

**Guillermo Andrés  
Gutiérrez**

Universidad Tecnológica del Perú,  
Departamento de Humanidades, Lima,  
Perú.

[gagutierrezc@gmail.com](mailto:gagutierrezc@gmail.com)

ORCID:

<https://orcid.org/0000-0001-7769-4221>

**LA POÉTICA ARGUEDIANA EN LA  
AGONÍA DE RASU ÑITI:  
DESDE LA COSMOVISIÓN ANDINA  
HASTA EL VIRAJE ÉTICO**

*THE ARGUEDIAN POETICS IN LA  
AGONÍA DE RASU ÑITI:  
FROM THE ANDEAN WORLDVIEW TO  
THE ETHICAL TURN*

**DOI:**

<https://doi.org/10.37135/chk.002.14.06>

**Artículo de Revisión**

**Recibido:**  
(24/05/2020)  
**Aceptado:**  
(27/10/2020)



LA POÉTICA  
ARGUEDIANA EN LA  
AGONÍA DE RASU ÑITI:  
DESDE LA  
COSMOVISIÓN ANDINA  
HASTA EL VIRAJE  
ÉTICO

THE ARGUEDIAN  
POETICS IN LA AGONÍA  
DE RASU ÑITI:  
FROM THE ANDEAN  
WORLDVIEW TO THE  
ETHICAL TURN

## Resumen

El estudio del indigenismo peruano, especialmente de la obra de José María Arguedas (1911-1969), se tornó un tópico trascendente en los estudios literarios durante la última década a partir de la conmemoración del centenario del nacimiento de dicho autor. En el presente trabajo se analiza e interpreta principalmente el cuento La agonía de Rasu Ñiti y se establecen también vínculos de análisis con otras obras del mismo José María Arguedas. El método de investigación fue interpretativo-hermenéutico. Se propone que en La agonía de Rasu Ñiti la lógica de lo imaginario se constituye desde la cosmovisión andina, ya que se crea un tramado de significantes con sentido en sí mismo para lograr resemantizar lo simbólico a partir de la cosmovisión andina desde el mismo enfoque del narrador de la historia. Se parte de dicha interpretación para plantear la proyección de la inversión radical y trascendente de jerarquías sociales en el mundo real, al configurarse el viraje ético a partir del sustrato de un mundo representado desde el enfoque de la cosmovisión andina.

**Palabras clave:** Amerindio, animismo, cuento, Perú, símbolo

## Abstract

*The study of Peruvian indigenous, especially José María Arguedas' work, became an important topic in the last decade after the commemoration of the centenary of this author's birth. In this study, the tale La agonía de Rasu Ñiti is mainly analyzed and interpreted, and study links are also established with other works by José María Arguedas himself. The research method was interpretative-hermeneutic. It is proposed that in La agonía de Rasu Ñiti the logic of the imaginary is constituted from the Andean cosmivision since it creates a web of signifiers with meaning in itself to manage to resuscitate the symbolic from the Andean cosmivision from the same approach of the narrator of the tale. This interpretation is based on the projection of the radical and transcendent inversion of social hierarchies in the real world, configuring the ethical turn from the substrate of a world represented by the Andean cosmivision approach.*

**Keywords:** Amerindian, animism, tale, Peru, symbol

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo aplicar la noción teórica viraje ético, que trata Jacques Rancière (2005), en el análisis-interpretación del renombrado cuento La agonía de Rasu Ñiti, de José María Arguedas, autor clave del indigenismo peruano. Este movimiento intelectual, artístico y literario se desarrolló desde la tercera década del siglo XX hasta pasada su mitad.

Durante la última década del siglo XXI, con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de dicho autor (hecho ocurrido en 1911, en la provincia de Andahuaylas, departamento de Apurímac, Perú), se han publicado abundantes trabajos de exégesis sobre su obra literaria. También se han realizado diversos eventos académicos que congregaron a una importante cantidad de estudiosos de su obra a nivel mundial.

La mayor parte de dichas reflexiones se han centrado en su novelística, por lo que se dejó de lado su producción cuentística, que si bien no es extensa, constituye un importante filón para la discusión sobre su poética. Antonio Cornejo Polar ha señalado la calidad literaria y posibilidades de interpretación del relato arguediano. El ilustre investigador peruano ha señalado que La agonía de Rasu Ñiti es:

(...) un cuento admirable, el más bello de todos los que escribiera Arguedas, porque la obra juega una estructura básica de por sí variada (el relato está narrado en primera y tercera personas; abarca dos tiempos reales –pasado y presente– y un tiempo mágico; los polos de la representación objetiva y la representación mágica, que no se oponen nunca, hacen surgir una fluctuante variedad de niveles intermedios, etc.) y porque en todo el relato se advierte una esmerada composición lingüística, de raíz lírica, fuertemente connotativa, que actualiza potencias insospechadas en el lenguaje narrativo. (Cornejo 1973:182)

Existen estudios que han tratado el cuento objetivo de este artículo, tales como los del mencionado Antonio Cornejo Polar (1973), además de Julián Ayuque Cusipuma (1976), William Rowe (1996), Manuel Larrú y Sara Viera (2011), Fernando Rivera (2011), César del Mastro (2011) y Juan Carlos Ubilluz (2014).

Estos autores han revisado La agonía de Rasu Ñiti desde los estudios culturales, ninguno lo ha hecho desde la perspectiva teórica de una lectura que incluya la noción de viraje ético propuesta en este artículo de revisión. Se toma como base teórica la expuesta por Jacques Rancière (2005). Esta teoría conjuga la política y la estética como esferas vinculadas, por lo que es posible que una obra de ficción literaria podría propugnar un ordenamiento político-social inverso al que el *establishment* detenta para lograr una situación equitativa con ribetes de reivindicación de las clases oprimidas en aras del bien de la humanidad.

Otro término que utilizaremos es poética, entendida como la configuración de un circuito de comunicación literario basado en "(...) las expectativas comunicativas operacionales de creación y recepción con sentido estético enmarcadas por un contexto sociocultural determinado bajo el que un escritor configura los diversos aspectos de una obra específica de su autoría" (Gutiérrez 2008:226-227). La noción de poética, por lo tanto, es usada para poder explicar la correspondencia entre la intención del autor con respecto al sentido que le brinda a su obra como la lectura especializada (exégesis), que se puede hacer de la misma.

Por último, trataremos acerca del concepto de lo imaginario, que reside en las formas, las descripciones, la causalidad de situaciones y la simbología. Se usa, además, el significado de símbolo que otorga la antropología por ser el área académica que cultivó José María Arguedas y que influyó en su obra narrativa, sobre todo en su etapa de madurez. Por ello, citamos la definición propuesta por Lorena Campo: "Forma metafórica de interpretar y sentir la realidad circundante y que es modelada cultural y psicológicamente. El símbolo es uno de los elementos esenciales en el

estudio antropológico” (2008:148).

A partir de dicha definición, también tomamos en consideración lo expuesto por el destacado antropólogo Juan Ansión cuando señala que, desde la perspectiva mítica, el símbolo es un concepto perceptible “al mismo tiempo que representa algo que está detrás de él” (1987:49). También indica que “Inspirándonos en la lingüística, hablaremos de “significante” y “significado” a nivel de “signo” mítico o símbolo” (1987:21). Por lo tanto, se entiende que símbolo es lo que se manifiesta en la realidad (significante), pero que adquiere significado desde la mirada del sujeto que cultural y psíquicamente está en capacidad de interpretarlo.

## METODOLOGÍA

El presente artículo de revisión se enfocó en el cuento La agonía de Rasu Ñiti (1962). El método de investigación fue interpretativo-hermenéutico, modalidad crítica en la que “el lector, valiéndose de un instrumental especializado, aborda de manera sistemática y metódica el estudio de la estructura y los sentidos textuales. Este tipo de lectura se orienta a producir saber sobre el texto” (García-Bedoya 2019:81).

En algunos pasajes, a modo de complemento, se establecieron líneas de comparación con otras obras de la narrativa del autor, preferentemente de la misma etapa de escritura o de cercanía cronológica de publicación. Carmen María Pinilla (destacada especialista en la obra de José María Arguedas) ha establecido cuatro etapas en su producción:

- 1928-1941: inicio de su proyecto de escritura. Obras más señeras de esta etapa: el volumen de cuentos Agua y su primera novela Yawar fiesta.
- 1942-1952: consolidación de su proyecto literario. Al final de esta se publica la novela corta Diamantes y perdernales.

- 1953-1962: trascendencia de su obra como etnólogo-literato. Publica su obra cumbre, la novela Los ríos profundos, así como la novela El Sexto, sus primeras creaciones líricas en lengua quechua y el cuento La agonía de Rasu Ñiti.
- 1963-1969: publica la novela Todas las sangres y escribe la novela inconclusa El zorro de arriba y el zorro de abajo (Pinilla 2004).

Si bien la misma autora indica que se basa en la biografía del autor más que en criterios literarios, se consideró útil la periodificación propuesta por encontrarse semejanzas sustanciales entre las obras correspondientes a cada periodo, así como diferencias respecto a obras de los otros.

Posteriormente, se analizaron aspectos relacionados con la creación del mundo representado desde la cosmovisión andina, a partir de la citación de fuentes y del análisis-interpretación del cuento La agonía de Rasu Ñiti, así como de otras obras del autor correspondientes o cronológicamente próximas a su tercera etapa de producción literaria.

Finalmente, se abordó la proyección de lo simbólico hacia lo imaginario: el viraje ético desde la cosmovisión andina, a partir de la lectura interpretativo-hermenéutica.

## RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Larrú y Viera (2011:93) informan que diversos estudiosos (Cornejo Polar, Escajadillo, Lienhard, Forgues, Rowe) de la obra del ilustre andahuaylino resaltan la vinculación entre el universo andino y la creación literaria, la que, en opinión de estos especialistas, conforma una dimensión estructural de la obra arguediana.

Por tanto, si se intenta realizar una aproximación a la noción de poética en el cuento, se debe identificar la representación imaginaria de dicho universo que configura a su vez lo simbólico.

Tomando en cuenta ello, se encuentra que el recurso de la descripción es preponderante. El espacio, en casos específicos, se puede tornar en un aspecto determinante de la obra literaria.

Una palabra clave que se refiere repetidas veces en el cuento vinculada a la música y a elementos de la naturaleza es mundo: al inicio del cuento, cuando el sonido de la cascada de *Saño* avisa al *dansak* del avinamiento de su muerte; cuando rememora las hazañas de su maestro, el *dansak Untu*; y en el momento en que el protagonista expira.

Sobre el uso de la palabra mundo en dichos pasajes del cuento, podemos afirmar que se trata de una noción ordenadora de la realidad y que permite al sujeto andino interpretar los símbolos propios de su cultura. Depaz (2015) señala sobre esto que en la cosmo-visión andina, la palabra *pacha* (el mundo) es el espacio donde acontecen signos y señales y no se puede diferenciar la dimensión de lo humano del origen divino de los signos que se manifiestan a través de la naturaleza.

En el caso de este cuento, se puede afirmar que cuantitativamente, un porcentaje importante del volumen de lo escrito corresponde a descripción de espacios y personajes, es decir, elementos del mundo. Esta descripción no solo queda en complemento, satélite o relleno, sino que permite la configuración de la organización dual el mundo: *hanan* (mundo de arriba asociado a lo masculino) y *urin* (mundo de abajo asociado a lo femenino).

Podríamos agregar un tercer elemento como intermedio, el *chaupi* o centro (Depaz, 2015) que propiciaría un equilibrio. Así configuraría el sistema tripartito *hanan, kay* y *urin pacha*. Estas dimensiones del cronotopo andino no son estáticas, más bien están en constante interacción mediante el *tinku* (encuentro de contrarios) y el *kuti* (regeneración) (Larrú y Viera 2011:95-96).

En este orden de ideas, los animales, desde el lugar donde aparecen, son reflejo de la organización opuesta y complementaria de la cosmovisión andina indígena. Larrú y Viera indican que en La agonía de Rasu Ñiti:

La interacción de las hormigas, el cuy, las moscas y el cóndor en el preciso instante en que el *dansak* inicia su último baile marcan el momento liminal y más tenso del relato. Así, sucesivamente, es posible (...) la presencia de un bestiario, que adquiere carga simbólica, fuertemente metonímica, está íntimamente ligado con el sustrato narrativo del texto según la estructura dual y tripartita andina. (Larrú y Viera 2011:98)

Por otro lado, tres clases de sujetos comulgan con el *wamani*: el *varayok*, el *lay'ka* (hechicero) y el artista (músico o el propio *dansak*) (Ayuque 1976:197-198). El danzante o *dansak* expone una comunión existencial con el *wamani*, divinidad andina que se puede encarnar en lugares, aves o insectos. Es importante destacar que “lo sagrado tiene que ser inmanente al mundo” (Depaz 2015:173) y esta noción corresponde a la mirada mítica de la cosmovisión andina.

En el cuento, *Lurucha* es el músico que también está conectado con el *wamani*, su representación es maíz blanco, lo que lo convierte en sagrado e inmaculado. Dicho maíz en el desarrollo del relato es representado por los *tipis* (mazorcas consagradas). El maíz es un elemento sagrado en el Perú antiguo (Ayuque 1976:199). El *dansak* moribundo, en estado de trance por la posesión que el *wamani* hace de él, indica que el músico es de maíz blanco.

El *dansak* muere, pero obedece a la lógica del *wamani*. La muerte no es un límite de la vida, por el contrario, es el nacimiento de una lógica de sentido que va, supuestamente, a perpetuarse desde ese momento. Podría especularse la formulación de un tiempo cíclico a partir de la mención del maestro de Rasu Ñiti, el *dansak Untu*, la referencia no es gratuita: se le describe como un danzante cuyo *wamani* se manifestaba en los pájaros cantores:

Las palomas y otros pájaros que dormían en el gran eucalipto, recuerdo que cantaron mientras el padre “*Untu*” se balanceaba en el aire. Cantaron pequeñito, jubilosamente, pero junto a la voz de acero y a la figura del *dansak* sus gorjeos eran como una filigrana apenas perceptible. (Arguedas 2004:129)

Se debe tomar en cuenta que luego se menciona que el *wamani* de *Rasu Ñiti* es una montaña de nieve eterna, representado por el cóndor, entonces se llega, tácitamente, a la noción cíclica mediante la perpetuación del espíritu de ese *wamani*, del que *Atok'-sayku* se apropia al final del relato: “[*Atok'-sayku*:] –¡El *wamani* aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! –dijo el nuevo *dansak*!” (Arguedas 2004:134). El joven discípulo del *dansak* que acaba de morir se erige como el nuevo poseedor de la deidad andina, el *wamani* (que representa lo infinito) de *Rasu Ñiti* es el que se perpetúa de modo directo hacia su discípulo.

*Untu*, en la variante ayacuchana del quechua, se traduce como grasa, seguro en alusión a la agilidad y garbo en los movimientos del danzante poseedor de dicho nombre, asociable al ámbito *urin*, ya que la grasa se extrae de la llama, animal terrestre.

Esto se complementa con la referencia a las palomas que cantaron finamente durante la hazaña del baile sobre la sogá ya que *urin* está asociado (además del mundo de abajo) a lo femenino y *hanan* a lo masculino, como se indicó anteriormente. En cambio, *Rasu Ñiti* (el que derrite la nieve), nombre majestuoso que se asocia a una montaña de nieve eterna, constituye un elemento venerado como *apu* tutelar por antonomasia en el imaginario mítico ayacuchano (Ansión 1987), representado en este cuento por el cóndor, ave suprema de dicho imaginario.

En este punto es necesario anotar que los cerros y las montañas tienen una importancia capital en la cultura andina: “En la región Ayacucho, el espíritu que vive en la montaña es conocido con el nombre de *Wamani* o, más precisamente, *Tayta Wamani* es decir Padre *Wamani*. O simplemente

se le llama *Tayta Urqu*, Padre Cerro” (Ansión 1987:115).

Incluso se plantea la unión de ambas representaciones del *wamani*, es decir, la del maestro (*Untu-urin*) y del discípulo (*Rasu Ñiti-hanan*), en las palabras del líder del dúo de músicos, el violinista *Lurucha*, quien le dice a la hija menor del finado danzante: “–¡Cóndor necesita paloma! ¡Paloma, pues, necesita cóndor! ¡*Dansak*’ no muere!” (Arguedas 2004:134).

A partir de la Tabla 1 se puede entender que se configura la tripartición a partir de la fusión de la dualidad. Para finalizar este apartado, se debe resaltar la noción de cognición andina colectiva, donde la mirada comunitaria es la privilegiada (Larrú y Viera 2011:96). Al inicio del cuento la esposa del *dansak*, al escuchar las tijeras, sabe que ha iniciado el ritual de muerte.

Todos los personajes adultos, incluido el joven discípulo *Atok-sayku*, pueden ver al *wamani* manifestado en forma de cóndor sobre la cabeza del *dansak*. Las hijas del *dansak*, al no estar iniciadas, están imposibilitadas de ello. Empero, hacia el final del cuento la menor ha comprendido qué es el *wamani*, que no muere, sino que ha dejado el cuerpo de su padre y se ha trasladado a otro. “–No muerto. ¡*Ajajayllas*! –exclamó la hija menor–, no muerto. ¡Él mismo! ¡Bailando!” (Arguedas 2004:134). Ella ha ingresado a la visión panteísta colectiva, la cual, junto al joven discípulo *Atok-sayku*, proseguirá.

Esbozadas las coordenadas configuradoras de la cosmovisión indígena andina en el texto, se hará el análisis de un aspecto específico: la confrontación entre el cóndor (representante, en el nivel de lo simbólico, del *wamani*) y el caballo (que sería la representación, desde lo imaginario, de la cultura occidental dominante).

**Tabla 1:** Secuencialidad cíclica construida a partir de la noción de tripartición

Representación de <i>wamani</i>	paloma	cóndor	cóndor/paloma
Personaje	Untu	Rasu Ñiti	Atok-sayku/hija menor
Condición	maestro	maestro/discípulo	discípulo/hija

Fuente: elaboración propia

Así, el patrón de *Rasu Ñiti* ocupa la posición de *hanan*, mientras el *dansak* ocupa la posición *urin*. Por lo tanto, “(...) el caballo (...) del patrón del *dansak* ocupan la posición *hanan-ichoq*, en tanto que (...) el cóndor (*wamani*) que ilumina a *Rasu Ñiti* se ubican en la zona *urin-ichoq*” (Larrú & Viera 2011:102).

Según Larrú y Viera (2011:99), en la tradición oral andina, el cóndor es considerado mensajero o encarnación de la divinidad *wamani* de modo muy difundido. Los mismos autores proponen un análisis comparativo entre La agonía de *Rasu Ñiti* y *Diamantes y pedernales*, y establecen equivalencias entre el cóndor y el cernícalo, el upa Mariano con *Rasu Ñiti* y don Mariano con el patrón de *Rasu Ñiti*.

En este último caso, el caballo está asociado al poder dominante y en ambos casos (de modo literal en *Diamantes y pedernales* y simbólicamente en la agonía de *Rasu Ñiti*) el ave rapaz devora al equino. El caballo se asocia con la cultura opresora. Esto se origina a partir de su vinculación con el apóstol Santiago (Guerra de Reconquista) trasladado a la Conquista de América como Santiago Mataindios.

Esta relación se acentúa durante la colonia al ser el caballo del animal distintivo del poder, inclusive se puede proyectar dicha imagen al posterior dominio del hacendado durante el periodo republicano. Julián Ayuque Cusipuma (1976) desarrolla esta identificación que, tal como refrenda este cuento, habría calado profundamente en el imaginario indígena andino.

Retomando el cuento en estudio, en el inicio y final del ritual de su agonía, el *dansak* *Rasu Ñiti* afirma:

[Inicio] (...) ¡Sí oye! (...) lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti [hija mayor]. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es sólo excremento de borrego! (Arguedas 2004:128)

[Final] El dios está creciendo. ¡Matará al caballo! (...). (Arguedas 2004:131)

La reminiscencia al mito de *Inkarri* (correspondencia anotada por Cornejo Polar (1973:182)) se entremezcla con la noción de continuidad del *wamani* con su renacer (*kuti*) en el discípulo. Respecto a la metáfora biológica planteada, Rivera, refiriéndose a la novela *Todas las sangres*, señala que la metáfora de la derrota es comer al vencido: “(...) aparece como la figura retórica que por momentos representa, modula y significa los enfrentamientos económicos, culturales y sociales de la novela, que (...) adquieren una consistencia y un valor políticos” (2011:140). Empero, el mismo Rivera señala que cuando “(...) es enunciada desde la esfera indígena, desborda los marcos de la política” (2011:140).

Siguiendo este orden de ideas, la intensificación de la metáfora es el verbo tragar, que implica la rapidez y la violencia, así como la intensificación del nivel de apetito. La significación del metasemema implicaría entonces enfatizar el deseo de destruir y consecuente desaparición del oponente: “Se presentan (...) como metáforas que en su lectura retrospectiva, aluden y representan la intensidad de la fuerza política y el deseo que la genera” (Rivera 2011:142).

La cercanía temporal de la publicación del cuento objeto de este estudio (1962) y la novela referida (*Todas las sangres* 1964), nos permite afirmar que se puede aplicar esta reflexión ante lo expresado por el *dansak*: “(...) nuestro dios [*wamani*] [se] va a tragar los ojos de ese caballo” (Arguedas 2004:128), la muerte del solípedo, expresada connotativamente a modo de sinécdoque, subraya la intensidad del deseo contenido de la clase oprimida. Es por ello que dicha muerte se revela como un goce trascendente. Esta no queda en la destrucción física, sino que se entiende como la muerte del significado que se perpetúa a través de la cultura europea.

Cuando un significado está vivo la gente lo practica, lo usa y lo perpetúa a través de la tradición. Cuando muere, renacen otros. Ese significado redivivo es el *wamani*, que viene a representar el mundo andino panteísta. Es evidente el simbolismo del enfrentamiento

entre el *wamani* (cóndor)=deidad andina / caballo=símbolo del dominio político social de raigambre hispana (Ayuque 1976; Larrú y Viera 2011).

Como se puede apreciar en la Tabla 2, Arguedas en este cuento propone una poética trasladable a la condición humana, al orden social del tiempo en que se concibió, escribió y publicó este relato: la situación polarizada entre el patrón (terrateniente, latifundista, gamonal) y el indígena (yanacona, arrendire, pongo, etc.).

Por ello, la poética del autor replantearía la situación de dominio (y abuso en muchos casos) que se instaura durante la conquista, se consolida durante la colonia y prosigue en el periodo republicano desde una perspectiva de la cosmovisión andina.

Arguedas propone una situación de cambio radical de dicha situación. Para profundizar en este aspecto, es conveniente recordar el concepto de viraje ético que propone Rancière:

Dos rasgos caracterizan el viraje ético. Primero, es una reversión del curso del tiempo: el tiempo volcado hacia el fin a realizar —progreso o emancipación—, es reemplazado por el tiempo tornado hacia la catástrofe que está detrás de nosotros. Pero, también, el viraje ético es una nivelación de las formas mismas de la catástrofe que se invoca. (Rancière 2005:34)

Es decir, el autor plantea que el viraje ético, vinculado con el tiempo, está cumpliendo una necesidad interna, ayer memorable y que hoy se ha transformado en desastrosa. En el caso del cuento de Arguedas, esto se aprecia con

claridad si recordamos el tiempo glorioso del pasado andino, sobre todo incaico, y el tiempo actual, donde el indígena aún vive los rezagos de los abusos del criollo. Recordemos que en la cosmovisión andina el tiempo no se concibe como una continuidad lineal. Como señala Federico Navarrete, en el cronotopo andino

(...) el pasado podía reactualizarse, volverse nuevamente presente, en ciertos momentos históricos claves llamados en quechua *pachacútic*. En esos cataclismos, cósmicos y humanos, el flujo de presente a pasado se invertía y el mundo entero se volteaba de modo que lo que estaba abajo, en el *hurin*, pasaba a estar arriba, en el *hanan*, y viceversa. (Navarrete 2004:50)

Esta noción espacio temporal en que el pasado no queda atrás sino sobre o debajo “tiene diversas y profundas consecuencias culturales, históricas y hasta éticas” (Navarrete 2004:30).

En línea con lo anterior, Arguedas plantea en el relato una situación de cambio radical, pero no en el sentido de los hombres del Ande convertidos en sujetos de poder que subyugan a los criollos, sino más bien reivindicativo y en pos del consenso entre ambas partes. A partir de esta perspectiva, podemos profundizar en la mirada arguediana mediante otro aspecto importante del viraje ético de Rancière. Recordemos que

El viraje ético, justamente, no es una fatalidad histórica de la política y de la estética hoy. Pero lo que caracteriza, es su capacidad de recodificar y de invertir las formas de pensamiento y las actitudes que apuntaban ayer a un cambio político o artístico radical. Lo que llamo viraje ético,

**Tabla 2:** Correspondencias binarias

Animal	Cóndor	caballo
Cultura	Andina	reconquista y conquista
Simbología religiosa	<i>Wamani</i>	Cristo
Religión	Panteísta	católica
Poder	Dominado	dominador
Clase social representada	indio ( <i>dansak</i> )	gamonal (patrón)

Fuente: elaboración propia

no es el simple apaciguamiento de los disensos de la política y del arte en el orden consensual. Es más bien la forma extrema que toma la voluntad de absolutizar esos disensos. (Rancière 2005:50)

En otras palabras, el viraje ético transita de un arte de la contradicción (desintegración) a un arte de la armonía (acuerdo). Es la condición del consenso (sortear la segmentación, encaminar hacia el pensamiento único), darle al cosmos un sentido extraviado y restaurar los errores del vínculo social. Entonces, si seguimos en la línea del viraje, evolucionaremos de la disputa al pacto, del mundo corriente al restablecimiento del vínculo.

Por otro lado, volviendo al relato de Arguedas, se propone más que la destrucción fáctica (física) del gamonal, un reemplazo simbólico del cóndor (*wamani* potencialidad de poder dominado) sobre el caballo (poder dominante actual). Se formula, entonces, un deseo político (cambio de jerarquía de poder) expresado simbólicamente a partir del pensamiento andino con característica dualidad complementaria.

Por tanto, queda configurado en el cuento lo siguiente: cóndor=*wamani*, deidad andina, *hanan* / caballo=conquista, poder hispano, *urin*, que redundaría en el cumplimiento del deseo político que da origen a dicha simbolización, como ha indicado la crítica especializada (Ayuque 1976; Del Mastro 2011; Rivera 2011; Larrú y Viera 2011) y es incluso notorio también en el relato *Pongop mosqoynin* (El sueño del pongo) de 1965.

La tensión que se genera entre los animales símbolo (cóndor y caballo) y toda la carga semántica y simbólica que representan dichas imágenes "(...) produce un *tinku*, o encuentro liminal, que luego permitirá la superposición de los opuestos (*kuti*)" (Larrú y Viera 2011:104). Como vimos líneas antes, Federico Navarrete (2004) propone que la concepción cronotópica puede llegar a ser un elemento clave para otorgar significado a los eventos y actos de los personajes de una narración. En este caso, la concepción cronotópica andina no es lineal cronológicamente, sino más bien propone la

posibilidad de dos dimensiones temporales (pasado y presente) coexistentes que se alternan en el dominio uno del otro alternativamente.

El cambio de posición dominante se produce por cataclismos cósmicos (*pachakuti*). A propósito de dicha catástrofe, debemos agregar que se han establecido lecturas de la obra narrativa de José María Arguedas en las que se propone la configuración de un elemento que canaliza dicha posibilidad latente en el imaginario andino tradicional y actual (Larrú y Viera 2011:94; Ubilluz 2014:41).

En tanto, Aranda, López y Salinas (2009) realizaron una reseña de la evolución del pensamiento andino indígena desde los momentos inmediatamente posteriores a la conquista hasta la época del surgimiento de los movimientos terroristas en la década de 1980, y exponen la diversidad de manifestaciones (sociales, religiosas, militares, etc.) que encubrían el deseo de cambio radical identificado en la obra narrativa de Arguedas en el nivel de lo simbólico como *amaru* (Larrú y Viera 2011:94) y en el nivel de lo real como *yawar mayu* (Ubilluz 2014:41).

## CONCLUSIONES

El cuento obedece a la lógica de la cosmovisión andina. Las reglas de creación de redes de significantes son determinadas por lo simbólico. Es indudable que se configura un orden simbólico que lucha por dominar el mundo. Por otra parte, lo real vendría a ser lo incognoscible respecto al *wamani*: ¿por qué este se manifiesta en el *dansak*?, ¿por qué debe danzar en los momentos previos a su muerte?, ¿en homenaje a qué? Estas interrogantes no se pueden explicar desde la lógica del mundo occidental, racional cartesiano; obedecen a la lógica de la visión andina del mundo.

Ergo, lo real no se puede explicar a partir de la cosmovisión occidental europea, mas sí desde la andina. El empleo que hace Arguedas

de símbolos vinculados a lo mítico en el Ande ayacuchano (referente obligatorio de la danza de las tijeras) coincide con el sentido reivindicatorio frente a la sistemática infravaloración que ha ejercido la cultura europea respecto a la andina desde la conquista. Desde dicha cosmovisión y perspectiva se hace una crítica al *statu quo* y se propone un *pachakuti* que significa y es, el retorno al punto inicial del ciclo de un proceso que ocurre en el tiempo y en el espacio, completando así una revolución o cambio radical en el orden del mundo.

Es conocido que en la obra narrativa arguediana se propugna un cambio hacia un orden más justo, vehiculizado en muchas ocasiones por la insinuación o hasta abierta propuesta de un acto violento contra el patrón (gamonal, hacendado, etc.), quien debe ser destruido. Esto nos lleva a la noción del viraje ético en tanto la dimensión afirmativa del bienestar de la humanidad obliga a ciertas suspensiones de la ética.

Arguedas configura una poética en el relato analizado donde se formula un viraje ético mediatizado por la cosmovisión andina. Reformula desde el discurso literario la disyuntiva (oposición binaria y complementaria) político-económico-social que puede apreciar en la nación peruana en términos adecuados a la cosmovisión andina y propone la posibilidad de una inversión en las relaciones de dominación que esta presenta, al relativizar la legitimidad de la hegemonía del poder dominante actual y al reivindicar a la clase dominada, a la que atribuye una potencialidad de poder que podría dejar la condición de dominada y asumir la posición dominante, estableciendo así la posibilidad de dicho *pachakuti* mediante un viraje ético simbólico que podría proyectarse a la realidad.

**DECLARACIÓN DE CONFLICTOS DE INTERESES:** El autor declara no tener conflictos de interés.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ansión, J. (1987). *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima, Perú: Gredes.
- Aranda, G., López, M. y Salinas, S. (2009). *Del regreso del Inca a Sendero Luminoso. Violencia y política mesiánica en Perú*. Santiago de Chile, Chile: RIL editores.
- Arguedas, J. (2004). *Diamantes y pedernales. Relatos escogidos*. Colombia: Horizonte y Norma.
- Ayuque, J. (1976). El *wamani* en la "Agonía de Rasu-Ñiti". En J. Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 197-208). La Habana, Cuba: Ediciones Casa de las Américas.
- Campo, L. (2008). *Diccionario básico de Antropología*. Quito, Ecuador: Abya-Yala. Recuperado de [dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/5692/1/Diccionario%20basico%20de%20antropologia.pdf](https://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/5692/1/Diccionario%20basico%20de%20antropologia.pdf)
- Cornejo, A. (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Depaz, Z. (2015). *La cosmo-visión andina en el Manuscrito de Huarochirí*. Lima, Perú: Ediciones Vicio Perpetuo/ Vicio Perfecto.
- Del Mastro, C. (2011). Golpear como un río la conciencia del lector José María Arguedas y la teología de la liberación. *Páginas*, 36(223), 38-49.
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Lima, Perú: Cátedra Vallejo.
- Gutiérrez, G. (2008). *Heterogeneidad e Ilustración: la poética en tres novelas de Pablo de Olavide* (tesis de grado). Universidad Nacional Mayor de

San Marcos, Perú. Recuperado de [cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/5975/Gutierrez\\_cg.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/5975/Gutierrez_cg.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Larrú, M. y Viera, S. (2011). Animales del aire, de la tierra y del subsuelo en la obra literaria de J. M. Arguedas. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 52(52), 91-122. Recuperado de [revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/76/52](http://revistas.apl.org.pe/index.php/boletinapl/article/view/76/52)

Navarrete, F. (2004). ¿Dónde queda el pasado? Reflexiones sobre los cronotopos históricos. En V. Guedea (ed.). *El historiador frente a la historia. El tiempo en Mesoamérica* (pp. 29-52). Ciudad de México, México: UNAM. Recuperado de [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/428/428\\_04\\_03\\_ElPasado.pdf](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/428/428_04_03_ElPasado.pdf)

Pinilla, C. (ed.). (2004). *José María Arguedas. ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile, Chile: Palinodia.

Rivera, F. (2011). *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas*. Madrid, España: Iberoamericana-Vervuert.

Rowe, W. (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima, Perú: Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos – SUR Casa de estudios del Socialismo.

Ubilluz, J. (2014). La teología política de José María Arguedas. En R. Cuenca y R. Pajuelo (ed.), *Arguedas. El Perú y las ciencias sociales. Nuevas lecturas* (pp. 31-71). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.