

## UN MUNDO ANCHO Y AJENO. (DIS)CONTINUIDAD EN EL INDIGENISMO HISPANOAMERICANO<sup>1</sup>

Dora Poláková

Universidad Carolina, Praga  
República Checa  
*dora.polakova@ff.cuni.cz*

**Resumen.** El artículo trata la cuestión de la discontinuidad y búsqueda de identidad relacionada con la población indígena. Primero menciona algunas muestras de la época colonial para pasar al concepto indigenista de la primera mitad del s. XX. El tema clave es la visión de J. M. Arguedas, que se traduce en su experimento narrativo.

**Palabras clave.** Indigenismo. José María Arguedas. Naturaleza. Identidad.

**Abstract. A Broad and Alien World. The (Dis)continuity in the Hispano-American Indigenism.** The article addresses the issue of discontinuity and identity search related to the indigenous population. First it mentions some samples from the colonial period, then it describes the indigenist concept of the first half of the 20<sup>th</sup> century. The key issue is the vision of J. M. Arguedas, who translates it into his narrative experiment.

**Keywords.** Indigenism. José María Arguedas. Nature. Identity.

---

<sup>1</sup> El trabajo fue financiado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional – Proyecto “Creatividad y adaptabilidad como condiciones del éxito de Europa en un mundo interrelacionado” (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16\_019/0000734).

## 1. Introducción

El indigenismo literario es un campo sumamente interesante para el lector europeo, ya que le presenta ambientes y personajes exóticos, pero, a la vez, es un campo difícil de comprender, ya que nos enfrenta con problemas, tópicos y espacios desconocidos. Detrás de ese exotismo (que es exótico solo desde ciertas perspectivas) hay un realismo crudo y crítico.

Los lectores checos han tenido la posibilidad de conocer algunos textos indigenistas gracias a la labor de Zdeněk Šmíd, de cuya pluma disponemos de las traducciones de *La venganza del cóndor* (Pomsta kondorova, 1924, en checo 1936), de Ventura García Calderón, de la novela *Raza de bronce* (Bronzové plémě, 1919, en checo 1968), del boliviano Alcides Arguedas, o del libro considerado la cumbre del indigenismo andino *El mundo es ancho y ajeno* (Širý nepřátelský svět, 1941, en checo 1969) de Ciro Alegría. Asimismo, está traducida al checo la novela *Huasipungo* (Indiánská pole, 1934, č. 1947) del ecuatoriano Jorge Icaza (traductores Jaroslav Kuchválek y Miroslav Pařavař). Otros libros, sobre todo las obras de José María Arguedas—incluida su genial novela *Los ríos profundos* (1958)—de momento faltan.

En el título del artículo aludimos al nombre de la novela de Alegría—un mundo ancho y ajeno— para retomar el tema de los indígenas que consideran su existencia vulnerable, destruida, amenazada constantemente por fuerzas que tratan de cortar las últimas raíces que les quedan: su tierra. Recordemos las palabras finales «¿Adónde iremos? ¿Adónde?» (Alegría, 1972: 742); después viene la masacre... El indigenismo de la primera mitad del siglo XX trata de otorgarle una voz literaria a los que hasta entonces habían permanecido callados. Por supuesto, la problemática del encuentro o enfrentamiento de culturas y de las rupturas históricas que vuelcan una parte de la población en un estado de discontinuidad histórica es mucho más antigua. No obstante, lo que nos interesa es que en la prosa indigenista no se trata solo de una discontinuidad en la experiencia de la población, sino también de una discontinuidad en la experiencia de los autores. Después de hacerse la pregunta, ¿qué aspectos de los destinos de la población indígena reflejar?, llega la pregunta de cómo hacerlo. ¿Es posible retratar el mundo indígena desde fuera y en español? Este problema y sus posibles respuestas los vamos a rastrear en la obra de José María Arguedas, un autor que injustamente queda fuera de esa pléyade de los más famosos y aplaudidos autores de la nueva narrativa hispanoamericana (si consideramos el mercado internacional), tal vez debido al mundo tan específico que construye y la manera cómo lo hace<sup>2</sup>.

## 2. Un pasado discontinuo

Volvamos a tiempos más remotos. Recordemos que en el año 1532 Francisco Pizarro encarcela al Inca Atahualpa, un año más tarde lo deja ejecutar y en 1572 termina violentamente la existencia del reino de Vilcabamba. La población indígena reacciona mediante varias manifestaciones mesiánicas, como lo demuestra el mito sobre Incarrí (del quechua

<sup>2</sup> «La dificultad tan manifiesta para que la crítica literaria constatare la envergadura creadora de Arguedas, si sitial intransferible dentro de la *nueva narrativa*, procede, sobre todo, de la intensidad y la complejidad con que Arguedas inserta elementos de la cultura andina (mentalidad mítico-mágica con sincretismo cristiano, quechuzación del español, tradición oral ligada a la música y la danza) dentro de formas culturales occidentales...» (González Vigil, 2012: 12).

‘inca’ y español ‘rey’), el cual se conservará en diferentes versiones orales siglos enteros – será José María Arguedas quien lo traducirá y transcribirá en 1959. Inkarrí es la encarnación mítica de todos los gobernantes incas. Los españoles lo decapitan; la cabeza está enterrada, pero debajo de la tierra empieza a crecerle el cuerpo. Cuando esté entero, resurgirá y tomará el mando del imperio inca<sup>3</sup>.

La memoria colectiva de los indios se resiste a admitir la verdad de la derrota y confía en ciertos ciclos históricos: después de un rey extranjero y extraño volverá lo propio, el orden inicial.

Hay muchos intentos de sustituir la discontinuidad por la continuidad, de entender el nuevo orden; pero hay también imágenes de ruptura, aislamiento, otredad.

Un testimonio sumamente sugestivo sobre la discontinuidad sentida por los indios lo representa la *Elegía al poderoso Inca Atahualpa* (Apu Inca Atawallpaman), de datación insegura, antes considerada proveniente del s. XVI, ahora más bien de los s. XVIII-XIX; en el siglo XX traducida varias veces al español, en 1955 por José María Arguedas (López-Baralt, 2005: 220-221). La mencionamos porque contiene una imagen perfecta y enormemente moderna de la discontinuidad de la existencia humana: un arco iris negro.

En la primera estrofa el poeta pregunta: «¿Qué arco iris es ese negro arco iris que se alza?» (*Poesía y prosa quechua*, 1967: 43) Y sigue mostrando cómo toda la naturaleza, todo el universo llora la muerte del Inca Atahualpa; para los indios esta pérdida significa una catástrofe, son huérfanos: «Bajo extraño imperio, aglomerados los martirios, y destruidos: perplejos, extraviados, negada la memoria, solos; muerta la sombra que protege; lloramos; sin tener a quién o a dónde volver, estamos delirando» (*Poesía y prosa quechua*, 1967: 47).

Según la crítica Mercedes López Baralt, la imagen del arco iris se remonta a la época preincaica, sigue presente en el arte del imperio inca y perdura hasta la modernidad (López-Baralt, 2005: 230-231). Simboliza la unión de la Tierra y el cielo (por consiguiente, también del Inca y su padre, el Sol; y del Inca con sus súbditos). Al perder el color, esta unión se anula. El arco iris negro simboliza así la destrucción de un mundo, una fisura en la armonía cósmica. No es la única imagen de oscuridad que aparece en el poema; se produce un eclipse de sol, los ojos de Atahualpa –siempre tan brillantes– tienen color de plomo, incluso la luna palidece... La gente se encuentra en el estado de separación eterna.

### 3. Lucha con la discontinuidad

Esta separación (espacial: sierra y costa; temporal: como si los indios vivieran en un tiempo remoto; pero también mental y espiritual) la vemos como tema en las novelas indigenistas: una comunidad indígena es amenazada constantemente por la codicia de los blancos y mestizos (representados generalmente por un latifundista, un cura y un juez) hasta que son expulsados de sus tierras (que significan mucho más que mera propiedad; son la esencia de su identidad) e incluso aniquilados, no sin antes rebelarse contra los abusos...

<sup>3</sup> Existe también una versión de un cura monolingüe quechua, anotada en 1970, a quien Inkarrí opone a Cristo; es el único que puede vencerlo. Lo interesante para nosotros es que Cristo está descrito como un niño con el globo terrestre en la mano, y el cura recuerda haber visto una imagen del Niño Jesús de Praga. Véase López-Baralt (2005: 210).

El indigenismo tiene fines críticos, está comprometido con el problema indio<sup>4</sup>, tematiza su humillación y una lucha vana con las clases dirigentes, a veces desembocando desafortunadamente en una visión esquemática, en la que el lenguaje literario carece de dinamismo. En la época de las vanguardias, que se desarrollan simultáneamente, mantiene una expresión realista y técnicas narrativas tradicionales, así que las generaciones posteriores lo desdennan (en parte injustamente) como algo anticuado.

Como apunta Tomás Escajadillo, la forma puede ser anticuada, pero el tema sigue siendo muy actual («lo que en tiempos de Mariátegui se llamaba ‘la cuestión del indio’ o ‘el problema del indio’ está muy lejos de haberse ‘superado’»; Escajadillo, 1994a: 23). Mirko Lauer (1997) se muestra más crítico y considera que los textos indigenistas ofrecen una visión falsa y hasta caricaturizada del indio; una visión no de los propios indios, sino de los intelectuales. Esta es, sin duda alguna, una de las paradojas del indigenismo: trata de reflejar la mentalidad indígena de forma fidedigna haciéndolo desde «una perspectiva totalmente ajena –a menudo paternalista» (Lienhard, 1990: 92), ya que gran parte de los indigenistas son criollos blancos de la ciudad. No pudiendo ser una visión desde dentro, Escajadillo habla por lo menos de una *suficiente proximidad* (1994a: 42). Pero, ¿cómo alcanzar un punto lo suficientemente próximo?

Los autores tratan de conseguirlo mediante diferentes procedimientos, pero está claro que todos chocan con el obstáculo del lenguaje. Si los indios hablan quechua, ¿cómo reflejarlo en el texto? En muchos casos esto se resuelve a un nivel superficial: se insertan palabras quechuas, nombres indios, a veces alguna canción, etc., pero como apunta Lauer (1997: 55), esta literatura más bien extiende el territorio criollo añadiéndole el tema indio.

A pesar de todas sus limitaciones, el indigenismo abre las puertas a temas y personajes olvidados o tratados de forma folclórica y pintoresca (de allí que Escajadillo diferencie «indianismo = mera emoción exotista» e «indigenismo = sentimiento de reivindicación social»; 1994a: 40) y lo hace intentando plasmar por lo menos algunos matices de la cultura y mentalidad indígenas. Y, sobre todo, quiere mostrar a los indios como parte inherente de las sociedades correspondientes.

#### 4. Anhelos de armonía

El que transforma de forma radical la noción de esa suficiente proximidad es José María Arguedas<sup>5</sup> (1911-69), cuya obra significa la cumbre del indigenismo y, a la vez, lo sobrepasa y abre otros caminos; por eso Escajadillo (1994a) propone hablar del «neo-indigenismo» y lo relaciona estrechamente con el realismo mágico (es decir, con la inserción de elementos maravillosos, mágicos y míticos como un componente natural de la realidad).

La discontinuidad de las culturas indígena y criolla no representa para Arguedas solo un objeto de interés literario o sociológico ni un problema visto desde el exterior, sino algo profundamente interior. Este criollo blanco elige la cultura indígena como la suya; a base

<sup>4</sup> Así titula uno de sus ensayos José Carlos Mariátegui (“El problema del indio”, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928). Advierte que el problema de las comunidades indígenas es un problema social, económico, directamente relacionado con la propiedad de la tierra.

<sup>5</sup> «El más importante y complejo de todos nuestros narradores indigenistas» (Escajadillo, 1994a: 36).

de vivencias traumáticas de la niñez, cuando su madrastra lo destierra al mundo de los sirvientes indios y es allí donde se encuentra «en casa», donde conoce un mundo de ternura y amor. Y es allí, donde conoce la lengua y la sensibilidad quechuas. Simultáneamente pertenece al mundo blanco del padre. Es decir, vive su propio desdoblamiento, su discontinuidad y su vida entera es un intento de superarla encontrando cierta armonía (recordemos este tema en los textos del Inca Garcilaso de la Vega)<sup>6</sup>.

El tema de una identidad problemática es para él hasta cierto punto una cuestión lingüística<sup>7</sup>. De allí su interés por la etnología y las traducciones. El traductor de idiomas es un traductor de culturas. Por consiguiente, cuando decide escribir en castellano, lo hace sabiendo que quiere traducir e interpretar la lengua quechua y toda la cultura que representa; captar la tradición oral con la escritura. El bilingüismo significa poder vivir dos mundos. Son mundos en conflicto, ¿cómo entonces encontrar la armonía?

El anhelo de armonía no es en Arguedas una visión ingenua de una convivencia sin problemas; entiende el ambiente peruano como un espacio de «superposición de distintas tradiciones culturales que se mantienen en convivencia dramática sin fusionarse» (Housková, 2004: 20). Esta tensión entre la armonía y el conflicto va formando la visión arguediana. Como apunta Anna Housková (2004: 20), de ejemplo puede servir la escena inicial de la novela *Los ríos profundos*, donde Ernesto, el protagonista adolescente, toca la pared de una casa cuzqueña y siente cómo las piedras de la época incaica continúan con una pared encalada colonial.

Arguedas escribe en español y quiere traducir a esta lengua la visión indígena del mundo<sup>8</sup>. Para poder hacerlo debe romper la lógica interna del castellano, transformar el lenguaje para que sirva a esa visión tan distinta. Es, entonces, creador de un lenguaje ficticio artificial, que a pesar de la artificialidad sabe describir el mundo con una enorme autenticidad artística (construye frases de forma poco habitual, usa muchos diminutivos y gerundios, usa numerosos términos quechuas acompañándolos de una explicación etimológica, etc). Es un gran experimento literario y no debería ser olvidado al hablar del experimentalismo de la nueva narrativa y del *boom*.

Su experimento desea alcanzar la totalidad, la totalidad de la visión de la sociedad peruana, y así sobrepasa el indigenismo tradicional. No solo quiere retratar a los indios y su sufrimiento. Quiere escribir sobre los indios como una parte inherente del país, quiere mirar –en palabras de Tomás Escajadillo (1994b: 149)– «desde lo alto *todo el país* y quiso luego cantar a *todas las sangres*, interpretar *toda la nación*».

El mundo ancho y ajeno es su propia experiencia vital. Nos parecen muy acertadas las reflexiones de M. López-Baralt, quien relaciona a los protagonistas arguedianos (que ostentan rasgos fuertemente autobiográficos) con las palabras quechuas *wakcha* (huérfano)

<sup>6</sup> «En Arguedas hay una tensión entre concepciones del mundo y la vida muy distintas entre sí, orientaciones culturales que muy difícilmente pueden ser sintetizadas. El arte será la manera de tratar de armonizar este conflicto tan desgarrador» (Portocarrero, 1995: 366).

<sup>7</sup> Es de gran interés cómo Arguedas escribe a veces a su psicóloga en quechua (aunque añade la traducción al castellano); como si el quechua se prestara mejor a expresar sus preocupaciones y angustias.

<sup>8</sup> «Los que hablamos este idioma sabemos que el Kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza» (Arguedas, 2012b: 15).

y *tinku* (encuentro). El mismo Arguedas explica así el primero de los términos: «Es aquél que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y de gran compasión a los demás» (cf. López-Baralt, 2005: 324).

El camino elegido por los héroes arguedianos es la misericordia y, en consecuencia, pueden parecer personajes débiles, los que se han quedado fuera del círculo; esta imagen aparece repetidamente en sus textos<sup>9</sup> y en sus recuerdos de niñez: la familia está sentada alrededor de la mesa, él está comiendo en la cocina con los indios. No obstante, dicha misericordia y el sumergimiento en la armonía de la naturaleza –donde uno escucha las voces de los demás– les permite a estos personajes convertirse en *tinku*, lugar del encuentro.

El tema de un niño que se hace fuerte en su soledad y debilidad está retratado magistralmente en la novela *Los ríos profundos*. Arguedas basa su discurso en un fuerte lirismo y presencia de un nivel mítico. Y hay un tercer elemento clave: la naturaleza. Escajadillo recuerda las palabras del propio autor, cuando caracterizaba a su novela como «descripción del llanto y de la mágica maravilla de los ríos y las montañas» (Escajadillo, 1994b: 163). La naturaleza es para los indígenas un lugar donde es posible sobreponerse al desarraigo y otredad, para el autor es un camino para representar la mentalidad indígena. Todo en la naturaleza tiene su voz, tanto lo animado como lo inanimado. Animales, plantas, piedras... todo canta en la armonía cósmica:

–¿Cantan de noche las piedras?

–Es posible.

–Como las más grandes de los ríos o de los precipicios. Los incas tendrían la historia de todas las piedras con encanto y las harían llevar para construir la fortaleza. (Arguedas, 2012a: 150)

Quitarle la voz a alguien o algo es, por consiguiente, nefasto (recordemos que ya Martí habla en *Nuestra América* sobre indios y negros mudos y marginados<sup>10</sup>). Arguedas quiere darles esta voz.

El niño Ernesto (narrador), después de un encuentro mágico con el pasado incaico en Cuzco, es encerrado en un colegio en Abancay, donde va creciendo su sentimiento de soledad, ya que se siente diferente, otro. Su estancia allí representa un proceso de iniciación durante el cual Ernesto se va encontrando con los fuertes y despiadados, los que aparentemente triunfan en la vida, así como con los débiles y marginados: este polo lo encarna sobre todo la opa Marcelina (una india demente que sirve como blanco de bromas y acoso sexual) y también la india Felipa, que dirige la rebelión de las chicheras. Felipa al final logra huir, desaparece y se convierte en un personaje mítico. Marcelina muere en una epidemia de tifo y el único que la cuida sin temer a la infección es Ernesto; no solo la cuida, sino que en el momento de la muerte le pide perdón por todo lo que ha tenido que

<sup>9</sup> Por ej. en el cuento “Warma kuyay” (1935), dice el niño/narrador/*alter ego* del autor: «Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre» (Arguedas, 1974: 93); y en *Los ríos profundos* Ernesto afirma: «Yo quedé fuera del círculo, mirándolos, como quien contempla pasar la creciente de esos ríos andinos...» (Arguedas, 2012a: 288).

<sup>10</sup> «El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras» (Martí, 1974: 26).

sufrir. Este acto de amor y compasión contrasta con la postura de los curas (maestros en el colegio), que únicamente muestran temor ante la enfermedad y no comprenden el gesto sumamente bello y valiente (y verdaderamente cristiano) de Ernesto.

La opa palideció por completo. Sus rasgos resaltaron.

Le pedí perdón en nombre de todos los alumnos. Sentí que mientras hablaba, el calor que los piojos me causaban iba apaciguándose; el rostro de ella embellecía, perdía su deformidad. Había cerrado ya sus ojos, ella misma.

Llegó el Padre.

—¡Fuera! —me gritó— ¡Sal de allí, desgraciado! (Arguedas, 2012a: 430)

Arguedas cambia radicalmente el sentido del tradicional viaje de iniciación. Ernesto no se asimila al mundo mayoritario; madura en el momento cuando se da cuenta de que su fuerza está en su aparente debilidad, que su fuerza es la misericordia y compasión: «Situado fuera de grupos cerrados o perteneciendo a varios a medias, tiene una sensibilidad para los otros y para la “otredad”. Sabe escuchar. No excluye. Su actitud básica es la de la comprensión» (Housková, 204: 22). Rechaza la realidad y las normas que le brinda el colegio y encuentra sus raíces andinas<sup>11</sup>. Lo hace a través de la música y de la naturaleza, que están íntimamente ligadas, ya que toda la naturaleza canta una melodía armónica. En la naturaleza, Ernesto vive momentos de armonía cósmica, como si se anularan las contradicciones entre hombres y culturas, y el muchacho siente la unidad del mundo.

Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos. Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo (Arguedas, 2012a: 232).

Mientras que la novela *Los ríos profundos* mantiene cierta fe en la posibilidad de superar la discontinuidad, fe en una lengua capaz de reflejar la totalidad de la heterogeneidad del Perú, la novela inconclusa *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (editada póstumamente en 1971) es un testimonio de la angustia de Arguedas (forman parte de ella sus diarios, testigos de sus depresiones y pensamientos en el suicidio y sus preparativos<sup>12</sup>). El título alude a la mitología quechua, a la visión binaria del mundo — la totalidad se compone de dos elementos que a primera vista pueden paracer antagónicos: noche y día, cielo y tierra... No obstante, Arguedas construye un mundo en descomposición, un mundo en el que las dos mitades están divididas por una zanja profunda. La discontinuidad se refleja en el lenguaje.

<sup>11</sup> «A diferencia de la modernidad occidental, donde crecer (abandonar la niñez) implica cancelar ideales heroicos y altruistas, asumir una visión racionalista y utilitaria, y esforzarse por ‘tener más’ o ‘consumir mejor’; en el mundo andino, madurar conlleva comunión con la naturaleza y la solidaridad comunitaria» (González Vigil, 2012: 108).

<sup>12</sup> «En abril del 66 esperé muchos días que llegara el momento más oportuno para matarme. Mi hermano Arístides tiene un sobre que contiene las reflexiones que explican por qué no podía liquidarme tal y cual día. Hoy tengo miedo, no a la muerte misma sino a la manera de encontrarla. El revólver es seguro y rápido, pero no es fácil conseguirlo» (Arguedas, 2013: 21).

El discurso se fragmenta en un sinfín de voces en el espacio de un puerto (abajo), a donde se dirigen los indígenas de la sierra (arriba) y allí, sacados de sus raíces, de su cultura y lengua e incapaces de asimilar el mundo ancho y ajeno, se encuentran en tierra de nadie. Las palabras, en *Los ríos profundos* sólidamente fijadas y armónicas, confluyen en un caos. Arguedas se queja de que el texto se le va de las manos:

Ayer escribí cuatro páginas. Lo hago por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que podrán ser leídas. ¡Qué débil es la palabra cuando el ánimo anda mal! Cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de todos nuestros sentidos, la palabra también se carga de esas materias. Y ¡cómo vibra! (Arguedas, 2013: 24-25).

Siente que no es capaz de enraizar las palabras. Los diarios prueban cómo para el autor las palabras no son signos arbitrarios, sino que reflejan la esencia misma de los seres humanos mediante un vínculo emocional entre el hombre y las cosas. Si este lazo no funciona, la armonía no puede darse; las palabras y el mundo pierden sentido.

Frente a un escepticismo creciente, Arguedas anhela devolverle al mundo el orden y al lenguaje la capacidad de sobrepasar las distancias; al final de la novela el padre Cardoza cita de la carta de San Pablo a los Corintios: «Vendrá el tiempo en que ya no se tendrá que dar mensajes recibidos de Dios, ni se hablará en lenguas, ni se necesitará el conocimiento. Pues conocemos sólo en parte y en parte damos el mensaje divino; pero cuando conozcamos en forma completa, lo que es en parte desaparecerá...» (Arguedas, 2013: 287). Pero el autor peruano tiene la sensación de que se esfuerza en vano. El fracaso artístico contribuye a su final trágico; en noviembre de 1969 se suicida.

## 5. Conclusión

No en vano habla Arguedas de «una pelea verdaderamente infernal con la lengua» (*Primer Encuentro*, 1986: 41). Su vida, igual que sus textos, son prueba de ello. La discontinuidad no se presenta como algo abstracto, sino como una situación concreta que relaciona al hombre moderno del s. XX con la historia de la conquista y de la colonia, señalando que la búsqueda de la identidad y de la continuidad cultural es un proceso de nunca acabar. Y un proceso a veces jubiloso, otras doloroso.

José María Arguedas logró «modernizar» los conceptos indigenistas creando una literatura atrevida, experimentando con la forma y la lengua, insertándose, a la vez, en la tradición y la herencia tanto occidental como indígena. Es esto lo que seguimos admirando en numerosos textos de la nueva narrativa hispanoamericana.

El lenguaje literario de Arguedas anula en cierto modo la zanja entre la continuidad y discontinuidad, ya que lo uno contiene a lo otro.

Su novela *Los ríos profundos* es un canto a la libertad del hombre, al respeto que debemos prestar a los que son otros, diferentes, a la fuerza de la compasión y misericordia. Y también a la imaginación, a la capacidad de ver el mundo en sus dimensiones escondidas

que nos relacionan con nuestro pasado, con toda la cultura que nos va formando. De todo esto dispone Ernesto, el gran héroe arguediano. Como le dice su padre,

–Sí, hijo. Tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos. La armonía de Dios existe en la tierra (Arguedas, 2012a: 151).

**Résumé. Širý a cizí svět. (Dis)kontinuita v hispanoamerickém indigenismu.** Pocity vykořenění a cizosti jsou u indiánského obyvatelstva patrné již od konkvisty. V polovině 20. století tematizuje marginalizaci původních obyvatel indigenismus, jehož vrcholem je dílo Josého Maríi Arguedase. Ten se pomocí literárního experimentu snaží postihnout bohatství a různorodost peruánského obyvatelstva, jeho tradic a pohledu na svět.

## Bibliografía

- ALEGRÍA, Ciro (1972). *El mundo es ancho y ajeno*. La Habana: Casa de las Américas.
- ARGUEDAS, José María (1974). *Agua y otros cuentos indígenas*. Lima: Milla Batres.
- ARGUEDAS, José María (2013). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Aerolíneas Editoriales.
- ARGUEDAS, José María (2012a). *Los ríos profundos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ARGUEDAS (2012b). *Ensayo introductorio a Canto Kechwa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ESCAJADILLO, Tomás. (1994a). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru editores.
- ESCAJADILLO, Tomás (1994b). *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Editorial Lumen.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (2012). “Introducción”. In: Arguedas, José María (2012a). *Los ríos profundos*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 9-111.
- HOUSKOVÁ, Anna (2004). “Armonía y conflicto en la obra de José María Arguedas”. In: *José María Arguedas en el corazón de Europa*. Praga: Universidad Carolina de Praga.
- LAUER, Mirko (1997). *Andes imaginarios. Discursos del indigenismo 2*. Lima: CBC.
- LIENHARD, Martin (1990). *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes (2005). *Para decir al Otro. Literatura y antropología en nuestra América*. Iberoamericana – Vervuert.

MARTÍ, José (1974). *Nuestra América*. La Habana: Casa de las Américas.

*Poesía y prosa quechua* (1967). Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

*Primer Encuentro de Narradores Peruanos (Arequipa 1965)* (1986). Lima: Latinoamericana Editores.

Dora Poláková  
Ústav románských studií  
Filozofická fakulta  
Univerzita Karlova  
nám. Jana Palacha 2  
116 38 PRAHA 1  
República Checa