor este efecto de oralidad? Por una parte, el recurso al habla vernácula es perceptible desde sus propios títulos, que muchas veces son palabras indígenas: “Nahuin”, “Tata Mayo”, “Chajra”, etc. Igualmente el escritor opta por el lenguaje afectivo de la “collera” provinciana: “La Maluca Suárez”, “La Pascualina”, Consho, Allico, Juandico, etc. Ese tipo de lenguaje, sin ser auténticamente local, refleja las formas de expresión vigentes en los Andes que están presididas por la abundancia de refranes, que son el reflejo de la cosmovisión del espacio socio cultural al cual se pertenece. A través de ellos Vargas Vicuña describe la realidad y muestra el pensamiento mítico del hombre del ande.

Sara Viera (2009) señala que el conocimiento del mundo como un cosmos sacralizado es el elemento por el que los integrantes de la comunidad andina interpretan sus experiencias, la marca de identidad que los distingue de los demás y que se transmite a través de los relatos orales, pues de ellos depende la preservación de las costumbres ancestrales. La tradición oral en los andes muestra el modo de pensamiento y la forma en que una comunidad interpreta, asimila, concibe los hechos de la realidad, tal como lo vemos en estas citas:

“Cuando el cuco canta tres veces, muere un vecino [...] Una mañana dijo abuela: ¡tres veces ha cantado el búho!” (“Ojos de lechuza” en *Taita Cristo* 1964: 69-70).

“A mayo se le ríe con fiestas y danzarines” (“Taita Cristo” en *Taita Cristo* 1964: 9).

Cambiamos de lugar aun después de muertos. Que no podemos quedarnos aunque protestemos. (“El Traslado” en *Nahuin* 1953: 23).

Con el gallo desaparecen los malignos<sup>2</sup> (“En Tiempo de los Malignos” en *Nabuin* 1953: 18).

En luna llena, por las noches, galopaba hasta cansarse, con un relincho desbocado desesperada como contando y pidiendo perdón por sus mañas. Al amanecer otra vez se volvía cristiana, natural como nosotros, y andaba por las calles como si nada. (“La Mula Mañuca” en *Nabuin* 1953: 36).

Para los protagonistas de sus cuentos, la aparición del “cuco” o la lechuza es anuncio de muerte debido a que en la cosmovisión andina hay animales e insectos que la connotan, tales como el búho y el taparaco (mariposa nocturna). En la obra de José María Arguedas (Larrú y Viera 2011) los animales, dependiendo del espacio, el contexto y los momentos en que aparecen, nos advierten cambios cósmicos. En la tradición oral andina estos son protagonistas de un sinnúmero de relatos que nos revelan la relación hombre-animal y las cargas simbólicas que portan. En Vargas Vicuña además de referirnos a la llegada de la muerte insertando animales que la anuncian, también alude al tránsito liminal que implica el paso de un espacio a otro: “Cambiamos de lugar aun después de muertos. Que no podemos quedarnos aunque protestemos”. La muerte tal como se plantea aquí no es cancelación de la vida, sino solo el tránsito por el que un *runa* pasa de la vida del *kay pacha* (este mundo) a otra que vivirá en el *uku pacha* (mundo de abajo).

Otro aspecto a mencionar es la manera cómo se presenta a la comunidad. Se trata de un espacio tradicional donde los elementos cognitivos de la cosmovisión andina rigen el saber de sus pobladores, por eso suceden cosas extrañas, como cuando una mula corre por las noches de luna llena y por las mañanas se levanta y transita como un cristiano cualquiera. El sentido de este pasaje adquiere plena identidad cuando se le relaciona con los relatos orales andinos, según los cuales las acciones que hieren la reciprocidad andina, como el incesto, hacen que el personaje, usualmente femenino (estéril, como la mula, en tanto que la acción sexual incestuosa no reproduce ni garantiza la sobrevivencia de la

---

2 En los relatos de aparecidos es común que el diablo y los espíritus malignos se ahuyenten con el canto del gallo (Cf. Ansión 1987).

comunidad), se transforme en las noches en una mula, involuciona de lo humano en animal.<sup>3</sup>

Esta nueva forma narrativa, que la crítica ha denominado *neoindigenismo* ha logrado alejarse del indigenismo ortodoxo y se diferencia de él por las transformaciones que Tomás Escajadillo resume en cuatro aspectos: a) la utilización en forma plena de las posibilidades artísticas que ofrece el realismo mágico o lo real maravilloso para la develación de zonas inéditas del universo mítico del hombre andino; b) la intensificación del lirismo en la narrativa, de manera que el término “novela poemática” para una obra de corte indigenista resulta aceptable, porque se asocia frecuentemente a la utilización de la narración en primera persona, que era inusual en el indigenismo ortodoxo; c) la ampliación del tema indígena, de manera que el tema ya no se restringe a la visión desde el punto de vista racial (el indio), laboral (el campesino, el obrero, el minero), o zonal (el habitante andino). Esta ampliación supone un cambio producido por la transformación del referente del indigenismo; d) la transformación (complejización del arsenal de recursos técnicos de una narrativa de temática indígena tan radical) de las estructuras narrativas que tradicionalmente utilizó la escuela indigenista.

En un estudio sobre la obra de Arguedas (2011)<sup>4</sup> señalamos que el término realismo mágico propuesto por Escajadillo, que provino de los recursos narrativos que emplearon algunos novelistas de la Nueva Narrativa Hispanoamericana para mostrar una visión más compleja de la realidad insertando elementos míticos y mágicos propios de la cultura latinoamericana<sup>5</sup>, no es una categoría aplicable a nuestros escritores que

3 Juan Ansión desarrolla esta temática en su libro *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico de Ayacucho*. Lima, Gredes, 1987.

4 Para mayores referencias puede revisarse el artículo “Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra de JMA”.

5 En el realismo mágico, se presenta un mundo totalmente realista donde de repente sucede algo inverosímil, como en *Cien años de soledad*, cuando antes de que muera Úrsula se dan una serie de presagios. Lo mágico es que antes de fallecer, aparece una fila de luminosos discos anaranjados por el cielo, las rosas huelen a quenopodio y los garbanzos se caen al suelo en forma de estrella de mar. En cambio, lo real maravilloso proviene de las raíces culturales de ciertas zonas de la América Latina, raíces indígenas y africanas que pueden manifestarse tanto en la literatura colonial como en las novelas de Alejo Carpentier y de Miguel Ángel Asturias.

concentran su narrativa a partir de una visión andina del mundo. El uso del realismo mágico supone el empleo de recursos técnicos tales como la hipérbole para poder dar cuenta de lo real maravilloso. El mundo andino tiene un modo de “ver”, “sentir” y “vivir” la realidad, cuya dimensión animista, cuyo “kausay” es convocado y recuperado por narradores como José María Arguedas, como Vargas Vicuña, como Oscar Colchado.

## 5. Memoria e hilo narrativo

Eduardo Huaytán (2009) propone, que a nivel de representación, el neoindigenismo se aproximaría más al testimonio andino “entre otros aspectos, por su metodología, su trabajo documental, la ficcionalización de personajes y de hechos con base fáctica y por la utilización de la primera persona” (2009: 72). En este sentido es que este yo, preponderante en la narrativa de Vargas Vicuña, se erige como un «yo» popular que además de representarse así mismo también representa a los «otros». Entonces este sujeto plural testimonial hablará en nombre de la comunidad a la que pertenece. Lo contado por estos narradores nos presenta la experiencia misma o nos recuerda la vida de quienes viven inmersos en una sociedad altamente mítica, de quienes tienen vivencias intensas y a veces dramáticas.

John Beverley (2004) señala que el sujeto del testimonio refleja lo que ha visto, vivido y experimentado con otros. Es la manera como se da voz a un pueblo porque interpela, al situarse como un interlocutor que asume la posición de un “yo”, requiriendo atención, además de que su discurso posee las marcas conversacionales del habla directa. En la obra de Vargas Vicuña encontramos la perspectiva de un narrador en primera persona (autodiegético) que no solo está totalmente inserto en el mundo que reproduce, sino que asume la voz del colectivo. Por eso a veces es protagonista, porque nos relata acontecimientos personales o nos refiere las experiencias de su propia vida como en las autobiografías: “Yo no sabía qué hacer para conseguir un regalo” (“La Pascualina”), “Yo quisiera contarte desde la primera ocasión de la fatalidad. Hasta la fecha tengo tres vidas salvadas como el gato” (“Pobre Negro”); “Vivíamos en “La banda” al otro lado del río, donde de vez en cuando podía irse la

oración y eso, con oído atento. **Nosotros éramos abuelo, Toño y yo** (“Ojos de Lechuza”). (El subrayado es nuestro).

Además del uso de un “yo” testimonial, también observamos que se recurre a la fórmula introductoria del relato oral “yo quisiera contarte”, donde se convoca la interrelación de un hablante y un oyente. Además este “quisiera contar” ilocutivamente<sup>6</sup> nos está diciendo “yo lo vi, yo estuve allí”. Esta aseveración dota de veracidad a su memoria y le otorga un carácter testimonial a los hechos narrados, los cuales resultan irremplazables porque fueron testigos directos, por lo tanto esos recuerdos no son parte del colectivo, sino de su experiencia personal.

Esta caracterización de los personajes los hace, al igual que los relatos orales, testigos de los hechos protagonizados por la comunidad a la cual pertenecen: “Amanecido el jueves se quedó mirando el cementerio. Después del miércoles de ceniza, precisamente cuando se ahogó don Leoncio Vega por salvar la ternera Flor de haba” (“El Velorio”), “A la mañana siguiente se dijo: doña Mañuca ha muerto [...] se ha rodado por las gradas desde los altos, había subido a buscar sebo para el mechero. Nosotros no nos atrevimos a pensar. Sentimos lástima. Sentimos también culpa” (La Mula Mañuca”).

Así como sucede en las novelas de *Ciro Alegría*, lo relatado por el narrador principal actúa como “una especie de intérprete y de testigo del mundo [representado]” (Cornejo Polar 2004: 87), por eso el lector acepta como propio ese universo andino y la norma lingüística de los narradores populares como un aspecto más del testimonio verista del narrador.

---

6 Los actos locutivos «consisten simplemente en emitir secuencias de palabras» (SEARLE 1980: 32) o en términos de Escandell es el mero hecho de «decir algo»; los actos ilocutivos son los que, al decir algo, un hablante realiza además otro tipo de actos, «como enunciar, preguntar, mandar, prometer» (ESCANDELL 1993: 76). Este tipo de actos poseen una determinada intención; y los actos perlocutivos, son los que por decir lo que se dice, se realiza también un tercer tipo de acto, «produciendo ciertas consecuencias o efectos en las personas» (ESCANDELL ob.cit.: 69). Según Escandell estos tres actos de habla se realizan al mismo tiempo, y los distinguimos por sus propiedades. Así tenemos que los actos locutivos poseen significado, los actos ilocutivos poseen fuerza y los actos perlocutivos logran efectos.

Hay momentos en que los recuerdos de un narrador “asoman a través de un hecho, de un objeto o color” y estos permiten que el relato fluya de forma sorpresiva de acuerdo a sus percepciones de: olores, sonidos, gestos, incluso viendo animales como sucede en algunos relatos de *Taita Cristo* como en el “Tuco y la Paloma”: “A media tarde, cuando la abeja venía serruchando el aire solitario, **sonaban palabras** como abejas” (1964: 70); en “El Desconocido”: “El cuerpo sabe lo que uno no conoce. En el **olor de los baúles**, en el olor viejo de la cocina vieja, en todos los rincones sombreados rastrea. Y sentía su presencia” (1964: 76). También esto sucede en algunos textos de *Nabuin*: como en “Ese don Aguilar”: “nosotros durábamos de contento. **Alma de don Aguilar**, cavilaba que se iba de subida, de bajada. Y su presencia era como **imagen de memoria** para mí. Era recuerdo, en tarde así”, (1953: 29). (Los subrayados son nuestros).

Esta forma que tiene el narrador para hilar la memoria, construir la trama y los universos de sentido dentro del relato es un aspecto que ha sido poco estudiado en Vargas Vicuña, pero que consideramos relevante enfatizar aquí por la forma cómo se manifiesta en el relato. Sara Viera Mendoza en su reciente tesis *Memoria, dialogía y simbolismo en la tradición oral de Pisco* (2013) plantea que la memoria de un narrador oral además de tejerse en una serie de tensiones —que va de lo histórico a lo personal y de lo personal a lo colectivo— y poseer una serie de dimensiones: social (individual/colectiva), temporal (presente/pasado), espacial (público/privado) y geográfico (campo/ciudad); también permanece en una serie de lugares donde se perpetúa una forma de memoria que restituye una suerte de historia. Así como la memoria es heredada y transmitida a las nuevas generaciones, también fija aspectos cruciales en los lugares donde sucedió un acontecimiento. Estos lugares pueden ser materiales (en objetos de alto contenido simbólico que restituyen y resguardan la memoria) o inmateriales (fechas históricas, acontecimientos, recuerdos). Todos ellos forman parte de la vida cotidiana de un pueblo y son reconocidos como parte de su patrimonio cultural.

Un aspecto relevante en la obra de Vargas Vicuña es precisamente esos lugares donde se cristaliza y manifiesta la memoria «porque no todos

los lugares son para la memoria ya que hay sitios donde esta se refugia y determinados momentos en que la memoria se da totalmente» (Viera Mendoza 2013: 79). Bruce Manheim (1999) ha señalado como en la narrativa del quechua sureño, además de estar fuertemente fragmentada, es *dependiente del contexto* de la situación debido a «que se construyen dentro de un marco sociocultural que valora la consistencia con el contexto de la situación más que la consistencia dentro o entre discursos» (1999: 62). Así mismo, Pierre Nora (1984) manifiesta que la memoria se concentra en aquellos momentos particulares de nuestra historia en el que la conciencia de la ruptura con el pasado se confunde con el sentimiento de una memoria desgarrada; pero ese desgarramiento despierta la [mucho o poca] memoria para que pueda plantearse el problema de su encarnación o rememoración.

En el caso de Vargas Vicuña los sonidos, los objetos y los olores funcionan como elementos condensadores de memoria. Es a través de la memoria del narrador o de los personajes narradores, quienes además de ser portadores de la representación de la sociedad andina con sus necesidades y valores (que obedecen a un modo de ver y entender la realidad), que se nos revela la identidad de las comunidades campesinas, con sus prácticas tradicionales y sus representaciones culturales que provienen de las generaciones pasadas.

Walter Ong (1987) señala que la característica homeostática de las culturas orales permite que se guarde equilibrio entre el presente y el pasado. Así como ciertos recuerdos u eventos adquieren gran relevancia e interés en un tiempo determinado, también pueden pasar al olvido cuando pierden toda pertinencia actual. Esto se ve ratificado en los discursos de los narradores, por eso estos poseen ese carácter más autobiográfico e íntimo porque fueron sucesos que sí fueron vividos o presenciados por ellos.

Aunque Vargas Vicuña no incorpora directamente relatos orales dentro de sus cuentos, nos muestra la memoria colectiva de la comunidad así como el saber mítico del narrador protagonista y/o testigo filtrado en el discurso a través del recuerdo, la oralidad y el tono evocador e

intimista del narrador. Esta misma operación la hallamos también en la narrativa de Juan Rulfo. Carlos Pacheco en el capítulo tres de *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea* explora la estrategia oral de sus obras, y da cuenta de rastros textuales fundamentales para describir la esfera sonora en los relatos: “Por todas las regiones del texto rulfiano pueden percibirse así la presencia y el valor de significación de lo fónico representado en la escritura” (1992: 66).

Esta suerte de memoria o archivo oral, anclada en los textos de Vargas Vicuña, la encontramos fijada en acontecimientos, recuerdos, sonidos, olores, gestos, palabras. Tomar en cuenta la memoria colectiva significa conjugar acontecimientos, recuerdos individuales, no olvidemos que resguarda recuerdos compartidos por todos los individuos que viven o vivían en una época en un espacio determinado, así como los recuerdos de acontecimientos de un pasado lejano perteneciente a una historia ancestral, mágica o mítica, como sucede en la obra de Rulfo y Vargas Vicuña.

Por ejemplo, en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo la memoria individual y colectiva, la imaginación y las creencias populares constituyen un complejo entramado. Por esta razón, los recuerdos individuales y la memoria colectiva de ciertos sucesos se representan como huellas impresas de experiencias personales que se pueden descifrar también en imágenes, en alegorías o mitos. En esta novela el pueblo es el portador de esa memoria. Dolores, la madre del protagonista Juan Preciado, se refiere a Comala como una “alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos”.

Mientras que en la obra de Eleodoro Vargas Vicuña, señala Marcos Yauri, la oralidad al pasar a la escritura es estetizada y crea un ambiente mágico, un suspenso, porque no pierde sus convenciones, como los gestos, las inflexiones de la voz, los modos de enunciación, el ritmo de las secuencias narrativas; involucra el contexto real del que es parte el ambiente natural, el paisaje aldeano, la imagen de las casas, las oscilaciones y claroscuros del tiempo, la luz, el rumor de las arboledas, los

colores y aromas, la vestimenta de las gentes, la imagen de las personas, los múltiples sonidos, como sucede en el cuento “Velorio”; o como se escucha los trinos del agua de la acequia que corre en “El desconocido”, siente la punzada de las espinas de los cactus cuando el niño narrador de este mismo relato memoriza el pueblo presintiendo su ausencia futura de su solar nativo, punzada que presagia el dolor del desarraigo. La oralidad en *Nabuín* y *Taita Cristo* “oscila entre la poesía, las prácticas religiosas, la cosmovisión mestiza y la manera *sui géneris* cómo el hombre habita la palabra. El modo cómo la palabra es habitada por el hombre ligado a una realidad agraria, casi arcádica, convierte a sus cuentos en mundos que no solo son míticos y mágicos” (Yauri 2002: 8).

Relato y poesía, en Vargas Vicuña, se autorreferencian, establecen un entramado que se remite al uso de un lenguaje testimonial, denso y sugerente; a la presencia de temas donde mito y realidad se articulan a partir de una experiencia en la cual la cosmovisión andina, raíz primera de su andar, queda modulada por el referente urbano-rural, otorgándole un cariz de mestizaje en proceso, no plenamente consolidado. Relato y poesía sintetizados por el propio Eleodoro Vargas Vicuña cuando, en la edición de Carlos Milla Batres, pone como epígrafe: “*Narraciones ordinarias del amor, la pasión, el agua, la tierra, el árbol, el viento, el toro y el hombre*”.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANSIÓN, Juan.  
1987 *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico de Ayacucho.* Lima, GREDES.
- ARAUJO LEÓN, Oscar  
1997 “Taita Cristo: agonía y mestizaje” en *La Casa de Cartón de OXY*, II Época, Número: 13, pp. 34-41.
- ARGUEDAS, José María  
2012 *Obra antropológica.* Tomo 2. Compilación y notas: Sybila Arredondo de Arguedas. Lima, Horizonte-Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas.
- BAQUERIZO, Manuel  
1997 “Eleodoro Vargas Vicuña poeta” en *La Casa de Cartón de OXY* II Época Número: 13.
- BEVERLEY, John  
2004 *Subalternidad y representación.* Madrid, Iberoamericana Editores.
- CORNEJO POLAR, Antonio  
1981 “Apuntes sobre ‘Esa vez del huaico’ de Vargas Vicuña” en *Lexis*, vol. V. Número 1. Junio.
- 1999 «Para una teoría Literaria Latinoamericana: A veinte años de un debate decisivo», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N.º 50 (año XXV segundo semestre): 9-12.
- 1996 “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. 20 de mayo de 2009 <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/corn.pdf>

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

1980 *La novela indigenista*. Lima: Lisontay.

DELGADO, Washington

1978 "Vargas Vicuña: Una subyugante intensidad poética". Prólogo. *Ñahuín*. Lima: Milla Batres. 1978. 2da edición, pp. 17-19.

ELIADE, Mircea.

1985 *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor. 1985. 6a Edición. 185 pp.

ESCAJADILLO, Tomás.

1994 *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Mantaro.

ESCANDELL VIDAL.

1993 Victoria. *Introducción a la pragmática*. Madrid: Anthropos, 1993.

ESCOBAR, Alberto

1999 "El desconcertante contar de Vargas Vicuña" en *Patio de Letras*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

GOW, Rosalind [y] Bernabé CONDORI.

1976 *Kay Pacha*. Cusco: Bartolomé de las Casas.

GRESLOU [et al].

1991 *Cultura andina agrocentrica*. Lima: PRATEC.

GRILLO FERNÁNDEZ, Eduardo

1991 "La religiosidad en las culturas andina y occidental moderna". en *Cultura andina agrocentrica*. Greslou et al. Lima: PRATEC: 11-48.

GRUZINSKI, Serge

2000 *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós.

GUTIÉRREZ, Miguel

1988 *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo.

HUAYTÁN, Eduardo

2009 El testimonio sur-andino: reformulación de la representación de la narrativa indigenista. Tesis para optar el título profesional de Licenciado en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

IZTUETA, José

s/f Eleodoro Vargas Vicuña Ñahuin” Revista s/f.

LARRÚ SALAZAR, Manuel

1995 Territorios de la palabra: una aproximación al discurso andino. Tesis para optar título de licenciado en Literatura. Lima: UNMSM.

LARRÚ, Manuel y VIERA, Sara

2011 “Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de José María Arguedas” en *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. N° 52, Lima, julio-diciembre 2011.

MANNHEIM, Bruce.

1999 “Hacia una mitografía andina”, en Juan Carlos Godenzzi Alegre (compilador), *Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”, 1999, pp. 47-79.

MUDARRA, Américo

2005 *Nahuín: Algunos aspectos de un clásico de la generación del 50*. Prólogo. Lima: I.N.C.

- NORA, Pierre.  
1984 “Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares” en [www.uca.edu.sv/deptos/letras/.../pierre\\_nora.pdf](http://www.uca.edu.sv/deptos/letras/.../pierre_nora.pdf).
- ONG, Walter.  
1987 *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica
- ORIHUELA ESPINOZA, Carlos  
1997 “La estructura del cuento de Vargas Vicuña” en *La Casa de Cartón de OXY*. II Epoca Número: 13.
- RAMA, Ángel.  
1987 *Transculturación narrativa en America Latina*. Mexico: Siglo veintiuno editores.
- SEARLE, Jhon.  
1994 *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Planeta Agostini.
- ULFE, María Eugenia.  
2011 *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2011.
- VARGAS VICUÑA, Eleodoro  
1953 *Nabuin*. Lima: Ediciones jueves.  
1964 *Taita Cristo*. Lima: Populibros.  
1964 *Zora imagen de la poesía*. Lima: Ediciones de la Rama Florida.  
1975 *Ñabuin*. Lima: Carlos Milla Batres ediciones.
- VICH, Cynthia  
2005 “Genealogías apócrifas en el indigenismo de Eleodoro Vargas Vicuña” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXI N° 61, primer semestre.

VIDAL, Luis Fernando

1983 “Señales de escritura en Ñahuín” en *Garabato*. [Jul. - Dic. 1983].

VIERA MENDOZA, Sara

2009 *Imaginario andino y representación femenina en el testimonio Hijas de Kavillaca*. Lima: Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2013 *Memoria, dialogía y simbolismo en la tradición oral de Pisco*. Lima: Tesis para optar el grado académico de Magister en Literatura con mención en Estudios Culturales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

YAURI, Marcos

s/f. “Eleodoro Vargas Vicuña el desconocido” en [http://www.urp.edu.pe/urp/modules/publicaciones/publivarias/eleodoro\\_vargas.pdf](http://www.urp.edu.pe/urp/modules/publicaciones/publivarias/eleodoro_vargas.pdf)

1997 “Asedios a un relato de Eleodoro Vargas Vicuña”. en *La Casa de Cartón de OXY* II Epoca Número: 13.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

2006 *Narradores peruanos de los 50*. Estudio y Antología. Lima: I.N.C.

ZEVALLOS AGUILAR, Juan

1995 “Literatura indígena y neoindigenismo”. ¿Mistificaciones de la crítica académica limeña? En *Siete culebras*. Número 8.

*Correspondencia:*

**Manuel Larrú Salazar**

Docente del Departamento Académico de Literatura de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: mlarrus1@gmail.com

**Sara Viera Mendoza**

Magister en Literatura con mención en Estudios Culturales por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Correo electrónico: v\_smilagros@yahoo.es