

El narrador como instancia transculturadora en "La agonía de Rasu-Ñiti"

Gracia M^a Morales Ortiz

Como sabemos, el término "transculturación", acuñado por Fernando Ortiz en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1978), se está consolidando entre los estudios del pensamiento y la literatura hispanoamericana, especialmente desde que Angel Rama mostrara el potencial explicativo de este concepto, aplicándolo a la narrativa de entreguerras. En su obra de 1982 *Transculturación narrativa en América Latina*, Rama analiza cómo se resolvió el conflicto entre el vanguardismo y el regionalismo, vigente en los países hispanoamericanos a mediados de nuestro siglo, distinguiendo tres momentos fundamentales:

El impacto modernizador genera en ellas [en las regiones internas latinoamericanas], inicialmente, un repliegue defensivo. Se sumergen en la protección de la cultura materna. Un segundo momento, en la medida en que el repliegue no soluciona ningún problema, es el examen crítico de sus valores, la selección de algunos de sus componentes, la estimación de la fuerza que los distingue o de la viabilidad que revelen en el nuevo tiempo. [...] Apunta así al tercer momento en que el impacto modernizador es absorbido por la cultura regional. Después de su atuoexamen valorativo y la selección de sus componentes válidos, se asiste a un redescubrimiento de rasgos que, aunque pertenecientes al acervo tradicional, no estaban vistos o no habían sido utilizados en forma sistemática, y cuyas posibilidades expresivas se evidencian en la perspectiva modernizadora.¹

Este proceso mediante el cual se produce una "reestructuración general del sistema cultural" a partir

de un conjunto de "pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones", se viene definiendo como transculturación². Desde entonces, esta se ha considerado la validez de esta noción para definir la especificidad de una importante cantidad de las producciones textuales en aquel subcontinente.

Entre esos transculturadores, Rama destaca nombres de tal relevancia como García Márquez, Juan Rulfo, Guimaraes Rosa, y, al final se centra en un autor que fue, en su momento, injustamente excluido de la nómina de los más destacados por el llamado "boom" de la narrativa hispanoamericana: el peruano José M^a Arguedas. Se ocupa en particular de una de sus novelas más importantes: *Los ríos profundos*, publicada en Buenos Aires en 1958³. Yurkievich considera que sin dicho texto, la importancia de este autor "quizá no hubiera trascendido el ámbito de lo nacional y lo comarcano"⁴ y por ello no resulta extraño que este sea el título preferido por la crítica. Ultimamente está suscitando una curiosidad cada vez más notable otra de sus obras, la que estaba escribiendo mientras preparaba su suicidio en 1969: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*⁵.

Sin embargo, está siendo desatendida otra de las facetas más interesantes de Arguedas: la de cuentista. Su labor literaria comenzó en 1935 con un libro de relatos, *Agua*, y no abandonará este género a lo largo de toda su trayectoria. En 1967 publica otra recopilación, bajo el título *Amor Mundo y todos los cuentos*, donde incluye algunos de los que habían aparecido en diversas revistas⁶. Nos parece que éste ámbito de su creación literaria ofrece un corpus muy sugerente, ya que dominaba este género con gran

maestría: de hecho, destaca en él una tendencia permanente hacia la estructuración del discurso en apartados breves, pues incluso solía construir sus novelas mediante el ensamblaje de distintos episodios, que se van enlazando hasta constituir una instancia narrativa más amplia.

En este artículo nos proponemos rescatar uno de los cuentos de Arguedas, el titulado la "La agonía de Rasu-Ñiti", cuyas 24 páginas se imprimieron en 1962 por los Talleres Gráficos Icaro, de Lima. Antonio Cornejo Polar, considera a este relato, "el más bello de todos lo que escribiera Arguedas"⁷ y también Vargas Llosa lo cataloga como "uno de los mejores"⁸. Dicho texto pertenece a una etapa muy importante en la evolución narrativa de Arguedas lo separan cuatro años de *Los ríos profundos*, y en esas mismas fechas obtiene el Premio Nacional de Fomento a la Cultura "Ricardo Palma" con *El Sexto*, donde ya ha conseguido forjar una voz propia e inconfundible. Su estilo narrativo es cada vez más lúcido y arriesgado, pero continúa persiguiendo la finalidad que configurara sus primeros relatos: describir la realidad del mundo indígena desde una comprensión más auténtica, más interna y verídica de la que habían presentado autores como López Albújar y Ventura García Calderón⁹. Como sabemos, Arguedas, hijo de un abogado blanco, pasó su infancia entre los indios, por mandato de su madrastra, aprendiendo a hablar el quechua y conociendo sus ritos, sus costumbres, sus creencias... Esto lo coloca ya vitalmente en un espacio situado entre dos universos distintos: el indígena y el blanco.

Esta actitud de intermediario se plasma en toda su obra, no sólo narrativa, sino también en sus poemas y ensayos: se trata de dar a conocer la cultura quechua y devolverle así su prestigio perdido. Ahora bien, como afirma Cornejo Polar, al ser desconocida esta sociedad para el lector occidental, será necesario que exista en el escritor una posición doble: uno es el que describe lo propio de las aldeas andinas "y que se norma por los conceptos de autenticidad, verdad, realismo" y otro el que, teniendo en cuenta "el destino de la obra", debe adaptar su visión para superar el "problema básico el de la inteligibilidad."¹⁰ Pues bien, ese intento por implantar las nociones de una civilización dominada utilizando algunos de los mecanismos expresivos de la dominadora, es lo que se engloba bajo el término transculturación.

En el caso de la contraposición entre esos dos mundos al cual nos venimos refiriendo, debemos considerar además que nos enfrentamos no sólo a

una cuestión racial (indios/ blancos) o social (patrones/ siervos), sino fundamentalmente cultural (lo occidental/ lo andino). Es decir, además de una distinción en el color de la piel o en los recursos económicos, asistimos a la contraposición de dos cosmovisiones diferentes: mientras los herederos de la tradición hispánica ponen en práctica unos principios vitales cercanos a lo que Mircea Eliade definió como característicos del "hombre profano", los que conservan la tradición indígena cultivan una percepción de la realidad propia del "hombre religioso"¹¹. Entre el lector español y los pueblos de habla quechua se impone una distancia que no puede superarse mediante la traducción ideomática, de un significante a otro, porque además de poseer lenguas distintas, tienen una forma diferente de entender el mundo: sus significados no coinciden. Para el indígena, el mundo se rige por una serie de principios encuadrados en lo que podríamos llamar un pensamiento mágico-mítico, frente a la mentalidad del hombre occidental, basada en un conocimiento empírico de la realidad.

No pretendemos ahora analizar en profundidad estos conceptos, sino únicamente plantear unas cuestiones básicas para una comprensión más válida de "La agonía de Rasu-Ñiti". Porque en este cuento se halla presente esa voluntad de la que ya hemos hablado: posibilitar una zona híbrida donde confluyan las dicotomías. De hecho, es lícito sostener que el grado de perfección formal alcanzado en ese momento por Arguedas camina paralelo a su dominio de mecanismos discursivos cada vez más eficaces para llevar a cabo su labor transculturadora.

El interés por la realidad indígena queda ya evidenciado desde la elección misma del tema: se nos describe la ceremonia previa a la muerte de un *dansak'*. Estos bailarines, que ofician su danza como un ritual mágico, poseen una gran importancia en la cultura andina, debido también a su vinculación con la música¹²: se considera que el sonido creado por el hombre tiene la misma potencialidad sagrada que el creado por la naturaleza. Los cantos, las melodías, la poesía y la danza, constituyen todos ellos formas supremas de conectar al individuo con el cosmos. Por tanto, el *dansak'* es una figura revestida de un hondo sentido mítico. No obstante, el espectáculo de los danzantes no es autóctono, sino que, curiosamente, su origen radica en la tradición hispánica; después "el pueblo quechua la ha aclimatado e integrado de tal modo a su propia cultura que ahora parece rasgo inconfundible de su

identidad".¹³ Así pues, Arguedas utiliza como tema central de su argumento un forma popular configurada gracias a un proceso de transculturación.

Ahora bien, si el cuento se limitara a describir cómo se cumple este rito, no pasaría de ser un ensayo etnológico de lo muchos escritos por Jose María. Lo más interesante es cómo el diseño interno del relato revela una asunción de los mismos principios "sacralizadores" que transformaron a los danzantes en seres míticos. Esto es, el texto, escrito en español, se "quechuiza" y a la vez la cosmovisión occidental cede terreno a una cosmovisión "andinizada". Dicho proceso transculturador tiene lugar gracias a un vínculo que pone en comunicación ambos planos: el narrador. Esta figura, que resulta esencial en cualquier texto narrativo, pues "condiciona la organización de la historia o material"¹⁴, aparece en "La agonía de Rasu-Ñiti" con una serie de características muy especiales.

Al principio se nos presenta en tercera persona, sin intervenir en los hechos, como un espectador que tuviera la capacidad de ver sin ser visto. Podríamos considerarlo un narrador cuasi-omnisciente, utilizando la clasificación planteada por Enrique Anderson Imbert¹⁵. Fijémonos en el comienzo del relato¹⁶:

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; daba contra el cuero y su sombra caía a un lado de la cama del bailarín. La otra sombra, la del resto de la habitación, era uniforme. No podía afirmarse que fuera oscuridad; era posible distinguir las ollas, los sacos de papas, los copos de lana; los cuyes, cuando salían algo espantados de sus huecos y exploraban en el silencio. La habitación era ancha para ser vivienda de un indio. (132)

La voz narrativa parece limitarse a presentarnos el espacio circundante, como si de un escenario se tratase, mirándolo desde fuera. Esa posición hace que el lector esté obligado a seguir los ojos de ese "invisible vigilante"¹⁷, quien pasea su mirada por entre los objetos. Ahora bien, si nos detenemos un momento, descubriremos una mayor complejidad de la aparente, pues ya en este breve fragmento observamos varias actitudes interesantes. La primera de ellas es el intento de crear intriga: no nos ha dicho explícitamente quién hay "tendido en el suelo", ni qué hace, ni cómo se encuentra; nada; sólo se nos

sugiere la presencia de alguien, quien seguramente sea el protagonista del relato, ya que funciona como sujeto elíptico (conscientemente elíptico) de la primera frase. Más adelante, se refiere a "la cama del bailarín", pero se trata de una alusión tan breve que casi pasa desapercibida. De este modo, consigue producir en el lector un estado de alerta, de expectación, ante la posibilidad de que ocurra algo prodigioso.

Sin embargo, y esta es la segunda cualidad, ese volverse hacia la presentación del espacio no es una distracción gratuita, pues al hacerlo está ofreciendo un repertorio de indicaciones «elocuentes», en el sentido de que nos aportan una información: los elementos seleccionados por la mirada son propios de la naturaleza y la cultura andinas. De hecho, en estas pocas líneas ya se puede constatar el uso de varios americanismos¹⁸: "mojinete", "papa", "cuy"¹⁹. Resulta llamativa además la importancia de dos elementos que acapararán un gran protagonismo en todos los paisajes arguedianos: la luz y el sonido (o la falta de éstos: es decir, la sombra y el silencio)²⁰. Como puede ir viéndose, esa tercera persona que nos habla, tiene una captación especial del paisaje, idea en la cual profundizaremos a lo largo del trabajo.

Ahora quisiéramos extraer otro dato del párrafo que hemos citado más arriba. Por la descripción realizada, podría suponerse que nos encontramos en un el interior de una casa india, pero se trata de eso, de una suposición. Se confirma en la última frase: "La habitación era ancha para ser vivienda de un indio". Aparte del evidente matiz denunciador del enunciado, nos interesa por otra razón: el hecho de que se nos afirme quién es el propietario de la casa a pesar de su excepcionalidad. Es decir, el narrador debiera mostrar dudas sobre la raza del dueño si sólo se estuviera basando en lo que tiene a la vista, pues sus dimensiones no se corresponden con lo que es habitual en las habitaciones de los indígenas. En estos momentos nos percatamos de que el narrador posee más información que nosotros, los lectores, quienes nos limitamos a «visualizar» y «escuchar» los fragmentos que su «mirada» y su «oído» escogen. No es la habitación la que le da la clave de quién vive en ella, sino su conocimiento previo. Y además, tengamos en cuenta que para establecer esa comparación entre el lugar descrito y las viviendas de otros indios, se necesita estar familiarizado con estas últimas. Por tanto, quien nos habla es un narrador especial: está a la vez fuera (como testigo externo) y dentro (como conocedor) de ese mundo.

En conclusión, ya en este fragmento introductorio existe una posición dual en dicha figura discursiva, pues sin pertenecer como «personaje» a la historia, sí pertenece como «visión» al ámbito que se nos describe. E incluso podemos ir más allá, presentando una pregunta significativa: si este es el habitat propio de los indígenas, ¿cómo es este narrador que, desde dentro de él, nos habla en español (aunque en un español poblado de quechuismos)? ¿A qué raza/cultura pertenece?

Después de este análisis del primer párrafo, ampliaremos nuestra visión hacia el resto del cuento, destacando cuáles son las posiciones más llamativas que adopta esta voz narrativa. Como ya hemos indicado, habitualmente se sitúa en una perspectiva objetiva, testimonial, mostrándonos las situaciones y transcribiendo los diálogos de los personajes, que de este modo se configuran como entes ajenos a su influencia. No obstante, hay muchas ocasiones en las cuales se aparta del relato, para introducir comentarios que parecerían innecesarios, pues alejan momentáneamente su atención de las acciones de los protagonistas. Este tipo de «distracciones» se producen fundamentalmente cuando su «mirada» se detiene en detalles que tienen que ver con el paisaje²¹. El narrador permanece atento a los cambios de la luz solar sobre la escena y también a otros «indicios», como el movimiento de los animales dentro y fuera de la habitación:

La luz del sol alumbraba fuerte. Podía verse cómo varias hormigas negras subían sobre la corteza del lambrás que aún exhalaba perfume. (132)

Los pájaros que se espulgaban tranquilos sobre el árbol de molle, en el pequeño corral de la casa, se sobresaltaron. (133)

Sobre el fuego del sol en el piso de la habitación, caminaban unas moscas negras. (133)

La seda azul de su chaqueta, los espejos, la tela del pantalón ardían bajo el angosto rayo de sol que fulguraba en la sombra del tugurio que era la casa del indio Pedro Huancayre, el gran dansak' «Rasu-Ñiti» (134)

Los músicos y el discípulo se cuadraron contra el rayo de sol. «Rasu-Ñiti» ocupó el suelo donde la franja del sol era más baja. (137)

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. (139)

esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana. (140)

La tendencia a fijarse en estos factores nos revela un acercamiento del narrador a las formas de pensamiento de las sociedades no industrializadas: en ellas el individuo practica una sensibilidad muy receptiva a los fenómenos de la naturaleza, partiendo de la base de que el mundo natural y el humano están unidos por una estrecha interconexión²². Esta capacidad comunicativa suele establecerse mediante la percepción sensorial; el oído, el olfato, la vista... proveen al individuo de una información no empírica, sino emocional. Más que fenómenos físicos, estos aparecen como señales que es necesario interpretar, para comprender el mensaje de sus dioses. Así por ejemplo, «Rasu-Ñiti» tiene la intuición de su muerte, no por causas fisiológicas, sino porque se lo indica el sonido de "la cascada de Saño" al principio del cuento (132).

Por consiguiente, ese narrador que se expresa en un español escrito (en oposición a las formas orales de expresión quechua), está emparentado simultáneamente con la cosmovisión indígena. Ese situarse en un lugar intermedio, se evidencia también por el grado de implicación que demuestra con respecto a la escena relatada; llega a introducir exclamaciones y preguntas desde su propia perspectiva, con una espontaneidad y una capacidad emocional similar a la del hombre «primitivo»²³:

La mujer se inclinó ante el dansak'. Le abrazó los pies. ¡Estaba ya vestido con todas sus insignias! (134)

Pero no tocaba las tijeras; caminaba con la cabeza gacha. ¿Un dansak' que llora? Sí, pero lloraba para adentro. Todos lo notaban. (137)

Lurucha había pegado el rostro al arco del arpa. ¿De dónde bajaba o brotaba esa música? No era sólo de las cuerdas y de la madera. (138)

¿Las gallinas y los cuyes sabían lo que pasaba, lo que significaba esa despedida? (139)

«Rasu-Ñiti» vio a la pequeña bestia. ¿Por qué tomó más impulso para seguir el ritmo lento, como el arrastrarse de un gran río turbio, del yawar mayo éste que tocaban Lurucha y don Pascual? (139)

Pero ahora el ansia que sentía por cantar, aunque igual en violencia, era de otro sentido. ¡Pero igual en violencia! (140)

En todos estos casos, quien habla resulta tan afectado por el espectáculo, que su posición como un «no-asistente» podría ponerse en duda: parece ser uno más entre el público, aun cuando ninguno de los demás lo percibe. Sin embargo, más tarde vuelve a quedar constancia de que su perspectiva está por encima de la de los personajes, cuando en algunas ocasiones –no es lo habitual, ya lo hemos dicho– actúa desde la "omnisciencia", demostrando conocer pensamientos o sensaciones internas de los protagonistas:

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 tocaban las tijeras iban agotándose, que iban también a helarse. [...] 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. (139-140)

Otro aspecto discursivo que deja traslucir la conexión del narrador con las emociones indígenas es su tendencia a la expresión lírica. Introduce algunos párrafos de gran belleza formal, donde utiliza enumeraciones, metáforas, hipérbolos, etc.

Ni la nieve, ni la tierra blanca de los caminos, ni la arena del río, ni el vuelo feliz de las parvadas de palomas en las cosechas, ni el corazón de un becerro que juega, tenían la apariencia, la lozanía, la gloria de esos racimos. (134)

Lurucha aquietó el endiablado ritmo de ese paso de la danza. Era el yawar mayu, pero lento, hondísimo: sí, con la figura de esos ríos inmensos cargados con las primeras lluvias; ríos de las proximidades de la selva que marchan también lentos, bajo el sol pesado en que resaltan todos los polvos y lodos, los animales muertos y árboles que arrastran, indeteniblemente. Y estos ríos van entre montañas bajas, oscuras de árboles. No como los ríos de la sierra que se lanzan a saltos, entre la gran luz; ningún bosque los mancha y las rocas de los abismos les dan silencio. (139)

Como vemos en estos dos ejemplos, la imaginación poética del narrador se desborda y se evade de la historia para introducir, de nuevo, referencias al espacio natural. Esta característica vuelve a conectar con la ideosincrasia de los pueblos

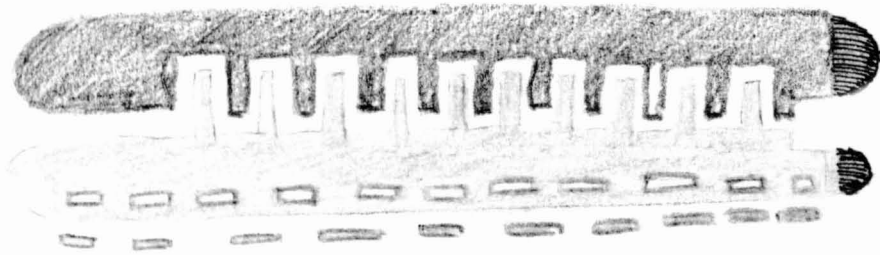
«primitivos», para quienes la poesía tiene una cercanía indudable a las formas de expresión mágica, como ya vimos que ocurría con la música y la danza²⁴. Por ello, este rasgo tan significativo no resulta sólo un recurso estilístico, sino que también consigue dotar a la historia de un espacio semántico donde cabe lo no explícito, lo "intensamente sugeridor", consiguiendo así "fundar un sistema de comunicación sobre niveles muy altos de connotación."²⁵

Por último, queremos plantear otra función ejercida por esta voz narrativa a través de todo el texto: la de acercar al lector a la comprensión del mundo indígena de una forma "empírica". Nos referimos a que existe un intento explícito por aclarar determinadas palabras o situaciones, ajenas al receptor occidental. En estos casos, descubrimos una labor de traducción y de comentario, cercana a la tarea del antropólogo. Ya Silverio Muñoz resalta ese "énfasis explicativo"²⁶ como una de las especificidades de los textos arguedianos y de otros de índole indigenista.

En "La agonía de Rasu-Ñiti" abundan las ocasiones en que, junto a una palabra quechua, aparece, entre paréntesis, su significado en español. Por ejemplo, cuando nos muestra los distintos pasos cuya ejecución va conformando la danza: "jykyu (entrada)", "sisi nina (fuego de hormiga)" (137), "Waqtay (la lucha)", "yawar mayu (río de sangre)", "illapa wivon (el borde del rayo)" (140), "el lucero kanchi (alumbrar de la estrella), del wallpa wak'ay (canto del gallo) (141), y a veces además, introduce alguna noción sobre el sentido ritual de esos períodos musicales.

Aparte de estas breves alusiones informativas, existe un párrafo muy interesante en el que el narrador destaca la importancia de estos bailes rituales en la zona andina. Detiene la historia y deja a sus personajes estáticos durante casi dos páginas, en las cuales desarrolla su exposición etnológica. En una primera parte, se refiere a los danzantes en general y explica cómo inventan arriesgadas piruetas a la vez que hacen sonar sus tijeras; así pues, amplía su foco de atención, deshaciendo el protagonismo de «Rasu-Ñiti». Tras una pausa, nos sorprende así:

Yo vi al gran padre «Untu», trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una soga movediza en el cielo, tocando sus tijeras. El canto del acero se oía más fuerte que la voz del violín y el arpa que tocaban a mi lado, junto a mí. [...] La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo,



a los ojos y al latido de los millares de indios y mestizos que lo veíamos avanzar desde el inmenso eucalipto de la torre. (136)

Este párrafo, del cual hemos transcrito sólo el principio (es el más largo de todo el cuento), surge desde la memoria del narrador. De pronto introduce la primera persona y pasa de ser un narrador externo a presentarse como participante (esta vez sí visible, inserto entre la pluralidad de los asistentes) de otra escena, que ocupa ahora el centro argumental del relato. En este fragmento nos transmite su visión subjetiva y privada del espectáculo: ya no es un simple comentarista, sino que al desvelarnos sus reacciones, observamos cómo el espectáculo del "padre «Untu»" despierta en él esa percepción de lo ontológico, de lo sagrado, propia de la cosmovisión indígena:

Ya no volverá a cantar el mundo en esa forma, todo constreñido, fulgurando en dos hojas de acero. Las palmas y otros pájaros que dormían en el gran eucalipto, recuerdo que cantaron mientras el padre «Untu» se balanceaba en el aire. Cantaron pequeñitos, jubilosamente, pero junto a la voz del acero y a la figura del dansak' sus gorjeos eran como una filigrana apenas perceptible, como cuando el hombre reina y el bello universo solamente, parece, lo orna, le da el jugo vivo a su señor. (136)

Tras este punto y aparte, el narrador comienza el camino de vuelta en tres fases: primero, adopta de nuevo el papel de comentarista en tercera persona, prosiguiendo su disquisición sobre el valor mágico de los danzantes; a continuación, vuelve su reflexión a «Rasu-Ñiti», sin recuperar todavía el argumento detenido, sino para aplicar a su caso específico la información «etnológica» que nos ha dado; y, por último, lo reinserta en la escena de la danza agónica: "El, a esa hora, le había enviado ya su «espíritu»: un

cóndor gris cuya espalda blanca estaba vibrando." De este modo, se ha diseñado un camino de alejamiento progresivo del argumento principal del cuento, desde el cual se ha vuelto al punto de partida: se dibuja así una estructura circular, sin fisuras, como un paréntesis perfectamente integrado en el interior del relato.

En conclusión, y enlazando con nuestra hipótesis primera, Arguedas utiliza a este narrador tan versátil y polifacético con la finalidad de acercarnos a la realidad indígena. A un receptor no andino los elementos de la cultura quechua le tienen, forzosamente, que resultar ajenos; por eso, ninguno se reconocería en las prácticas rituales descritas. De hecho, hay una marcada distancia estilística entre nuestro lenguaje habitual y el habla elíptica y nominal de los personajes. Sin embargo, la voz que relata es asumida sin dificultad por el lector y debido a esto se le otorga credibilidad: su propuesta discursiva resulta más verosímil que exótica. Desde esa verosimilitud se produce el enlace con la cosmovisión andina; porque el narrador demuestra una y otra vez que opera con la misma noción de realidad que está legitimando las prácticas rituales de los protagonistas, una noción basada en la magia y el mito. De este modo, aunque el no indígena no asuma como propios los ritos específicamente andinos, la cercanía cómplice del narrador sí le posibilita el acceso al pensamiento que los justifica. Y eso termina siendo más fructífero. Porque el proyecto de futuro sugerido por Arguedas no pasa por la repetición inerte de unos patrones rígidos heredados, sino que propugna una renovación que permita aprovechar el impacto modernizador, sin perder la esencia mágico-mítica de la mentalidad indígena. Esta es para el autor peruano lo más valioso y permanente de la cultura quechua y diseña esa voz transculturadora en "La agonía de Rasu-Ñiti" con la finalidad de mantener una serie de actitudes básicas: la idea de la naturaleza como un espacio lleno de sugerencias; el protagonismo de la emoción como forma de entendimiento; el mantenimiento de un espacio no explicable empíricamente, donde se puede producir el hallazgo de lo insospechado. Por lo tanto, el mito en lugar de ser una "coartada a-histórica", se convierte en la tierra fecunda y en la fuerza capaz de hacer surgir la nueva imagen de un Perú sabiamente mestizo.²⁷

¹ Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1985 (2ª ed.), p. 30.

² *Ibidem*, p. 39. Rama también apunta el término "plasticidad cultural", elaborado por Vittorio Lanternari en su artículo de 1966, "Désintégration culturelle et processus d'acculturation" (vid. pp. 28 y 30-31)

³ Para conocer la obra de este autor y cuándo y dónde fue siendo publicada, se puede consultar la "Bibliografía de y sobre José María Arguedas" elaborada por Carmen Alemany Bay (*Suplementos Anthropos*, 31, marzo-1992, pp. 131-149)

⁴ Saúl Yurkievich, "José María Arguedas: encuentro con una narrativa americana", *Cuadernos americanos*, n° 130, 1963, pp. 264-278. p. 264.

⁵ En relación con esta obra, nos parece muy interesante la edición crítica coordinada por Eve-Marie Fell (Colección Archivos n° 14, Madrid, UNESCO y Ministerio de Cultura de España y Francia, 1990), que incluye trabajos de S. Arredondo de Arguedas, M. Lienhard, W. Rowe, A. Cornejo Polar, etc... También queríamos destacar la tesis doctoral de Petra Iraides Cruz Leal, titulada *Dualidad cultural y creación mítica en José M^a Arguedas*, La Laguna, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1990.

⁶ Cuatro años después de su muerte, en 1973, José Luis Rouillón publicaría bajo el título *Cuentos olvidados* (Lima, Ed. Imágenes y Letras) los relatos de Arguedas aparecidos en revistas, que no habían sido incluidos en la recopilación de 1967. Para saber en qué año y dónde apareció por primera vez cada uno de ellos, puede consultarse la "Biografía de y sobre José María Arguedas" realizada por Carmen Alemany Bay (op. cit.)

⁷ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José M^a Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 182.

⁸ Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica: José M^a Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 100.

⁹ Ante la lectura de estos autores, José María afirma: "Me sentí tan indignado, tan extrañado, tan defraudado, que consideré que era indispensable hacer un esfuerzo por describir al hombre andino tal como era y tal como yo lo había conocido a través de una convivencia muy directa." (Alejandro Romualdo y José M^a Arguedas, "Poesía y prosa en el Perú contemporáneo, en VV. AA., *Panorama actual de la literatura latinoamericana*, Madrid, Fundamentos, 1971, pp. 187-207, p. 199.

¹⁰ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 44.

¹¹ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1992.

¹² Vid. "El ámbito de la música, el canto y el baile" (en Gladys C. Marín, *La experiencia americana de José M^a Arguedas*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1973, pp. 41-44) y "La música como espacio sonoro: la evolución de la reflexión de Arguedas sobre la música andina" (en William Rowe, *Ensayos arguedianos*, Lima, Universidad de San Marcos y Sur-Casa de Estudios del Socialismo, 1996, pp. 35-57)

¹³ Mario Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴ José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 240-241.

¹⁵ En *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996 (2ª ed.), pp. 57-62.

¹⁶ José M^a Arguedas, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1983. Cada vez que citemos utilizaremos esta edición, y sólo señalaremos la página al final del fragmento seleccionado, incluyéndola en un paréntesis.

¹⁷ Así define Anderson Imbert a ese "narrador cuasi-omnisciente". *Ibidem*, p. 62.

¹⁸ La narrativa arguediana se caracteriza por este uso de quechuismos y otros términos específicos de Hispanoamérica. Existen varios trabajos que estudian lexicológicamente su obra: entre los más recientes cabe destacar el realizado por Milagros Aleza en 1997: *Una cultura sumergida: Aspectos lingüísticos de la narrativa de José María Arguedas*, Universitat de València.

¹⁹ Las dos últimas son consideradas voces quichuas por Marcos Morínigo en su *Diccionario del español de América*. La primera es utilizada sólo en Hispanoamérica, según el *DRAE*.

²⁰ Juana Martínez Gómez, "El espacio en las novelas de José María Arguedas: la significación de lo sensorial", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 5, 1976, pp. 303-329, p. 304.

²¹ Vid. Roberto Paoli, "La descripción en Arguedas", *Anthropos*, n° 128, enero 1992, pp. 43-48.

²² Ernst Cassirer define la visión que el hombre "primitivo" tiene de la naturaleza como "simpatética", esto es, basada en "la convicción profunda de una *solidaridad* fundamental e indeleble *de la vida* que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares. [...] Para el sentir mítico y religioso la naturaleza se convierte en una gran sociedad, la sociedad de la vida. El hombre no ocupa un lugar destacado en esta sociedad. Forma parte de ella pero en ningún aspecto se halla situado más alto que ningún otro miembro." (*Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945, pp. 158-160)

²³ C. M. Bowra, *Poesía y canto primitivo*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1984, p. 82.

²⁴ C. M. Bowra, *op. cit.*, p. 82.

²⁵ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.*, p. 45.

²⁶ Silverio Muñoz, *José M^a Arguedas y el mito de la salvación por la cultura*, Minneapolis, Instituto para el Estudio de Ideologías y Literatura, 1980, p. 86.

²⁷ William Rowe, *op. cit.*, 112.