

## **LA TERNURA DEL GUERRERO EN LOS CUENTOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

### **THE TENDERNESS OF THE WARRIOR IN THE TALES OF JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

*Elías Rengifo de la Cruz, Ph. D.*  
*Profesor Asociado*  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*  
*Correo electrónico: eliren6@gmail.com*

#### **Resumen**

Entre 1933 y 1969, el escritor peruano José María Arguedas publicó veintiséis cuentos. Algunos de ellos constituyen textos fundamentales en el entendimiento de su producción total a la que se suman novelas, poemas, ensayos, artículos, traducciones y recopilaciones de tradición oral. En el presente artículo, proponemos que estos cuentos se pueden dividir en tres etapas: búsqueda y definición de un estilo narrativo (1933-1935), exploración y experimentación de las posibilidades del cuento como género (1937-1945) e innovación del estilo y representación del mundo andino (1954-1969). Del mismo modo, identificamos en su construcción discursiva la figura o arquetipo del Guerrero, es decir, la presencia de un sujeto que busca confrontarse con éxito contra la iniquidad del mundo, y la elaboración de una propuesta ética fundada en la ternura y el amor como ejes de los relatos cuyos referentes iniciales más significativos son «Warma kuyay (amor de niño)», «Agua» y «Orovilca».

*Palabras clave:* José María Arguedas, cuento, arquetipo del guerrero, Andes, literatura peruana.

## Abstract

Between 1933 and 1969, the Peruvian writer Jose María Arguedas published twenty stories. Some of them are fundamental texts in the understanding of its total production to which novels, poems, essays, articles, translations and compilations of oral tradition are added. In this article, we propose that these stories can be divided into three stages: search and definition of a narrative style (1933-1935), exploration and experimentation of the possibilities of the story as a genre (1937-1945) style and innovation and representation the Andean world (1954-1969). Similarly, we identify in its discursive construction figure or archetype of Guerrero, ie, the presence of a human being that seeks to confront successfully against the wickedness of the world, and the development of an ethical proposal based on tenderness and love as initial axes whose references most significant stories are “Warma kuyay (amor de niño)”, “Agua” and “Orovilca”.

*Keywords:* José María Arguedas, tale, the warrior archetype, Andes, Peruvian literature

*Recibido:* 10 de agosto de 2016. *Aprobado:* 30 de septiembre de 2016.

El escritor peruano José María Arguedas (1911-1969) es, fundamentalmente, un narrador. El ingente número de estudios sobre sus novelas —que como muestra del impacto de su literatura se han publicado— es muestra de esta condición. Junto con ello, hay espacios de su escritura que todavía son campos relativamente intactos para la crítica, como sus poemas, cuentos, ensayos, artículos, recopilaciones de tradición oral y epistolario, si bien sobre estas áreas ya hay muchas notables pesquisas. En el presente artículo abordaremos el estudio de tres cuentos de Arguedas correspondientes a la etapa inicial e intermedia de su labor literaria: «Warma kuyay (amor de niño)» [1933-1935], «Agua» [1935], «Orovilca» [1954].

Como primer marco de esta aproximación a los cuentos de Arguedas presentamos el total de textos en este género clasificados en tres etapas de acuerdo a nuestra propuesta. La primera etapa está conformada por nueve cuentos publicados de 1933 a 1935 cuando se produce una búsqueda y definición de un estilo narrativo: «Warma Kuyay (amor de niño)», 1933, 1935; «Los comuneros de Ak’ola», 1934; «Los comuneros de Utej Pam-

pa», 1934; «K'ellk'atay Pampa», 1934; «El vengativo», 1934; «El cargador», 1935; «Doña Caytana», 1935; «Agua», 1935, y «Los escolares», 1935. De este grupo, el primer y los dos últimos textos fueron publicados del primer libro de Arguedas, *Agua*; los restantes no fueron considerados en las posteriores recopilaciones de relatos que el escritor organizó, corresponden –con excepción de «Doña Caytana»– a lo que José Luis Rouillón (1973) ha denominado «los cuentos olvidados», aquellos ante los cuales Arguedas se sintió distante por la representación de lo narrado y el uso literario del idioma castellano.

La segunda etapa comprende cinco textos publicados entre 1937 y 1945 en los que el escritor explora y experimenta con las posibilidades del cuento como género: «Yawar (fiesta)», 1937; «El barranco», 1939; «Runa Yupay», 1939; «Huayanay», 1944, y «Yawar huillay», 1945. Coincide con esta etapa la publicación de la novela *Yawar fiesta* (1941).

La tercera etapa comprende doce cuentos publicados entre 1954 y 1969 en los que Arguedas realiza una innovación del estilo y la representación del mundo andino: «Orovilca», 1954; «La muerte de los Arango», 1955; «Hijo solo», 1957; «La agonía de Rasu-Níti», 1962; «El forastero», 1964; «Ponqoq mosqoynin (Qatqa runapa willakusqan) El sueño del pongo (cuento quechua)», 1965; «Mar de harina», 1966; «El horno viejo», 1967; «La huerta», 1967; «El ayla», 1967; «Don Antonio», 1967, y «El Pelón», 1969. En paralelo, esta etapa es también el tiempo de casi todas las novelas de Arguedas: *Diamantes y pedernales* (1954), *Los ríos profundos* (1958), *El sexto* (1961), *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

## I. De sabio narrador quechua a narrador universal

Sobre los cuentos de Arguedas se han realizado estudios que engloban el total de cuentos dentro de las mismas dinámicas de aproximación que está presente en sus novelas. Esta visión totalizadora resulta el elemento constante en los textos más reconocidos. A continuación, damos cuenta de la recepción crítica más notable desde que los primeros momentos de la publicación de cuentos del escritor andahuaylino.

Probablemente, el primer crítico que afronta la lectura de los cuentos del Amauta es Alberto Tauro, quien publica un enjundioso artículo periódico sobre el libro *Agua* (1935) con el título de «José María Arguedas, escritor indigenista» (1935) en el diario *La Prensa* de Lima. En este texto –que pasamos a reseñar con la mayor prolijidad por su evidente valor

documental–, Tauro relaciona la narrativa de Arguedas con su pertenencia al mundo andino y su familiaridad con la vida indígena: «[S]oñador y fantástico, muy pronto penetró en las entrañas del espíritu indígena y ahora sabe interpretar las manifestaciones de su vida exterior, sus alegrías, su inquietante “resignación”, su pasadismo y sus creencias animistas» (16). Enlaza este aspecto con un vitalismo que aprovecha la experiencia de vida del autor: «José María Arguedas, envuelto en los vaivenes de la dinámica vida de hoy, se entrega a hilvanar las historias que se almacenan en sus recuerdos, y en ellas quiere hallar las justificaciones de una esperanza» (16). Amplía esta evaluación en un sentido mayor, el que enlaza al escritor con la cultura tradicional de su pueblo, es decir, con un ente colectivo, que es aquella colectividad con la cual el autor comulga de forma significativa evocando una predisposición creativa para ello:

José María Arguedas cultiva decididamente aquellas si-  
mientes que constituyen su acervo de referencias y su más  
preciada acumulación de datos orientadores, tal como pu-  
diera hacer un anciano cuya memoria va retro trayéndose  
paulatinamente. Por eso no realiza obra de imaginación,  
sino de reconstrucción, de amorosa reviviscencia: y por eso  
alcanza a darnos una fecunda comprobación de los valores  
que esconde el indígena en su mutis, con ese grado de flui-  
dez que caracteriza el discurrir de las consejas populares y  
ciñéndose a ese tono ingenuamente veraz en que se crista-  
liza el discurso de los hombres que no albergan en su vida  
las complicaciones artificiosas ni las tenebrosidades. (16)

Para Tauro, se trata de «una convivencia agudamente comprensiva» (16) la que une a Arguedas con los personajes y temas de sus cuentos, no «el fruto de una falsa y desmañada recurrencia a la temática ni una reivindicación sentimental» (16). Del mismo modo, resulta relevante la aproximación de Tauro a las relaciones entre los espacios narrativos de los cuentos de Arguedas y las implicancias sociales y económicas que son, en el fondo, elementos motores de una lectura extratextual o cultural de su narrativa, como décadas después esbozara Antonio Cornejo Polar teniendo a la vista el total de la obra narrativa de Arguedas. El maestro Alberto Tauro manifiesta sobre ello:

El mundo del indígena es tan reducido como su pueblo o su comunidad, y puede llegar a sentirse cohibido fuera de la pobre casa que habita porque teme la manifestación de las fuerzas naturales y no se explica la conexión de los fenómenos sociales; su interpretación de la interdependencia de los individuos dentro de la sociedad se basa en el rudimentario conocimiento que, por experiencia propia, tiene de las relaciones de servidumbre, y establece una graduación de tales relaciones que oscila desde su miserable condición social hasta la concepción de un ente autoritario que gobierna a todos los regidores de siervos. (16)

Es igualmente significativo el alcance que realiza Tauro en torno al «animismo» en los cuentos de Arguedas, lo cual se vislumbra en la cita anterior. En otro momento ahonda en este aspecto que entendemos está en la base creativa de la relación entre el mito, la literatura y la sociedad:

[La vida indígena] conserva las leyendas del tótem protector y del espíritu maligno, e invoca la amistad de esas fuerzas que murmuran en el viento y que ofrecen a la mirada de los hombres el gesto señero de esas blancas alturas de la serranía; y como los hombres que cercan su vida no le tienden una mano afectuosa, el indígena solo cree en la bondad de la naturaleza que retribuye con frutos el trabajo acezante. La vida misma le aconseja ser supersticioso, y lo induce a creer que el más mínimo pedrusco del camino alberga un espíritu, porque nada hay en ella que le permita el ejercicio de su albedrío y, mientras está indefenso frente a la naturaleza, es juguete de las ciegas fuerzas sociales (16).

En otro momento, Tauro apela a la memoria del pasado que se trasunta en los cuentos de Arguedas, más que como evocación, como referente de un tipo de gobierno degradado por la impronta religiosa: «[Las autoridades indígenas] recuerdan la ideal leyenda del pasado, transmitida por la tradición que ha vivido en el alma de innumerables generaciones; recuerdan al Inka como sabio y paternalmente justiciero, olvidando que en él se personificaba el poder de una teocracia parasitaria» (16).

En donde es más enfático Tauro, asumiendo un tono evaluativo del indigenismo arguediano es cuando detecta el estilo realista refundado en su narrativa. Al respecto apela a todo su arsenal retórico:

[Arguedas] quiere ser realista, y nos deja ver el descontento que esconde la aparente resignación del indígena, apunta la experiencia que dejaron las incipientes eclosiones de ese descontento, y muestra la amarga decepción en que lo sumerge su proscendencia de las sabias conclusiones que tales eclosiones permiten formular, y que inducen a superarlas, y a conquistar sus objetivos merced al disciplinamiento. Quiere ser y describe las actitudes de los mayores, que los muchachos indígenas aspiran a liberar de toda traba, imitándolas en lo fructuoso: y sigue el verbo en su sencillez y en la espontánea llaneza de las imágenes con que el indio ilustra sus pensamientos, alcanzando a dar una impresión justa de los incentivos que acucian la sensibilidad del indígena, y del matiz que le imprime su rigurosa fraternidad con las creaciones de la naturaleza. (16)

Un segundo lector crítico de los cuentos y la recopilación de canciones quechuas que realiza Arguedas es Moisés Arroyo Posada, quien en 1939 publica *La multitud y el paisaje en los relatos de José María Arguedas*, un texto de 41 páginas que puede considerarse el primer libro de análisis de conjunto de los cuentos del autor de *Agua*. Como mencionamos, Arroyo añade a su lectura una aproximación crítica del libro *Canto kechwa* (1938), que contiene el valioso “Ensayo sobre la capacidad de producción artística del pueblo indio y mestizo”.

Por cuestiones de extensión del presente artículo, nos vamos a detener solo en la primera sección del libro de Arroyo que se titula “Procedencia y destino de José María Arguedas”. El autor califica al amauta Arguedas como un «fiel hijo de su época» (7), y enfatiza: «El Perú de 1930 no podía dar sino este cuentista que, continuando y superando trabajos anteriores, marcaría una etapa de creación de nuestra auténtica y original literatura, la ruta de nuestro idioma y la vía de nuestras mejores posibilidades estéticas» (7). Aunque relacionando vida y obra de una manera directa, Arroyo evalúa la literatura de Arguedas en el panorama de su experiencia en la

sociedad tradicional andina y en el marco de las letras continentales en lengua española:

Una vida sin reposo, no solo por la diversidad del paisaje telúrico, sino también del frondoso y exuberante (sic) paisaje espiritual que presenta invariablemente la pretendida «monotonía» del espíritu indio. Una existencia que se desliza, activa e inconfundiblemente, por la de los Pantacha, Wallpa, Banku, Pusak' y Cayetana en el absorbente medio indígena, no podía dar sino ese americanísimo fruto de una larga y grande experiencia vivida, que es la de Arguedas. (8)

En una definición feliz, Arroyo califica en qué sentido el localismo temático de la narrativa de Arguedas se vincula con una universalidad artística:

Los auténticos artistas de todo género son criaturas de la naturaleza. La tierra, el aire, las montañas, las cascadas, las oquedades, las intensas emociones de un pueblo, sus emociones y sufrimientos, hacen los motivos sentidos, no siempre deliberados de sus composiciones. (9)

Por ello, distanciándose de una lectura inmediateista de las obras del escritor andahuaylino, Arroyo concluye: «En Arguedas no hay que buscar al vulgar e interesado propagandista de una corriente racial “indigenista”, en el sentido sectario. En lo fundamental, él busca “el alma y la sensibilidad de un pueblo”» (9).

En tiempos contemporáneos, Antonio Cornejo Polar publica el emblemático libro *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973), cuyo primer capítulo, “*Agua*, la opción primera y definitiva”, estudia todos los cuentos de Arguedas, pese a que el título parezca centrarse solo en su primer libro. Este enfoque es altamente significativo para evaluar la obra narrativa arguediana, ya que es el primer balance del conjunto de su producción literaria. Para efectos de este informe nos valemos de la segunda edición, de 1997 (Lima, editorial Horizonte) considerada la versión definitiva.

Destacamos la elección del corpus por parte de Cornejo Polar para analizar la cuentística arguediana. Si bien el título del capítulo anuncia que el crítico se centrará en los tres cuentos de *Agua* (1935), es decir el relato de título análogo, «Warma kuyay» y «Los escoleros»; hacia el final, se analizan los cuentos de *Amor mundo y todos los cuentos* (1967) que añaden a los anteriores los relatos eróticos «El horno viejo», «La huerta», «El ayla» y «Don Antonio».

Los criterios de elección de los cuentos se relacionan con la hipótesis que se desea comprobar, la existencia de una opción primera en la narrativa de Arguedas: la elección de un mundo ajeno, el de los indios, desde el cual es posible detener la violencia, la destrucción y la injusticia que los oprime. Para Cornejo, el primer libro de Arguedas, *Agua*, por ello, es una obra fundacional.

Por lo demás, el corpus de este capítulo está constituido por siete cuentos, de los veintiséis que es el total de relatos de Arguedas. Se podría decir que el «corte» que realiza Cornejo Polar involucra cuentos de la primera y de la última etapa de producción de Arguedas, relevantes, pues ordenarían una constante temática, de tal forma que más que analizar solo la cuentística arguediana se realiza un primer acercamiento a su narrativa en conjunto.

Otro aspecto destacado de la exposición de Cornejo Polar, en cuanto a los aspectos de nuestra investigación, es el reconocimiento de otros textos narrativos que actúan en el sentido de la existencia de una tradición narrativa específica. A ella pertenecen *La serpiente de oro* (1935), de Ciro Alegría; *El tungsteno* (1931), de César Vallejo; *El pueblo sin dios* (1928), de César Falcón; *El amauta Atusparia* (1929), de Ernesto Reyna. Para Cornejo, esta es la tradición inmediata en la que se inscribe *Agua*. Todo ello es significativo pues nos permite releer la cuentística arguediana en el marco de una época, en principio, nacional, lo cual es relevante para una investigación en conjunto de su obra narrativa. Ubicar el marco general de su narrativa inserta a Arguedas en una tradición y hace que accedamos a una red de relaciones de época de naturaleza cultural y estética.

Del mismo modo, es significativo aproximarnos a la revisión que propone Mario Vargas Llosa sobre los cuentos de Arguedas. Nuestro nobel nacional dedica un capítulo de su libro *La utopía arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996) a los cuentos del escritor andino. La sección se denomina “Sapos y halcones”, cuya edición primera



corresponde a 1977. En ella, Vargas Llosa pone de relieve el “destino de escritor” de Arguedas. Este aspecto es opuesto a la tendencia verista que mucha de la crítica y el propio José María ubican en primer plano como elemento clave en la lectura e interpretación de sus textos. Vargas Llosa sustenta esta propuesta en el hecho de que ningún escritor es totalmente consciente de los alcances de sus obras. Hay que decir al respecto que existe lo que podríamos llamar una epistemología narrativa en la narrativa de Arguedas, que le permite sustentar su creación verbal como un elemento que en última instancia se devuelve a la naturaleza de la cual forma parte. No podemos sino reconocer en esta instancia una percepción mítica de la escritura que unimisma naturaleza, escritor y texto en una simbiosis vital llena de conexiones sutiles y de roces e implicancias veridictivas.

Vargas Llosa destaca el hecho de que Arguedas publicó cuentos desde 1934 hasta 1967, con lo cual demuestra una constancia en el género. De allí, emprende una lectura globalizada de los cuentos de Arguedas en donde encuentra algunas constantes.

Uno de estos elementos reiterativos, según el nobel es la violencia o crueldad imperante en la figura de los señores o principales contra los indios y comuneros. De esta manera, los cuentos de Arguedas pueden calificarse como un “catálogo de iniquidades” (86). El único producto estimable de este proceso sería la rebeldía encarnada en los comuneros e indios que han sido reclutados y luego vuelven a sus comunidades.

En esa medida, los personajes violentos en los cuentos corresponden a un prototipo, en lo que lo menos importante son los nombres. Para Vargas Llosa, esa es la imagen correspondiente al hermanastro que violentó la inocencia del niño José María, todo ello en la idea de que la literatura es un trabajo detenido en la materia verbal sobre la base de las experiencias de los escritores. Y mientras más distantes sean las referencias biográficas de lo referido en la literatura, esta es de mayor calidad. Definitivamente, la perspectiva de Vargas Llosa –que adquiere sentido mayor en su propia narrativa– es altamente polémica, pues hace entroncar solo a la literatura de ficción con la gran literatura, y deja de lado la literatura de la no ficción, como la autobiografía y el testimonio, en donde existen grandes dosis de calidad literaria que se desbordan a partir de lo que se llama habitualmente literatura del yo.

Otro escenario de la violencia es el sexo. Para Vargas Llosa es notoria la marginalidad o nulidad en la que el sexo está presente en la obra de

Arguedas. Y si está presente, se asocia siempre con lo degradado y con la sumisión. Para Vargas Llosa, nuevamente este elemento de la narrativa de Arguedas es parte de la proyección de una infancia traumática en la que el sexo se asoció con lo sucio y lo abusivo. Esta es posiblemente una de las afirmaciones de origen más mecanicista en la lectura de Vargas Llosa sobre Arguedas, pues no es posible subvertir el orden de lo individual y privado para encaramarlo como una gesta de la escritura del sujeto. Esta última goza no solo de una gran autonomía sino de una versatilidad para aprovechar lo autobiográfico como materia literaria. En el caso de Arguedas, no deja de ser obvio que sus textos implican una construcción ficcional que prescinde del autor, aun cuando el autor no pueda prescindir de sus textos para explicar su materia biográfica. Sobre este aspecto, el presente artículo establece al autor no solo como un sujeto de la escritura, sino como un sujeto ritual, completamente convencido de su pertenencia a otro tiempo, a otro lugar, desde el cual puede proyectar la ocupación, eventualmente, de algunas otras posiciones discursivas.

Otro elemento es lo que Vargas Llosa llama la ceremonia, que es la tendencia a que en los cuentos de Arguedas aparezcan los personajes indígenas solo en agrupaciones, siempre enemistadas y enfrentadas. Según propone, esa presencia colectiva es relevante porque se vincula con el ritual, con la idea que conduce a la fiesta y el mito, que son los lenguajes básicos en los que se manifiesta la cultura andina. Sobre esta perspectiva, no deja de ser evidente la relación hombre andino-ritual-arcaísmo que desarrolla Vargas Llosa. Sin lugar a dudas, es un esquema reduccionista, que conlleva a catalogar el pensamiento indígena como premoderno y no hace visible la posibilidad y búsqueda de un pensamiento andino moderno o la gestación de una posición alternativa a la modernidad occidental desde la cual se lee la cultura andina y sus manifestaciones artísticas y en este caso literarias.

Mucho más recientemente, Gracia Morales Ortiz, en la segunda parte de su libro *José María Arguedas. El reto de la dualidad cultural* (2011), aborda los «núcleos de análisis» más interesantes de los cuentos. Morales parte de la consideración de Arguedas como un narrador con más habilidades en el cuento que en la novela. Afirma que algunos críticos han detectado que en las novelas de Arguedas hay un «sucesión de estampas» (Zuleta Alvarez) o una «estructura (...) episódica» (Sara Castro Klaren). De estas observaciones, Morales, que pasa por negar algunos alcances de

esta última valoración, llega a la conclusión de que Arguedas «eligió iniciar su carrera con este último género (el cuento) porque se acercaba más a su inclinación discursiva y nunca renunció totalmente a él» (173). Por nuestra parte, asumimos la perspectiva de un narrador que se compromete con un proyecto de revelación creativa que entrevé que el cuento es buen medio de expresión para objetivos de reivindicación social; esta misma mirada, aunque complementada por el entendimiento antropológico y social de la sociedad peruana, es la que se observa en las novelas de Arguedas. Por ello, tanto el cuento como la novela son empleados por Arguedas como vehículos de expresión verbal capaces de conducir universos culturales cerrados hacia adentro (en tanto «historias») y abiertos hacia afuera (en tanto discursos). Este aspecto se puede observar más nítidamente en la última etapa de la literatura de Arguedas en la que se produce finalmente una fusión de los campos narrativos de la novela, con los *Zorros* y «El sueño del pongo», en donde ingresan referentes del mito vivo, en donde la veridicción es muchas veces solo una dualidad tensional de elementos danzaq-huamani, narrador-zorro, por ejemplo.

Igualmente, Morales propone, siguiendo pero distanciándose de Ángel Rama, que Arguedas añadió a la verosimilitud del realismo indigenista un conjunto de «herramientas» como «la tendencia subjetivadora, el empleo del narrador niño, la distorsión lírica de una realidad mediante su iluminación en una conciencia avizorante» (Rama). A ello, Morales añade que estas herramientas son producto de «un rastreo propiamente quechua» (175), es decir, surgen de la perspectiva vivencial de un escritor quechua. Esta afirmación, como se observa, explora aspectos que tendrían que ser sustentados desde varios ángulos, y no solo el de una evaluación global.

Sobre esta base, la autora expresa que su análisis se orienta a identificar los elementos de la cultura quechua que habrían servido de base para producir textos con estructuras canónicas comprensibles para un lector europeo. Adicionalmente, como aporte central de la propuesta de Morales, desarrolla en su texto tres aspectos gravitantes en la cuentística arguediana, según su entender: la presentación del espacio, el diseño de la voz del narrador, y la influencia de la lengua quechua y de su expresión oral en el discurso.

En cuanto al primer punto, los cuentos de Arguedas apelan a la revelación de los nombres quechuas de los lugares, y el rol de la plaza como un *axis mundi*, con la intención de entrelazar un discurso utópico reivin-

dicativo con la determinación de afincarse en la memoria andina. Por otro lado, la naturaleza irrumpe en un escenario discursivo donde sus fuerzas latentes constituyen el centro del texto.

## II. El despertar del Guerrero en «Warma kuyay»

Como hemos observado, los cuentos de José María Arguedas han sido estudiados desde perspectivas sociales, culturales y literarias en forma globalizada. Estimamos que un estudio que explore nuevas aproximaciones a la narrativa breve arguediana debe partir de una mirada que retome la visión de una lectura inmediata y espontánea, así como la búsqueda de marcos teóricos que redunden en la revelación de objetos de estudio igualmente trascendentes. Todo ello, hará evidente la suma necesaria de los horizontes culturales y sociales de los cuentos en el marco de la investigación literaria. En esa medida, apelamos en el presente trabajo a la segmentación de los cuentos elegidos y a algunos conceptos de Carl G. Jung, sobre todo, su definición de arquetipo como aquello susceptible de ser concebido como un «universal», es decir, una constante cultural, colectivizada, que se replantea a partir de la tipificación intrínseca de cada sociedad en la que está presente.

Nuestra primera aproximación directa al cuento «Warma kuyay», de José María Arguedas, se inicia con su consideración como texto puente entre las dos primeras etapas de producción del escritor andahuaylino. Si bien este cuento fue publicado en el libro *Agua* (1935), la primera ocasión en que apareció fue en la revista limeña *Signo*, en 1933. Es decir, en nuestro esquema, se trata de un texto de la primera producción cuentística. Hemos redescubierto claves de lectura que, en un principio, se distancian de las existentes (Cornejo, Vargas Llosa, Morales, etc.) para luego volver a conectarse. De esta manera, hemos identificado una lectura posible que se enlaza con nuestra percepción de que existe una condición mítica en la escritura de los cuentos de Arguedas, como es la que hacemos evidente tomando como referente conceptual la propuesta de los arquetipos de C. G. Jung.

Para efectos de este trabajo, revisamos la edición anotada de 1983 de los cuentos de José María Arguedas, correspondiente a la publicación de la obra completa (Lima, Editorial Horizonte, tomo I). En ella, se realiza una labor de cotejo de las versiones de 1933, 1935, 1954, 1961 y 1967 del cuento «Warma kuyay». En principio, entre la publicación de 1933 y las siguientes existe como principal diferencia el título y la extensión.

En cuanto al título, el cuento en su versión de 1933 aparece con el nombre de «Wambra kuyay». El término «wambra» es propio de la variedad central o huanca del quechua, proviene de «wambla», que no tiene mayor diferencia semántica con «warma», aunque con el primero se puede calificar a una persona mayor como a un niño, y con el segundo, solo a un «niño». El título de 1933 puede ser explicado por motivos editoriales, de concepción del autor o por el público; en tal sentido nos inclinamos por la segunda explicación, la que consigna una apelación a un sujeto niño o adulto, en precisión a un adolescente que ha transitado de la niñez a la adultez, lo cual es consistente con el dato base que revela el cuento sobre el protagonista: Ernesto tiene catorce años.

Otro aspecto relevante entre la publicación de 1933 y las restantes es que aquella concluye en el segmento referido a la noche en que el narrador-protagonista expresa de forma culminante: «una ternura sin igual, pura, dulce, como la luz de esa quebrada madre [Viseca], alumbró mi vida», es decir, no está considerado el segmento conocido en las ediciones actuales referido a lo que sucede al segundo día del suceso del descubrimiento de la ternura, aquella en la que el personaje Ernesto evalúa desde otro espacio (la costa) y otro tiempo (la juventud o adultez) los sucesos acaecidos de Viseca. La versión inicial transforma el cuento en un relato de la melancolía y la nostalgia, donde el embeleso y lo mágico se yerguen como figuras dominantes, pues se ha realizado un aprendizaje en el horizonte de la sensibilidad. No está demás dejar abierta la posibilidad de que el texto de 1933 haya sufrido una mutilación por criterios entre editoriales y «estéticos», lo cual –sentimos– es altamente improbable.

En nuestra aproximación a los cuentos de Arguedas percibimos que era altamente interesante emplear los conceptos que C. G. Jung define en su libro *El hombre y sus símbolos* (1964) cuando sostiene que el arquetipo es una tendencia a formar representaciones de un motivo con un patrón básico de forma intuitiva. Estas representaciones se revelan como imágenes simbólicas que están integralmente conectadas al individuo a través del puente de las emociones. Son generales y universales. Uno de los arquetipos que identifica es el del *animus*, que es el aspecto masculino del alma o del ser –que se manifiesta en lo femenino– a través del cual nos comunicamos con el inconsciente colectivo. Según Jung el *animus* transita por cuatro etapas: Hércules o el Atleta, Apolo o el Guerrero, el Sacerdote o la Declaración y Hermes o el escenario del Espíritu.

En principio, nos interesa de esta clasificación la segunda etapa, la de Apolo o el Guerrero, en la cual, para Jung, el sujeto busca salir y conquistar eficazmente el mundo y ser el mejor y conseguir lo mejor, de tal forma que pueda hacer lo que hacen los guerreros: combatir. En esta etapa del desarrollo del *animus*, se apela a la comparación, es el momento de derrotar a los que nos rodean para poder sentirnos mejor porque hemos logrado más, porque somos los guerreros, los valientes. Es cierto que una libre aplicación de estos conceptos llevaría a situaciones variopintas, incluso excéntricas; sin embargo, es posible realizar un giro cultural de este y otros conceptos jungianos.

Realicemos una segmentación del cuento. Una primera sección nos remite al canto de Justina y al baile de los indios en la hacienda Viseca, que está instituido como una marca cultural propia de los *runas* o personas del pueblo; luego, tenemos la marginación del niño Ernesto, quien tiene que apartarse de ese grupo donde es marginado, porque su fisonomía es la de una persona no india y es sobrino del gamonal; el evento central ocurre cuando Kutu le relata a Ernesto que don Froylán, gamonal de la hacienda, ha violado a Justina, la indignación y el deseo de venganza inundan el corazón de Ernesto; tanto este último como el indio Kutu gozan flagelando al ganado de don Froylán, hasta que Ernesto siente una ternura sin igual hacia una de las vacas golpeadas; finalmente, desde la ciudad y de un presente, Ernesto, que ya es adulto, recuerda la querencia, es decir, aquello que ama intensamente: los sembríos, las fiestas indias, los animales.

Pues bien, encontramos que Ernesto encarna un sujeto que *busca salir y conquistar el mundo*, ya es un *mak'tasu* (joven), va a ser «abugau» (abogado), como dice Kutu, aunque ahora todavía sea deficitariamente un «niño sonso» enamorado de Justina, quien lo observa como un simple «muchacho», por lo tanto, alguien aún no apto para amar. Solo siendo abogado podrá derrotar a don Froylán, quien ya no será un padre de niños pequeños, por lo tanto, no romperá ninguna norma de la comunidad ni de los hombres cuando en un futuro se enfrente a él. Será entonces un hombre con una acción eficaz de destrucción del mal que encarna el hacendado, *será el mejor y conseguirá lo mejor*. Ya no solo la pulsión de muerte estará como una herramienta para confrontar el abuso o la desesperanza, pues a su edad no es posible percibir su alcance, pues no la domina: recordemos que Ernesto busca convencer al Kutu de que mate a don Froylán y luego de matar a Justina.

De igual modo, la comparación domina el mundo de Ernesto, tanto de «muchacho» en la hacienda de Viseca como de migrante en la costa. Desde esta última posición, establece «extremos», de un lado Kutu y de otro lado él. El mundo ya no está dominado por la luna (elemento simbólico con el que inicia el cuento, y cierra en su versión de 1933), ya no hay una luz en la noche con canto, música y baile. Ahora prevalece el horizonte de la memoria y la imaginación, donde hay un amor más intenso que el «warma kuyay» (amor de niño); el nuevo amor es hacia los animales, las fiestas indias, las cosechas y las siembras con música y jarawi, lo cual es solo perceptible en la escritura, en el cuento como espacio en el que hemos derrotado al olvido, donde recordamos para *poder sentirnos mejor porque hemos logrado más* (migrar, estar en la costa), *porque somos los guerreros, los valientes*. El cuento, en su diégesis principal, está forjado por esta confrontación lamentablemente inconclusa.

Al mismo tiempo, es claro que está en pie un sujeto de la escritura que transita desde la percepción de lo físico, que según Jung es la etapa de Hércules o el Atleta (principalmente centrado en la observación de los pechos fértiles de Justina y la formidable capacidad física de Kutu), hasta la asunción del rol del Sacerdote o la Declaración, donde no hay satisfacción por lo que se ha logrado: Ernesto ya ha salido de la quebrada, ya es adulto, pero se siente abatido por no haber logrado el respeto de la comunidad, pues allí, distante, no está en su elemento, en su espacio (está *ahora* en los llanos, los arenales, el mar). Es un ser disminuido *en* su esencia animal. Se instaura, entonces, también una episteme centrada en la visión del Guerrero que hace sus primeras armas místicas en la soledad de sus recuerdos.

### III. El nacimiento del Guerrero en «Agua»

En esta nuestra segunda sección, abordamos el cuento «Agua» del libro de nombre equivalente publicado por José María Arguedas en 1935. El cuento elegido corresponde a la primera etapa de labor cuentística, luego de sus llamados «cuentos olvidados». Es esta propiamente una etapa inaugural en muchos sentidos, principalmente el de una clara consciencia de que escribir es una labor escritural universal (terrena) y no solo cósmica (en el orden de la intención y la memoria) como ocurre en «Warma kuyay», como lo declarará Arguedas en la introducción de la segunda edición del libro *Agua*, en 1954. Por otro lado, nuevamente, el personaje Ernesto aparece como parte de un relato en el que se representa de manera realista el mundo de la aldea, esta vez desgarrado por la muerte.

El cuento «Agua» puede segmentarse en los siguientes bloques: la convocatoria a los sanjuaneros realizada por el músico Pantaleón; el espíritu de fiesta generado en la plaza de San Juan, debido a las canciones que se entonan cuando se han reunido los indios para la repartición del agua; la propuesta para repartir el agua a favor de los comuneros, que es el momento más álgido del relato; la imposición de don Braulio por vía de la fuerza contra los indios, lo cual le permitirá seguir usufructuando el agua para él y los otros gamonales; y la rebeldía de Ernesto, que se manifiesta de forma aguerrida pues logra herir en la cabeza a don Braulio con la corneta de Pantaleón quien ha sido herido en la cabeza por el gamonal. En cada uno de estos bloques se va definiendo discursivamente la figura del Guerrero, concepto tomado de la visión de los arquetipos, según C. G. Jung. Para validar esta afirmación, ampliamos la síntesis y el comentario de estas secciones del cuento.

En principio, en el primer bloque donde se convocan a los comuneros a la plaza de San Juan, observamos la categoría de dualidad en la representación de los personajes Ernesto y Pantaleón (ya en «Warma kuyay» Arguedas ha utilizado este recurso con Ernesto y Kutu). La dualidad está asentada en los valores de la cultura andina, en este caso particular sobre las bases de las dicotomías adulto/niño, masculino/femenino e indio/*misti*. Ernesto, niño blanco con mentalidad india, está junto con el músico Pantaleón en la plaza de San Juan, el segundo convoca con su tocata a todos los comuneros para la repartición semanal del agua, recurso escaso y fuente de poder de los principales o terratenientes. Aparece primero un sol débil en esa mañana de domingo, luego este se vuelve alegre, pese a que el sentimiento predominante de Ernesto es de una «pena dulce», típica de la sierra y más de una pobre *llak'ta* o pueblo andino. La presencia del sol, como lo enfatizaremos al final, es de orden mítico, pues actualiza un tiempo de cambio.

En la segunda secuencia, la plaza de San Juan se vuelve festiva: los escolares comienzan a bailar y luego a cantar en una condición de regocijo o alegría pura placentera. Aparece un sol hermoso en un cielo despejado y los cantos expresan el miedo al cerro Kanrara, el amor a Utek'pampa y la alusión a la cosecha con un huaino. En esta sección, el desborde de lo festivo sienta las bases de un evento cósmico y humano, el de la felicidad.

El tercer momento, aparece un concepto colectivo y excluyente del *nosotros* andino: este es el nosotros de los escolares, las mujeres y los



comuneros. Dentro de ello, Pantaleón es definido como un indio molesto: luego de que ha vuelto de la costa (lugar de la modernización urbana) acusa a todos los *principales* o gamonales de ladrones. A este universo, se suman las imágenes dominantes de los cerros Chitulla, *tayta* de los comuneros de Viseca, y Kanrara, *tayta* de los de Ak'ola. Con apoyo de don Wallpa, *varayok'* de los tinki y de Pantaleón, don Pascual, repartidor de agua de esa semana, propone distribuir el agua a los comuneros antes que a don Braulio u otro *misti*.

En la cuarta sección que hemos dividido el cuento, la propuesta a favor de los comuneros se ve doblegada por la violencia de don Braulio que llega a la plaza y cuestiona airadamente la propuesta de Pascual, dispara a Pantaleón en la cabeza cuando este se le abalanza y encierra en la cárcel a don Wallpa y don Pascual. Esto ha sido antecedido por el calor intenso que doblega la tranquilidad de los comuneros: el *tayta Inti* quema el mundo. Pantaleón, que en principio había declarado que *Taytacha* (Dios, Jesucristo) ya no hacía nada contra la maldad de los *mistis* o gamonales, pide a *Taytacha* Dios que resondre al *Inti* (Sol). Es muy significativo que la atención del narrador se centre en el calor del sol cuya intensidad inusitada coincide con el abatimiento o herida de muerte de Pantaleón y con la ira de Ernesto.

La última secuencia corresponde a la acción de Ernesto que arroja la corneta de Pantaleón a la cabeza de don Braulio, quien es herido hasta sangrar profusamente. Ernesto expresa que *Taytacha* Dios no existe. Huye a Utek'pampa donde siempre los comuneros le hacen frente a don Braulio, quien solo los puede vencer cuando lleva al Ejército. Ernesto piensa que Utek'pampa es alegre y que solo ante su vista desde el camino que descende hasta allí, indios, *mistis* y forasteros se consuelan. Se vislumbra como una arcadia india. Llama al pueblo Utek'pampa *mama* (madre), es decir, lo considera una *paqarina*, un lugar donde han surgido y adonde pertenecen míticamente los individuos de una comunidad. Sin embargo, la amargura del corazón de Ernesto prevalece por Pantacha, Pascual y Wallpa. Finalmente, se alude a *Tayta Inti* que está cada vez más grande y quema el mundo. Ernesto le pide a *Tayta* Chitulla que se mueran todos los principales de todas partes, mientras corre a entroparse con los comuneros propietarios de Utek'pampa. En este final, nítidamente el sol que incinera el mundo mitifica todo el cuento.

Entendemos que en el cuento «Agua», no solo se observa cómo se produce la primera acción de Ernesto contra uno de los principales o *mistis*,

lo cual es ya el inicio de su acción como Guerrero, sino la necesidad de Ernesto por ser parte de una comunidad que luche por su tierra y al mismo tiempo que sea lugar de origen (*paqarina*). Es decir, se asocian y se unifican las visiones de lo mítico con los reclamos sociales. Esto se puede calificar como un tiempo de cambio, como si se tratara de los tiempos en que el sol quemó a una antigua humanidad (los ñawpa machu, los antiguos hombres), y se dio paso a otra humanidad en la que las huacas locales (como *Tayta Chitulla*) deben ser invocadas para vencer la maldad de los opresores (los que están apoyados por *Taytacha* Dios). Este es, en parte, un retorno a las *huacas* (seres sagrados, dioses) locales, recurso válido cuando los sujetos están descentrados o golpeados por el poder opresor omnímodo.

Es decir, «Agua» propone un tiempo de reencuentro con los saberes ancestrales y, sobre todo, con la capacidad de amar y ser feliz, aunque para llegar a ello se tenga que pasar por las amarguras de la confrontación. El Guerrero ya está formado, tiene sus armas listas, tiene un pueblo de *verdadera* valentía y sabe que su tarea no solo concierne a su entorno, sino que es una misión universal.

#### IV. La muerte del Guerrero en «Orovilca»

En esta sección, nos referimos a un cuento perteneciente a la tercera etapa cuentística de José María Arguedas, la que está próxima a la eclosión de su periodo más innovador. Este relato es «Orovilca» (1954), cercano –y, pensamos, que con el mismo espíritu– a la novela *Los ríos profundos*<sup>1</sup> (1958). A continuación proponemos una segmentación.

La primera secuencia puede ser denominada como «El encuentro de los iniciados», que corresponde al momento en que dos personajes de filiación andina se reconocen, pues son los únicos que se dan cuenta del canto inusual del ave llamada chaucato en la ciudad. Es el inicio de la amistad entre Salcedo y el niño narrador.

La segunda sección puede ser llamada «El desafío del Guerrero». En ella, el cerebral y sensible estudiante, a quien se conoce solo por su apellido, Salcedo, reta a pelear esa noche de luna a Wilster, el fornido y buen

---

<sup>1</sup> En la secuencia final del cuento «Orovilca», se menciona esta expresión: «Me escucharon como a un niño delirante, un muchacho adicto a las apariciones e invenciones, como todos los que viven entre los ríos profundos y las montañas inmensas de los Andes» (186, subrayado nuestro).

bailarán, ambos de quinto año de secundaria. El motivo de este desafío, después lo sabremos, es a todas luces la burla que ha recibido Wilster de parte de Salcedo porque aquel no sabe enamorar a la hermosa muchacha Hortensia Mazzoni. Gómez, el alumno más atlético del colegio de Ica se ofrece como juez de la pelea.

La tercera y crucial sección puede llamarse «La hierofanía del Guerrero». Salcedo se presenta en esta sección –que apela al recurso de un relato no lineal– como un ser que, no solo por su verborrea, sino también por sus actitudes reflexivas y solitarias, y visión del entorno y los acontecimientos, es de condición mítica: su gran cabeza, sus cabellos ondulados y su pertenencia, según dice, a lo griego lo configuran de este manera. Consolida su condición mítica el vínculo de Salcedo con la laguna de Orovilca, palabra quechua que, se explica, significa «gusano sagrado». Salcedo también dice: «sospecho que un can mítico vive en mí» (179). El niño narrador-protagonista luego afirma: «sentía por él un respeto en algo semejante al que me inspiraban los brujos de mi aldea» (180). Nuevamente, desde la perspectiva del niño narrador, se destaca la dualidad de Salcedo como adolescente pensante y sensible, aunque es notorio que el influjo más notable es la *marca* india, es decir, la equivalencia e identidad entre Salcedo y los brujos de la aldea del narrador. Como ya ha sido argumentado, este rasgo constituye la primera ocasión en que se sienta las bases de un personaje no andino que puede referir con eficiencia este horizonte cultural, una de las tesis más importante en la narrativa arguediana.

La cuarta parte del cuento puede llamarse «La alquimia del Guerrero». Contiene el desarrollo de la pelea entre Salcedo y Wilster, con la revelación de la causa amorosa de la enemistad de este contra aquel, que ya se ha mencionado en la segunda sección. Se manifiesta aquí con claridad la antinomia entre los dos alumnos. Wilster se presenta como un sujeto aficionado a la moda musical citadina y a aquella de naturaleza parcialmente inclusiva: canta tangos, paso-dobles, jazz «incaicos», vales (180). Se mencionan los nombres de algunas de estas canciones, pero no se detalla su alcance simbólico u otro. En tanto, Salcedo, producido ya el reto, guarda mucha confianza en las armas del pensamiento, es decir, el intelecto y la sensibilidad clásicas, y en el cultivo de sus músculos.

En esta sección, se produce la metamorfosis, en realidad, la transformación más radical de Salcedo. Ya había transitado de intelectual a peleador con el desafío lanzado a Wilster, y ahora emprende su cambio alquími-

co mayor, de luchador a fabulador: por afinidad al narrador-protagonista, le cuenta que, después de la medianoche, una corvina de oro, diez veces más grande que las habituales, surca los arenales entre el mar y la laguna de Orovilca, y que en la primavera, lleva en su lomo a la bella Hortensia Mazzoni (182). Inmediatamente, Salcedo cuenta que la montaña llamada Cerro Blanco, de Nazca, canta al mediodía. Para el niño narrador-protagonista, que es un sujeto andino, estos relatos le parecen un delirio o un malentendido.

El narrador-protagonista remarca esta alternancia del muchacho fabulador. Le dice: «Salcedo(,) los indios cuentan historias como esa. Pero usted no es indio. Es todo lo contrario» (182). Si ingresamos a la lógica cultural andina, Salcedo puede ser calificado como *misti* por la impostura de sus palabras y sus acciones<sup>2</sup>. Sin embargo, la convicción a la que llega se vuelve de ascendencia cosmopolita. A continuación de la cita anterior, Salcedo menciona sus atributos para la pelea contra Wilster: «-¡Soy heredero de los griegos! La armonía puede matar, puede cercenar un cuerpo, disiparlo, sin mover una sombra, ¡ni una sombra!» (182). En este bloque, se perfila con más detalle el tipo de Guerrero que es Salcedo: desde un principio, dispuesto a la lucha, con los atributos que ha cultivado en un largo proceso (mente y cuerpo) y enlazado a tradiciones y valores múltiples (andinos y occidentales), el Guerrero se vale de toda herramienta que lo lleve a desarrollarse para lo que le corresponde: combatir a los contrarios.

La quinta sección, «El viaje del Caballero» comprende una nueva metamorfosis. Luego de la pelea, cuando ya se ha confirmado la catastrófica culminación de esta, el narrador-protagonista entiende que ha visto la gesta de un Guerrero. Le dice como si le escuchara: «-Caballero, te espero (...) Te esperaré. ¡Juntos iremos a Orovilca, esta noche! ¡Me mostrarás la corvina de oro» (184). *Caballero* equivale a *misti* o señor (persona de poder, gamonal). Por eso mismo la derrota de Salcedo equivale a la muerte («¡Eso era la muerte! (...) ¿Qué podía ser eso, en él, sino la muerte?»), 185) y lo obliga a una nueva transformación. Esta metamorfosis es proyectada por el sujeto andino niño que es el narrador-protagonista, quien expresa

<sup>2</sup> Se trata de una impostura, en tanto «fingimiento o engaño con apariencia de verdad» (DRAE), por lo mismo que Salcedo declara en «Orovilca»: «En Nazca (...) mi padre se expone al fuego del valle; trota catorce horas diarias recorriendo la hacienda de su patrón. Él cree ser dichoso» (182). Como se observa es una impostura que ha pasado a ser convicción heredada.

que Salcedo ha iniciado un recorrido de Orovilca hacia el mar. Va hacia el mar como las antiguas divinidades andinas que acaban un ciclo de su paso por el mundo para permanecer estáticas luego, petrificadas («[Salcedo] [c]ortaría como un diamante el mar de arenas, las dunas, las piedras que orillan el mar», 186), para que en otro momento reaparezcan en el mundo con otra imagen.

El Guerrero ha muerto, ha acabado un ciclo, pero ha concluido esta parte de su existencia luchando como Guerrero. Se va de colegio, no volverá, pues ha pasado de la existencia cotidiana a una existencia simbólica, ya está integrado a sus relatos en la voz del niño narrador. En comparación, en el cuento «Warma kuyay», Ernesto se ha ido a la costa, vive desazonado, pero en el recuerdo tiene y siente el amor por la tierra, la música y los animales. En el relato «Agua», Ernesto escapa de San Juan luego de haber herido en la cabeza a don Ciprián y va en busca de una comunidad orgullosa y valiente. Su futura existencia es terrenal y armoniosa. En este caso, Salcedo, semejante a un *misti*, indio y griego antiguo de pensamiento, se ha enfrentado a Wilster, cuya conducta lo define como un sujeto modernizado, de mentalidad globalizada, aunque ineficaz en sus capacidades amorosas. Salcedo se va del colegio porque el Guerrero no puede aparecer como derrotado. Su existencia futura no será terrenal y conflictiva. Notamos que la función de Salcedo como Guerrero terrenal ha culminado, y ha generado su nacimiento como Guerrero mítico. Lo notamos por la propia preocupación de Wilster cuando Salcedo no llega a dormir: él es quien despierta al inspector para que se inicie la búsqueda. Ya no lo considera un oponente, es alguien que ha partido y solo va a permanecer en el relato mítico del niño narrador-protagonista: es un Guerrero mítico.

## V. Conclusiones

Los cuentos analizados de José María Arguedas proponen en esencia personajes que apelan a la figura o arquetipo del Guerrero, es decir, son sujetos que se confrontan con los opresores de su entorno o, al menos, se sienten capaces de confrontarlos con éxito. En tal medida, inician con esta acción un viaje, percibido como huida del peligro ante lo que aún no pueden vencer, para convertirse en seres con otras potencialidades desde su ubicación en lugares de poder (la ciudad costeña modernizada, la comunidad indígena contestataria y combatiente o el mítico mar que perenniza en roca a los Guerreros).

Los sujetos de esta transformación se definen a sí mismos o se perciben como sujetos que enarbolan una ternura y amor sin igual, un sentimiento armonioso de pertenencia a una comunidad o una sensibilidad exultante que los hace enfrentarse a retos mayores; todo ello los define como seres ficcionales que saben luchar, y en este contexto confrontativo se edifican como sujetos míticos, pues buscan lo esencial, los principios generadores, que –estiman– son los únicos que pueden reordenar la cultura.

## OBRAS CITADAS

### Primarias

- Arguedas, José María. *Agua. Los escolares. Warma Kuyay*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1935.
- . *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Huascarán, 1949.
- . *El sueño del pongo*. Lima: Salqantay, 1965.
- . *Amor mundo y todos los cuentos*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967.
- . *Cuentos olvidados*. Notas críticas a la obra por José Luis Rouillón. Lima: Ediciones Imágenes y Letras, 1973.
- . *Relatos completos*. Edición de Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Losada, 1974.
- . *Obras completas*. Tomo I. Lima: Horizonte, 1983.
- . *Relatos completos*. Lima: Horizonte, 1987.
- Arguedas, José María y Francisco IZQUIERDO RÍOS. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima: Ministerio de Educación Pública, 1947.

### Secundarias

- Arroyo Posada, Moisés. *La multitud y el paisaje peruano en los relatos de José María Arguedas*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1939.
- Cafferrata Farfán, Alfredo J. *José María Arguedas. Comunidades campesinas y el aporte antropológico arguediano*. Lima: Talleres Tipográficos, 2005.

- Castro Klarén, Sara. *El mundo mágico de José María Arguedas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1973.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- . “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* 176-177 (1996): 837-844.
- . *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Lasontay, 1980.
- Escajadillo, Tomás G. *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Lumen, 1985.
- . *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru, 1994.
- Escobar, Alberto. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- Forgues, Roland. *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte, 1989.
- Franco, Sergio R. *José María Arguedas: hacia una poética migrante*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- Garayar, Carlos. “La innovación literaria”. En MONTROYA, Rodrigo (comp.). *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989*. Lima: Escuela de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Ikono Ediciones, 1991.
- Gutiérrez, Gustavo. *Entre las calandrias. Un ensayo sobre José María Arguedas*. Lima: Instituto Bartolomé de las Casas-Centro de Estudios y Publicaciones, 1990.
- Kato, Takahiro. «“Ararankaymanta”, un cuento querido de José María Arguedas». En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVI, N.º 72. Lima-Boston, 2.º semestre del 2010. 97-127.
- Larrú Salazar, Manuel. “La perspectiva del narrador implícito en la obra de José María Arguedas. De una visión indigenista a una visión andina”. En FLORES HEREDIA, Gladys; MORALES MENA, Javier y Marco MARTOS CARRERA. *Arguedas centenario*. Actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra.

- Lima, Academia Peruana de la Lengua, Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Editorial San Marcos. Lima: 2010. 375-384.
- Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea/Latinoamericana Editores, 1981.
- . «Arguedas y la literatura en quechua». Conferencia del 7 de julio 2011 en el Congreso Internacional Los Universos Literarios de JMA. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011.
- . «Avatares del yo en la obra de José María Arguedas», en Cecilia Esparza et al. (eds.), *Arguedas: La dinámica de los encuentros culturales*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, tomo II, 2013. 15-32.
- Morales Ortiz, Gracia. *José María Arguedas. El reto de la dualidad cultural*. Madrid: Renacimiento, 2011.
- Moraña, Mabel. *Arguedas/Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Madrid-Frankfurt am Main-Lima: Iberoamericana-Vervuert-Librería Sur, 2013.
- . “Escribir en el aire, ‘heterogeneidad’ y ‘estudios culturales’”, *Revista Iberoamericana* 170-171 (1995): 279-286.
- Merino de Zela, Mildred. “Vida y obra de José María Arguedas”. En MONTROYA, Rodrigo (comp.). *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizonte 1969-1989*. Lima: Escuela de Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Ikono Ediciones, 1970.
- Oviedo, José Miguel. “Una ejemplar narración de JMA”, *El Comercio*, suplemento dominical, Lima, 27-V-1962. 5.
- Pacheco, Carlos. “Introducción”. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1992: 13-23.
- Pantigoso, Edgardo J. *La rebelión contra el indigenismo y la afirmación del pueblo en el mundo de José María Arguedas*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1981.
- Pinilla, Carmen María. *Arguedas. Perú infinito*. Cusco: Dirección Regional de Cultura Cusco, 2011.



- Prialé, Jorge. “*Agua*, breve itinerario de JMA”. Rev. Verdad y Esfuerzo, Huancayo, diciembre 1935-enero 1936, número 13, página 12.
- Rivera, Fernando. *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura de José María Arguedas*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Salazar Bondy, Sebastián. “Arguedas: fe en el hombre”. *El Comercio*, Lima, 30 de noviembre de 1961. 2.
- Tauro, Alberto. “José María Arguedas, escritor indigenista”. *La Prensa*, Lima, 5 de mayo de 1935. 16.
- . “José María Arguedas, escritor indigenista”. *La Prensa*, Lima, 5 de mayo de 1935. 16.
- Urello, Antonio. *José María Arguedas. El nuevo rostro del indio. Una estructura mítico-poética*. Lima: Juan Mejía Baca, 1974.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica y las ficciones del indigenismo*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- . “José María Arguedas”. *El Comercio*, Lima, 4 septiembre 1955. 8.
- . “José María Arguedas descubre al indio auténtico”. *Visión del Perú*, Lima, agosto 1964, número 1. 3-7.