

El concepto de la muerte en la obra de José María Arguedas y su relación con lo Real Maravilloso

Reynaldo Óscar Santa Cruz Cabrera
reynaldosantacruz@yahoo.es

Resumen

El artículo gira en torno a la visión de la muerte que propuso en su obra el narrador peruano José María Arguedas, desde el análisis del cuento “La agonía de Rasu Ñiti” (1962) y a su relación con el enfoque de lo Real Maravilloso.

La estructura del artículo consideró en primer lugar una contextualización sobre el concepto de la muerte desde la óptica de lo Real Maravilloso latinoamericano, para luego centrarse en la descripción de dicho aspecto, en el relato citado. Cabe resaltar en la interlínea, la intención de proponer al cuento en mención como un ejemplo representativo de la visión de la muerte en la narrativa de Arguedas.

Finalmente, se concluye que “La agonía de Rasu Ñiti” presenta una serie de rasgos que emparentan a Arguedas con lo Real Maravilloso, gracias a la percepción de la muerte que exhibe.

Palabras clave: muerte, Real Maravilloso, Rasu Ñiti, Latinoamérica.

Abstract

The article examines the vision of death proposed in the work of the Peruvian writer José María Arguedas, specifically in the analysis of the story “La agonía de Rasu Ñiti” (1962), and its relationship with the approach to “lo real maravilloso”.

The structure of the article begs a contextualization of the concept of death from the perspective of the Latin American “real maravilloso”. Following must be a focus on the description of death in the aforementioned story. It should be noted the intention behind proposing the story in question is to demonstrate it as a representative example of the vision of death in Arguedas' narrative.

Finally, it is concluded that “La agonía de Rasu Ñiti”, thanks to the perception of death that it exhibits, shows several features that approach Arguedas to “lo Real Maravilloso”.

Key words: death, Real Maravilloso, Rasu Ñiti, Latin America.

El concepto de la muerte en la obra de José María Arguedas y su relación con lo Real Maravilloso

Introducción

En Latinoamérica, la vida y la muerte no solo conviven sino que son expresiones levemente diferenciadas de lo mismo y actúan como una sola en un devenir que solo atribuye a la segunda cierta mayor amplitud de desplazamientos y de comunicación.

De esta forma, los ritos mortuorios de las civilizaciones precolombinas denotaban una mayor compenetración entre los deudos y el fallecido que los vínculos desarrollados por la cultura occidental y sus muertos más allá de estatuas o monumentos. Así queda demostrado con las ofrendas que acompañan al finado en su largo viaje, y con la tendencia al embalsamamiento, que implicaba un respeto a la imagen que el difunto tuvo en vida y al deseo de que esa apariencia física permanezca inalterada o por lo menos se retarde el proceso de deterioro que pudiera sufrir.

Siglos más tarde, los rezagos de aquellos rituales, transculturados por la conquista y por los vastos movimientos migratorios —casi nunca de retorno— han motivado una concepción del mundo y de las cosas, en la que los fantasmas, aparecidos o espectros intervienen de manera decisiva en el mundo de los vivos.

Lo expuesto se hace patente en la forma en la que apelamos a los muertos para solicitar su intervención ante una dificultad o para invocar su poder y conseguir algún anhelo personal. En síntesis, nos dirigimos a ellos —generalmente seres queridos o familiares— como a divinidades menores; una suerte de dioses domésticos, que por sus propias posibilidades o por su capacidad de intermediarios ante el Dios mayor, poseen la virtud de solucionar nuestros problemas o al menos de intentarlo. En el otro extremo, los difuntos —generalmente ajenos, desconocidos— tienen la energía y la voluntad suficientes para atemorizarnos, ya sea profiriendo sonidos o movilizando objetos en un intento de intimidación psicológica. Esto lo percibimos en esa actitud subconsciente por la cual

atribuimos a cualquier desplazamiento de lo inanimado o a alguna voz o grito, el carácter de lo fenecido, una emanación de ultratumba, etc.

Dicha relación estímulo-respuesta —que yace en el abismo de nuestro inconsciente colectivo, y por lo mismo es parte del imaginario popular latinoamericano— se transporta a la literatura a través de episodios y sucesos ubicados en la nueva narrativa. Dentro de ese contexto, uno de los aspectos más importantes de la obra de José María Arguedas es el concepto de la muerte.

La multiplicidad de opiniones y el debate entre términos que guardan una estrecha relación es el común denominador acerca del tema. Se han plasmado propuestas sesgadas y periféricas. Ninguna de las investigaciones citadas tiene como centro de su preocupación al vínculo establecido entre José María Arguedas, lo Real Maravilloso y la decisiva prueba de ello que significa “La Agonía de Rasu Ñiti”.

Antecedente, Método, Objetivos, Fuentes

Para exponer los antecedentes, deberíamos remontarnos a las crónicas prehispánicas, puesto que la relación entre la noción de la muerte y las características de lo Real Maravilloso no aparece en nuestra literatura.

Los lineamientos de la estrategia analítica son diversos, pero al mismo tiempo poseen jerarquías de acuerdo a su importancia dentro del enfoque escogido.

Tanto el método inductivo como el deductivo permiten en sus diferentes niveles una gran variedad de registros y tonos aproximativos, ya que partir de lo general para llegar a lo particular y viceversa, no conforman como se podría pensar una dicotomía o en el mejor de los casos una dualidad, sino por el contrario, resultan las dos facetas de un mismo proceso.

Todo ello explica el sentido totalizador de la presente propuesta, además será útil para organizar la armazón de la investigación. Asimismo, las fuentes de documentación del trabajo serán básicamente bibliográficas, pero no por ello se desterrará la experimentación empírica y las analogías con lo cotidiano en la búsqueda de tópicos o expresiones recurrentes que configuren, por lo mismo, una coincidencia entre el referente real y su manifestación artística. Estos procedimientos son los más adecuados para ingresar a la producción arguediana.

Finalmente, el objetivo general del presente artículo es tomar al tema de la muerte como el ejemplo más evidente de la naturaleza real maravillosa de la obra de Arguedas.

El concepto de la muerte en la obra de José María Arguedas y su relación con lo Real Maravilloso

Paratexto y contexto

En el paratexto revelador que es el título del cuento, “La agonía de Rasu Ñiti”, por ejemplo, nos preparan para el deterioro y el desenlace del danzante, mas no para el final, pues este no existe en la cosmovisión arguediana: el proceso de deterioro se manifiesta así desde las primeras líneas y es percibido como algo natural o como una etapa, en el largo recorrido de la existencia: “Estaba tendido en el suelo sobre una cama de pellejos. Un cuero de vaca colgaba de uno de los maderos del techo. Por la única ventana que tenía la habitación, cerca del mojinete, entraba la luz grande del sol” (Arguedas, p. 47a).

Si bien el danzante aparece postrado, no se siente tristeza o melancolía, ni en la atmósfera ni en las descripciones. Es más, la aparición del sol, en todo su esplendor, confiere a la escena inicial del cuento, alegría, luz y vitalidad. No debemos ignorar la importancia del astro en nuestra antigua historia, lo que afianza el tinte mesiánico que el relato y el tono del narrador le imprimen: “El corazón está listo. El mundo avisa. Estoy oyendo la cascada de sueño. ¡Estoy listo! Dijo el dansak' Rasu Ñiti” (Arguedas, p. 47a).

A pesar del significado de las fuerzas naturales (el poderoso sol o el sonido de la cascada, como heraldos de la muerte), el danzante está entusiasmado y poseído por un vigor repentino. No es la razón, el sometimiento, la resignación las que se abaten sobre el danzante y lo impelen a escenificar su último baile; es el corazón el que le anuncia la proximidad del fin, es un sentimiento poderoso el que anima la despedida de Rasu Ñiti.

—¡Esposo! ¿Te despidas? —preguntó la mujer, respetuosamente, desde el umbral. Las dos hijas lo contemplaron temblorosas.

—El corazón avisa, mujer. (Arguedas, p. 473a)

Aquí se ratifica ese llamado que Rasu Ñiti escucha, no de una voz imperativa y externa que lo maneja de manera fatalista, como en el Antiguo Testamento cristiano, sino que ese impulso brota de su interior y no pretende ser un mandato bíblico; todo lo contrario, no pierde de vista su condición de presagio.

¿A dónde está el sol? Ya habrá pasado mucho el centro del cielo.

—Ha pasado. Está entrando aquí.

¡Ahí está! (Ibídem)

El Sol, aunque es un fenómeno externo, adquiere la soberanía ancestral que subsiste en la mentalidad andina y apura al danzante a cerrar su ciclo. El Sol se transforma así en el principio y final de las cosas. Es el astro que ilumina la

mañana (el nacimiento) y que se oculta durante la noche (la muerte) y que esta vez, haciendo una excepción, alumbró la propia muerte de Rasu Ñiti.

—¡Ya estoy llegando! ¡Estoy por llegar! —dijo con voz fuerte el bailarín, pero la última sílaba salió como trapesa, como de la boca de un loro. Se le paralizó una pierna. (p. 477a)

Además de la analogía con el loro —dicho sea de paso, la afinidad con los pájaros y los insectos voladores es una constante en Arguedas— es notoria la energía del *dansak'*. Anuncia que llega, pero ¿a dónde? Especulando de acuerdo al contexto, podemos concluir que llega a la muerte, y en esa travesía, su cuerpo pierde la vida por etapas, en un ciclo irreversible.

El arpista cambió la danza al tono de *waqtay* (la lucha). “Rasu Ñiti” hizo sonar más alto las tijeras. Las elevó en dirección del rayo del sol que se iba alzando. Quedó clavado en el sitio; pero con el rostro aún más rígido y los ojos más hundidos, pudo dar una vuelta sobre su pierna viva. Entonces sus ojos dejaron de ser indiferentes; porque antes miraba como en abstracto, sin precisar a nadie.

Ahora se fijaron en su hija mayor, casi con júbilo. (Ibíd.)

Es conmovedora la lucha del danzante, pero no contra la muerte, (por el temor del fallecimiento, que no existe), sino contra la rigidez, contra la inmovilidad, que le impide desplazarse y cumplir con la función para la que fue elegido, su razón de ser. La presencia de la hija mayor le otorga el ánimo necesario y lo revitaliza: “Le faltaba ya saliva. Su lengua se movía como revolcándose en polvo [...] y cayó al suelo. Sentado. No dejó de tocar las tijeras. La otra pierna se le había paralizado” (p. 477- 478a).

El paulatino deterioro de las funciones del *dansak'* solo engrandece su figura y la fortaleza de espíritu que lo anima, representado por el *wamani*. En ningún momento y a pesar de su desmoronamiento físico, Rasu Ñiti deja de tocar las tijeras. La ausencia de saliva revela su asfixia y aun con la pierna paralizada que lo hizo caer, continúa con su arte.

“Rasu Ñiti” seguía con la cabeza y las tijeras este ritmo denso. Pero el brazo con que batía el pañuelo empezó a doblarse; murió. Cayó sin control, hasta tocar la tierra.

Entonces “Rasu Ñiti” se echó de espaldas. (p. 478a)

En el texto queda claro que “Rasu-Ñiti” cayó, pero sabedor del proceso de paralización de sus miembros, se recostó para continuar el rito milenario. Ya la primera pierna había perdido la movilidad, era inexorable que la otra corriera la misma suerte. De esta manera, el venerable danzante se postró para no interrumpir más su baile de despedida.

A la hija menor le atacó el ansia de cantar algo. Estaba agitada, pero como los demás, en actitud solemne. Quiso cantar porque vio que los dedos de su padre que aún tocaba las tijeras iban agotándose, que iban también a helarse. Y el rayo de sol se había retirado casi hasta el techo. El padre tocaba las tijeras revolcándolas un poco en la sombra fuerte que había en el suelo. (p. 479a)

A pesar de lo triste de la escena —para un observador foráneo— en realidad existe mucha solemnidad y respeto y el impulso de la hija por cantar está motivado por el amor filial, pero al mismo tiempo por el deseo de prolongar el rito. El canto, como ya se ha mencionado, ha acompañado al hombre andino en todos los aspectos de su vida. Desde los alegres y festivos, hasta los tristes y solemnes, como es la despedida de un ser querido. El canto acerca a la hija menor a las divinidades, sean estas de cualquier tipo: el río grande o su padre poseído por el *wamani* y divinizado coyunturalmente.

Rasu Ñiti” dejó caer las tijeras. Pero siguió moviendo la cabeza y los ojos [...] “Rasu Ñiti” movió los ojos; la córnea, la parte blanca, parecía ser la más viva, la más lúcida. No causaba espanto. La hija menor seguía atacada por el ansia de cantar, como solía hacerlo junto al río grande, entre el olor de flores de retama que crecen a ambas orillas. Pero ahora el ansia que sentía por cantar, aunque igual en violencia, era de otro sentido. ¡Pero igual en violencia! (Ibídem)

El detalle de la violencia parece contradictorio con respecto a la solemnidad del momento; sin embargo acentúa la fuerza telúrica que anima a Rasu Ñiti, además de relacionarse con las convulsiones del danzante. Todas las fuerzas que el hombre andino respetaba y en las que creía se unen como en una sinfonía: *wamani*, canto, danza, ritual, ceremonia; fe, destino, muerte, vida..., aparecen una tras otra, para sacudir la escena y dotarla de la grandiosidad que merece:

El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos; esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana [...], Rasu Ñiti cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo. La montera le alumbraba con sus espejos. (Ibídem)

El danzante, el instrumento musical y el intérprete, mantienen una sincronía perfecta, están conectados por un poder que los manipula para sus propósitos.

Finalmente, Rasu Ñiti muere. Lo curioso es que recién cuando fallece se describe su estatura, sea esta real o solo la apariencia que tiene. Da la impresión de haber sufrido un desarrollo inverosímil, un crecimiento simbólico al morir. Luego, de forma abrupta, su discípulo irrumpe en la escena:

Atok'Sayku" saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos lo estaban mirando. "Lurucha tocó el lucero kanchi (alumbrar de la estrella), del wall-pawak'ay (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los dansak' a la medianoche. (p. 480a)

La intempestiva aparición del danzante joven al lado del cadáver del danzante muerto, sugiere algo mágico; por otro lado, su elevación, aunque explicable y sus pies voladores, que podrían ser parte del lenguaje figurado que utiliza el narrador, no impiden que sea interesante el manejo de la atmósfera en un momento crucial.

La muerte no es tal porque la tradición continúa, el espíritu abandona el cuerpo viejo y sigue viviendo en el cuerpo joven del novel dansak'. Tradición y modernidad, viejo orden y nuevo orden, son solo etiquetas para intentar conceptualizar esta alegoría de la herencia cultural andina.

"Lurucha" inventó los ritmos más intrincados, los más solemnes y vivos. "Atok' Sayku" los seguía, se elevaban sus piernas, sus brazos, su pañuelo, sus espejos, su montera, todo en su sitio. Y nadie volaba como ese joven dansak'; dansak' nacido. (Ibídem)

El júbilo por este renacimiento se expresa de forma muy clara, puesto que el músico se esmera en tocar una melodía compleja y aparentemente contradictoria, pues los adjetivos, solemne y vivo dan la impresión de ser opuestos; sin embargo en el ritual se convierten en una sola entidad. El término "vivos" destaca en este instante de continuidad y legado y es refrendado por la otra palabra clave del fragmento: "Nacido". Así, el instante fronterizo entre muerte y vida, se plasma de forma muy objetiva aquí:

Enterraremos mañana al oscurecer al padre "Rasu Ñiti".
—No muerto. ¡Ajajayllas! —exclamó la hija menor—
No muerto. ¡Él mismo! ¡Bailando! (Ibídem)

Por si fuera necesario confirmarle al receptor del cuento la continuación del legado ancestral y la condición de la muerte como solo una fase o una etapa que no implica finitud, la intervención de la hija del danzante sella de manera definitiva, todo lo propuesto en esta hipótesis.

El otro aspecto que puede ser asociado al tema de la muerte y que contribuye con la contextualización de la historia, es el de utilizar a los insectos como objetos-símbolo (tópico ya expuesto por Arguedas en otros momentos):

Podía verse cómo varias hormigas negras subían sobre la corteza de lambras que aún exhalaba perfume. (p. 472a)

Sobre el fuego del sol, en el piso de la habitación, caminaban unas moscas negras. (p. 473a)

Tardará aún La chirrinka que viene un poco antes de la muerte. Cuando llegue aquí nos vamos a oírla aunque zumbe con toda su fuerza... (Ibídem)

Esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana. (p. 479a)

El color de los insectos, altamente connotativo, contribuye con la tensión y le da al texto el marco adecuado para el desarrollo del argumento.

Vida, muerte, madre; ejes temáticos

Como se ha señalado algunas veces, Joseph Campbell considera también como un factor clave al elemento femenino. De la mujer engendradora a la que menciona Arguedas, surge como una consecuencia obvia, la madre, ya con nombre propio y creadora de todas las cosas, incluida la muerte. El artículo que la define, también es de carácter femenino: “La madre de la vida es al mismo tiempo la madre de la muerte; está enmascarada en los feos demonios de la enfermedad y el hambre” (Campbell, p. 73).

Esta hermandad y afinidad entre la vida y muerte ocupa un espacio en las creencias colectivas y posee un significado de cambio y renovación. Es esencial remarcar que la cosmovisión andina no es la única en percibir este instante fronterizo entre vivir y morir como un espacio de cambio, pero sí es esencial detenernos en la naturalidad con que se acepta la llegada de esta etapa, tantas veces ratificada en el mundo arguediano.

Un paso más entre los antecedentes trazados, nos deja ante otro de los grandes atributos. En la simbología cosmogónica, morir implica renovar las formas percederas o caducas. Dicho de otro modo, se celebra el misterio de la destrucción que es la vida. Así se explica que a muchos de estos seres —por no decir a todos— no les asuste la muerte. (Campbell, p. 76)

La muerte en estas circunstancias va más allá del simple proceso natural y encierra en sí misma el juego de oposiciones entre tradición y modernidad, viejo y nuevo orden, etc.

Recordemos finalmente que, con frecuencia, la muerte resulta un acto regenerador y transformativo. Es lo que sucede en el relato “La agonía de Rasu Ñiti” (1962). En realidad, el anciano danzante expira para resucitar en un discípulo cuyas acrobacias causan admiración. Ahora, el joven Atok’ Sayku (sic.) retoma el espíritu del extinto maestro: “Era él,

el padre “Rasu Ñiti”, renacido, con tendones de bestia tierna [...] nadie volaba como ese joven dansak’; dansak’ nacido. (Iraides, p. 40)

Ese proceso de resurrección no se cumple en el otro mundo. Es decir, muere y continúa su tránsito consciente más allá. No es en esa otra dimensión “vital” en la que el fallecido recupera su “vida” sino que retorna a nuestro mundo, sea de manera individual, propia o transformada en un espíritu que a su vez posee a una persona y la anima con su vitalidad.

Esta percepción de la muerte es plasmada en diversos textos arguedianos, pero donde se manifiesta de forma muy clara y natural es cuando se desea explicar el retorno de un muerto al mundo de los vivos. Lo curioso es que este episodio no causa sorpresa, ni genera algún sobresalto. Por el contrario, es asumido como algo perfectamente normal y hasta cumple con un requisito temporal:

Y cuando moría un hombre, recordando también los tiempos muy antiguos decían: “Nuestro muerto ha de volver dentro de cinco días. Esperémoslo”. Y lo esperaban, transcurridos los cinco días, el muerto aparecía. (Arguedas, p. 156b)

Esta manera de experimentar la cercanía de la muerte, su llegada y posterior retorno a la vida, es una forma de relacionarse con ella como si lo hiciera con otro ser vivo o con una entidad perfectamente tangible y concreta. Ya no se coloca el hombre ante un poder superior; sumiso como ante una fuerza invencible y que lo condena a un destino inexorable, sino que prácticamente coquetea con el mismo, casi como si lo hiciera con una mujer.

Al cortejar a la muerte, se le desafía y, en última instancia, se le derrota. El estoicismo de Rendón frente a la muerte —que constituye un rito de pasaje necesario para una vida nueva, como se ve en la agonía de Rasu Ñiti— y las dimensiones simbólicas que ha adquirido hasta entonces lo hacen sobrepasar su condición de individuo. (Moore, p. 227)

Resulta sintomático que el hombre se defina como tal, en el encuentro con la muerte y sobre todo con su actitud, a la que la estudiosa define como estoica, pero que carece de ribetes trágicos. Ella estaría más vinculada a la fortaleza de espíritu y a la entereza humana que a la resignación efectiva, signo inequívoco de derrota.

Confirmando desde las ciencias sociales este tránsito de vida a muerte, halamos un comentario que sugiere la abolición de esta última:

“Rasu Ñiti” es la historia de un personaje muy andino: el dansak’, el danzante. Lo que me interesa en el danzante son dos cosas muy elementales: el dansak’, la condición de dansak’, de bailarín de las tijeras, es una condición que no nace con el sujeto sino que nace con la transmisión que los wamanis hacen a una determinada persona. En realidad

el dansak' nunca muere, porque el que muere es solamente el soporte del dansak' que es la persona humana, que finalmente se termina por transmitir a otros dansak' en el futuro. En este caso, en el cuento se produce la transmisión de la condición de dansak' a otro personaje que forma parte de este cuento, y es en realidad el wamani. Cuando muere el dansak' se traslada al siguiente dansak'. (Burga, p. 20)

La opinión de Burga confirma el legado ancestral que no se detiene; el ciclo mítico que se prolonga a través del tiempo y de los hombres. Pero existe algo más trascendente aún que lo referido y ello es el concepto que el científico social aquí reseñado posee del *wamani*: esta deidad ya no es solo la fuerza que inspira o motiva al danzante y colabora con su baile, sino que crea una auténtica posesión, lo que convierte al cuerpo del artista en un simple medio, una envoltura que cumple un período y luego es desechada.

La analogía con la cosmovisión religiosa del cristianismo es obligatoria y signa al *wamani* con todos los atributos que en el ámbito judeocristiano se le confiere al alma.

Miguel Ángel Huamán a su vez, comparte el concepto de la muerte que la cosmovisión andina propone y esboza algunas líneas temáticas que se presentan en la producción arguediana:

El texto como situación de discurso, como actividad comunicativa realiza un comportamiento solidario entre hablante y oyente, entre destinatario y lector. Esto aparece claramente en el relato "La agonía de Rasu Ñiti" donde la escritura ética en su proceso se asume como escritura utópica, igualando en diálogo imaginario ambas, el predominio del enunciado de la cultura dominante (referencialidad de la muerte o la división social), con el predominio de la enunciación de la cultura subordinada (reflexibilidad de la vida o continuidad cultural).

Aunque se ha querido ver en este relato nuevamente la violencia de la ausencia y la muerte, así como la denuncia social, nos encontramos ante lo contrario: el júbilo por la presencia y la vida. (Huamán, p. 290)

Esta perspectiva de la muerte como un instante inevitable, pero en el sentido de natural proceso que confirma la humanidad, es representada por la alegría del hecho: algo o alguien acaba, pero al mismo tiempo y por consecuencia, algo o alguien nace. Rasu Ñiti muere, pero solo es una etapa previa para el "nacimiento" de Atok' sayku, a quien el *wamani* ha escogido para continuar el ritual".

Siendo significativa la marca de continuidad que la escritura utópica como significante desencadena, pues el danzante no muere y continuará ejerciendo su cultura en cada nueva lectura: "por dansak' el ojo de nadie llora: Wamani es Wamani". (p. 290)

No hay dolor ante la muerte, es un acontecimiento inherente a la condición humana, tan natural como lo es el nacimiento. Si el nacimiento motiva júbilo, esperanza, alegría y celebración, es coherente que la muerte, que comparte la esencia del ciclo vital del hombre con la aparición en el mundo, cause igual regocijo: se cierra un ciclo y se abre otro. Esto en el mundo dual y cíclico andino es asumido como símbolo de continuidad, de supervivencia.

Huamán apoya su acertado comentario en la cita que efectúa de Blanca R. Montevechio, en su capítulo “Muerte y duelo en los Andes. Interpretación psicoanalítica de la agonía de Rasu Ñiti de José María Arguedas”, que está incluido en su libro *la identidad negativa. La metáfora de la conquista* (Ed. Kargieman, Buenos Aires, 1991):

Ha sabido recalcar la diferencia ante la muerte que implica la cultura andina pues en ella la muerte no es el instante último, la pérdida irreparable, sino un momento esencial en el devenir del tiempo, donde no hay pérdida, ni culpabilidad o pecado. (Ibidem)

Esta opinión no hace otra cosa más que presentar un balance acerca del ideario indígena, en el que los términos, muerte, vida, nacimiento, culpa, etc. han sido resemantizados por intereses ideológicos y culturales. Es por todo ello que las lecturas que usualmente se hacen del relato que nos ocupa proceden de una mirada externa, occidentalizada, desde la que se aprehenden y se interpretan algunos niveles del imaginario andino, pero no todos:

Para la lectura tradicionalista “La agonía de Rasu-Ñiti” simplemente refiere la muerte de un danzante, en el mejor de los casos la persistencia de creencias ancestrales. Lo que prima en el texto no es la muerte ni la violencia, tampoco la pérdida o ausencia, sino el júbilo y la continuidad. (p. 291)

El término júbilo, que reaparece en las apreciaciones de Huamán, está manejado con sapiencia, porque esta manifestación de alegría concuerda con los rituales fúnebres en los que los pueblos andinos despliegan toda una gama de sentimientos. La exaltación que se ve reflejada en la danza y la música y en la seguridad que la muerte es solo el instante previo a una nueva vida.

Debemos revisar, igualmente, el contexto espiritual y psicológico que rodeó a Arguedas durante la probable génesis de “La agonía de Rasu Ñiti” y hasta qué punto el júbilo del que nos habla Huamán tuvo su contraparte en la propia psiquis del escritor:

En una carta de 1962, que escribiera a la Dra. Hoffmann, Arguedas menciona “un cuento” que había escrito “con la idea de suicidarme, me despedí de la vida escribiendo ese relato que, como usted verá es más un canto a la vida que a la desesperación”. Lo más probable es que se

tratará de la agonía de Rasu Ñiti que fue escrito en 1961 y publicado en 1962. La muerte en este texto es una realidad física y espiritual que atraviesa todos los límites, todas las fronteras. Se acompaña por un momento de sosiego y silencio absoluto, en el que se siente hasta el caminar de las hormigas... (Rowe, p. 170)

El mundo andino que José María Arguedas construyó en la ficción y que posee vínculos ineludibles con el contexto en el cual vivió, no es ajeno a la noción que ocupa nuestra reflexión en este capítulo: “¡Esposo! ¿Te despidés? —preguntó la mujer, respetuosamente, desde el umbral. Las dos hijas lo contemplaron, temblorosas” (Arguedas, p. 473a).

Es revelador que los tres personajes que rodean al danzante son mujeres y que no exista un heredero masculino, directo, a quien Rasu Ñiti pudiera adiestrar en el arte del baile de tijeras.

Tanto la esposa que pregunta “respetuosamente”, como las dos hijas que contemplan “temblorosas” a su padre, no pueden participar del ritual, excepto como observadoras.

La danza de tijeras es un oficio de hombres y solo ellos pueden ser el centro del espectáculo y de la gloria que dicho arte proporciona al ejecutante. Las mujeres no desempeñan un ritual semejante y solo pueden colaborar de manera externa, como ayudantes circunstanciales y mecánicos, pues son mensajeras, o asistentes sin mayor trascendencia: “La mujer se inclinó ante el dansak’. Le abrazó los pies [...] Rasu Ñiti, cuya presencia se esperaba, casi se temía y era luz de las fiestas de centenares de pueblos” (Ibidem).

La actitud de la mujer es muy explícita y va más allá del cariño y de la ternura conyugal. El hecho de postrarse ante el danzante nos exime de una profundización en detalles. Las analogías son inevitables con reconocidas imágenes de la historia, en las que el patriarca ejercía una autoridad muy grande sobre sus mujeres.

Otra semejanza se encuentra en la actitud de subordinación que, ante los emperadores, monarcas y reyes, mostraban los súbditos. Este código está presente también en el universo religioso puesto que toda figura patriarcal y signada por la autoridad que le otorga un puesto elevado en las jerarquías sacras —el Papa por ejemplo— suele inspirar gestos similares.

Demás está decir que en gran parte de las religiones los devotos se inclinan ante su dios, mesías o figuras cercanas en trascendencia.

La esposa de Rasu Ñiti ratifica esta posición al abrazar los pies de su marido, en clara demostración de subordinación con respecto al danzante. Esta escena es seguida en el fragmento por una descripción del poder y la autoridad del dansak’, que era reconocida, esperada y que casi infundía temor. Finalmen-

te, y aunque es una figura literaria, él “iluminaba” las fiestas, adjetivo de gran carga mágica y simbólica:

“—¡Está el wamani! ¡Tranquilo! —exclamó la mujer del dansak’ porque sintió que su hija menor temblaba” (Arguedas, p. 477a).

Si bien la esposa de Rasu Ñiti asume la presencia del *wamani*, su hija no logra siquiera tal percepción y solo tiembla, como lo hizo anteriormente al lado de su hermana. Es incapaz de algún otro movimiento.

El estereotipo que ha marcado a la mujer, atribuyéndole conductas timoratas y cobardes y que solo se ha transformado en un tristemente célebre calificativo: sexo débil, se exhibe una vez más: “—¡El wamani aletea sobre su frente! —dijo Atok’ sayku. —Ya nadie más que él lo mira —dijo entre sí la esposa— yo ya no lo veo” (p. 478a).

Es lógico que el heredero y continuador de la tradición, el nuevo dansak’, posea la cualidad de ver al *wamani*, pero no deja de ser significativo el hecho de que la mujer deje de distinguir su presencia y que además reconozca esa imposibilidad y la asuma con frustración, puesto que ella no la manifiesta abiertamente sino solo para sí misma; resignada, impotente: “Un cuy se atrevió también a salir de su hueco. Era macho, de pelo encrespado; con sus ojos rojísimos revisó un instante a los hombres y saltó a otro hueco. Silbó antes de entrar” (Ibidem).

En el mundo andino los animales juegan un papel muy importante, y como se había presentado en casi toda la obra de Arguedas, las connotaciones que pueden alcanzar por su coloración, actitudes o pretensiones de humanización, son decisivas en el estudio de su contexto.

El animal citado aquí, el cuy, es macho y aunque podríamos concluir que se trata de una coincidencia por la ambigüedad de su aparición, esta misma ambigüedad nos permite inferir una intencionalidad que rebasa el terreno de las casualidades. El cuy no sale de su escondrijo con la típica conducta errática y temerosa, clásica en su especie, sino que “revisa” a los asistentes, en una acción observadora y tal vez, hasta evaluativa. Notemos que el animal pasa por alto a las mujeres presentes y solo mira o pasa revista a los hombres, corroborando así la mayor importancia de ellos con respecto a las mujeres.

El detalle del silbido es un brillante recurso para afianzar esa atmósfera extraña y sobrecogedora.

Aunque rebasa los linderos del cuento estudiado, Arguedas, en su vida privada y tal vez por la ausencia materna, respetaba a la mujer y la veía con simpatía, pero era esa una presencia pasiva observada a la distancia y con la que establecía un vínculo muy particular: “El trato que daba a la mujer y su comportamiento con ella, era algo así como ceremonioso, misterioso, como una cuestión un poco mágica. Era como si él estuviera frente a la virgen María” (Arredondo, p. 23).

Todo ello nos presenta una particular forma de comprender la esencia de la muerte y los elementos culturales que signan la obra de nuestro notable narrador.

Discusión de resultados

La lectura y análisis del relato estudiado, bajo los parámetros de lo Real Maravilloso y del denominado Neoindigenismo, reveló profundas coincidencias entre ambas tendencias literarias, lo cual sugiere que, con algunos matices, expresan variedades regionales del mismo procedimiento.

Un aspecto destacable es que el concepto de la muerte es muy representativo para mostrar la relación entre las dos perspectivas estéticas, pero de ningún modo es el único ni el más trascendente.

Por otro lado, se propuso la lectura preferentemente de un relato de José María Arguedas, pero este modelo investigativo se podría aplicar perfectamente a otros narradores latinoamericanos, para ratificar estos resultados, replicando así el presente experimento.

Conclusiones

La fe desbordada, cualquiera que sea su naturaleza, necesita mecanismos expresivos que puedan interpretarla y canalizarla, de allí que lo Real Maravilloso solo puede existir si a su vez existe una gran fe que lo haga posible y creíble; esa fe es el eje fundamental en el cuento analizado aquí.

Las interpretaciones religiosas del mundo occidental, y en especial las teorías judeocristianas, pueden sufrir una profunda transformación desde la perspectiva nativa y por lo tanto sus conceptos rígidos se ven violentados.

El entendimiento de la muerte en América Latina difiere del occidental y revela unas relaciones muy propias. Con lo que la dicotomía: vida-muerte se convierte en un terreno difuso, perfecto por lo mismo para lo Real Maravilloso. En el universo narrativo de la cultura andina y en el de Arguedas en particular, la presencia del concepto de la muerte, es muy vigorosa.

Referencias bibliográficas

Arguedas, J.M. (2004a). "La agonía de Rasu Ñiti", en Pinilla, C.; *Kachkaniraqmi! ;Sigo siendo! José María Arguedas, textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Arguedas, J.M. (1996b). *Dioses y hombres de Huarochirí* (Traductor). Lima: Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos.

- Arredondo, S. (Enero, 1992). Entrevista de Galo F. González. *Anthropos*, 128, 74-76 & 23-24.
- Burga, M. (1995). “Un zorro que se creía erizo”, en Martínez, M. y Manrique, N. (comp.) *Amor y fuego, José María Arguedas, 25 años después*. Lima:Desco, Cepes, Sur, 15-22.
- Campbell, J. (1972). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Huamán, M. (1995). Amor, goce y violencia en el relato arguediano. En Martínez, M. y Manrique, N. (comp.) *Amor y fuego, José María Arguedas, 25 años después*. Lima. Desco, Cepes, Sur, 289-292.
- Iraides Cruz, P. (enero 1992). Arrojo y heroicidad en algunos personajes de José María Arguedas. En Revista *Anthropos*, 128, 40-42.
- Moore, M. (2003). *En la encrucijada, las ciencias sociales y la novela en el Perú. Lecturas paralelas de Todas las Sangres*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rowe, W. (año). El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura. En Sergio R. Franco (compilador), *José María Arguedas, hacia una poética migrante*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura, Universidad de Pittsburgh, 169-175.