

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

Leer el morir

Visiones de la muerte en seis cuentos de José María Arguedas y César Dávila Andrade

Santiago Virgilio Padrón Romero

Tutor: Leonardo Pedro Valencia Assogna

Quito, 2020

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Santiago Virgilio Padrón Romero, autor del trabajo intitulado “Leer el morir: Visiones de la muerte en seis cuentos de José María Arguedas y César Dávila Andrade”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

04 de septiembre de 2020

Firma: _____

Resumen

Este trabajo propone que en los seis cuentos analizados de José María Arguedas y César Dávila Andrade se puede leer el morir desde las condiciones únicas de los Andes. Se leen anticipaciones de la muerte cargadas de simbología que sostienen la existencia del *ánimu* como posibilidad de perduración; y desde esa otra posibilidad, esa otra vida, buscan la redención.

Las analogías de la muerte que los autores nos develan en los cuentos hablan de una agonía que precede a la muerte, que a su vez precede a un espíritu como una nueva disposición de existencia. El objetivo de este trabajo es leer ese encuentro único que el sujeto andino, desde la literatura, tiene con la muerte como posibilidad de autenticidad y de proyección, superando la modernidad que ha banalizado las experiencias que podrían proyectarse hacia un autorreconocimiento.

Tanto la filosofía occidental como los relatos ancestrales sobre la existencia andina reflejan la posibilidad de otra vida, que surge de la proyección de todo sujeto para superar un estado de pura bestialidad y asumir una existencia trascendente.

La lectura analítica de los seis cuentos me permite asumir una postura frente al morir, refugiado en los espíritus que conforman un todo en la naturaleza de los Andes. La muerte es la proyección del *ánimu*.

Palabras clave: Muerte, César Dávila Andrade, José María Arguedas, modernidad, *ánimu*, cuentos, filosofía occidental

Dedicado a todos mis muertos.

Tabla de contenidos

Introducción	11
1. Contexto	15
Capítulo primero José María Arguedas y César Dávila Andrade	21
1. José María Arguedas: La agonía de indio	21
2. César Dávila Andrade y la agonía del mestizo andino	25
3. La agonía, la muerte y la perduración del <i>ánimu</i>	28
Capítulo segundo José María Arguedas y César Dávila Andrade, análisis de cuentos	37
1. José María Arguedas: “La muerte de los Arango”	37
2. José María Arguedas: “La agonía de Rasu-Ñiti”	42
3. José María Arguedas: “El sueño del pongo”	46
4. César Dávila Andrade, “La batalla”	49
5. César Dávila Andrade: “El cóndor ciego”	54
6. César Dávila Andrade: “Durante la extremaunción”	57
Capítulo tercero La muerte, columna de la existencia andina	61
1. Basa o punto de apoyo	61
2. Fuste o contenido central	65
3. Capitel o elementos de cierre	68
Conclusiones	71
Bibliografía	73

Introducción

En la época moderna, pese a la continuidad aparente de los temas y de los mitos, la muerte se ha vuelto problemática, para alejarse furtivamente del mundo de las cosas más familiares.
(Phillipe Aries, 2011)

La vida, la muerte y la perduración del alma son los recursos temáticos con los que José María Arguedas y César Dávila Andrade¹ construyeron sus narrativas y desarrollaron posturas únicas, analogías andinas sobre la agonía, el morir y un después. Los Andes tienen en ellos su propio *ayataki*, su propio canto al cadáver; son los amautas quienes anticipan la tragedia. En este trabajo realizaré la lectura de seis cuentos en búsqueda de rastros narrativos sobre la muerte y su relación con las cosmovisiones de los autores, los supuestos, las anticipaciones sobre el morir; esa relación autor-muerte que me permitirá sumar en la búsqueda sobre las múltiples significaciones que se pueden asumir sobre la muerte y su posterior realidad como *ánimu*.²

La literatura latinoamericana de los primeros tres cuartos del siglo XX se leía desde las urgencias político-sociales que las contextualizaban, opacando el rizoma temático que se producía desde lo andino. Este trabajo quiere aportar a ese prisma y responderá preguntas fundamentales sobre el morir en los Andes, revisando algunos de los relatos que lo representan. ¿Cómo se lee el morir en César Dávila Andrade y José María Arguedas? ¿Cuál es la relación entre la muerte y la modernidad en el contexto de nuestros países cordilleranos. ¿Existe una posibilidad andina de vida después del morir? Desde estas

¹ José María Arguedas Altamirano nació en Andahuaylas, Perú, un 18 de enero de 1911. Murió en Lima el 2 de diciembre de 1969. Fue escritor, poeta, traductor, profesor, antropólogo y etnólogo. César Dávila Andrade nació en Cuenca, Ecuador, el 5 de octubre de 1918. Murió en Caracas, Venezuela, el 2 de mayo de 1967. Fue poeta, escritor y ensayista.

² “El término *ánimu* es propio del castellano andino y se relaciona con “ánimo” y/o “ánima”, siendo que el vocablo original es *ánima* que significa “aire, aliento”; de él provienen tanto *ánimus* –del que deriva “ánimo”– como alma. En las fuentes antiguas de la lengua quechua aparece el vocablo *camac* que fue traducido como “el doble que anima” o alma”. Así lo definen en el capítulo “Espejismos y marcas en el espacio andino. El *ánimu* de lo existente” del libro *Cuidando el ánimu: salud y enfermedad en el mundo andino (puna y quebrada de Jujuy, Argentina)*

respuestas desentrañaré las visiones que Dávila Andrade y Arguedas construyeron sobre la muerte.

La Modernidad,³ a pesar de su desarrollo desde la época colonial como lo explica Leslie Bethel, tomó desprevenidas a las sociedades latinoamericanas que estaban viviendo una constante transformación desde las guerras libertarias. En la necesidad de construir y consolidar instituciones republicanas de carácter representativo y de determinar las complejas relaciones sociales, se consolidaron los conceptos de prosperidad comercial, se estratificaron las poblaciones, se negoció con la Iglesia. En fin, la búsqueda de una existencia original, con su posibilidad de gestar las condiciones de un futuro, fue –por el contrario– la imposición de un sistema y la reglamentación cambiante de los Estados. “A pesar de las apariencias, la Modernidad no era una fase nueva –una fase que tal vez, implícitamente, duraría siempre (un ya está, un ya hemos llegado)–, sino el final de la fase anterior; no una salida sino una llegada, un final. Desde aquel momento no hemos sabido exactamente adónde vamos, o qué debemos decir al respecto” (Bethel 1991, 227).

La Modernidad y el capitalismo son fruto del colonialismo europeo del siglo XVI, como propuso Aníbal Quijano en su libro *Colonialismo del poder, eurocentrismo y América Latina*. Este, a partir de cinco grandes controles, (trabajo, sexualidad, subjetividad/Intersubjetividad, autoridad colectiva y la naturaleza) determinó el constructo social. Se generó un sistema que consiguió colonizar el poder desde ideas de raza y de mercado. Por la misma senda de análisis que Quijano, Pablo Quintero propone:

Es decir, los nuevos Estados-nacionales latinoamericanos logran independizarse de las potencias hegemónicas, pero la colonialidad y sus efectos fundamentales siguen operando a lo interno de los distintos países, produciéndose, con el tiempo, diferentes estructuras sociales, todas, no obstante, articuladas bajo el manto de la diferencia colonial y del control del trabajo por medio del capitalismo (Quintero 2014, 209).

La estructuración de este poder colonial permitió que también se dispusiera muchas de las expresiones. Sin embargo, la realidad latinoamericana también se fisuraba con denuncias y posturas artísticas que reflejaron el padecimiento de la raza indígena. La

³ La Modernidad en este trabajo será entendida como el proceso político-económico que influyó en el desarrollo histórico de la política mundial y que a mediados del siglo XX en América Latina determinó la consolidación de los Estados-nación.

modernidad despellejaba una existencia descontrolada y enferma a la que pocos encontraban respuesta, quizás en lo cósmico, en lo surreal, en lo ancestral, en un lenguaje propio, en la propia muerte: “Las condiciones de producción del texto en su contexto histórico definen su naturaleza sociohistórica o coyuntural. El productor del texto o narrador representa, desde su visión, al sujeto en la situación sociopolítica. Este proceso perfila los imaginarios en el texto y la forma de ser reconocidos como tal” (Sepúlveda 2019, 11).

La primera mitad del siglo XX fue un tiempo de reacciones y acciones en Hispanoamérica. Uno de sus resultados en la expresión literaria fue el desarrollo y posterior vigencia de una narrativa corta junto con la poesía, que se convertirían en los géneros denunciadores o creadores de una realidad. Su propósito fue “desentrañar el sentido de la modernidad que trastoca de manera radical sus ciudades pequeñas y sus pueblos” (Rodríguez 2007, 41).

César Dávila Andrade y José María Arguedas, dentro de ese marco social, realizaban sus creaciones literarias no solo con la intención de denunciar, ni únicamente defender posturas nativistas o indigenistas, sino con la mirada hacia la muerte como condición de la existencia, o la existencia como condición de la muerte; sus textos son experiencias con la agonía, zanján la angustia temporal del hombre, del tiempo del vivir dentro del contexto andino.

Durante toda su obra es posible rastrear la permanente preocupación por retratar la muerte, quizá como condición básica o vital para comprender la realidad; sentirla como un permanente “combate” vital, siempre pensada desde su lugar circunstancial, el escenario andino y su agonía, porque –sin duda– para estos autores existir en los Andes es pensar en la agonía misma. El desarrollo industrial y las condiciones económicas de la época relegaban al indio andino a una posición inferior, y a pesar de los cambios políticos la realidad del habitante de nuestros países estaba más entre la sobrevivencia y la precariedad, que entre el crecimiento y la comodidad.

Para el presente análisis he escogido los siguientes cuentos de José María Arguedas: “La muerte de los Arango”, “La agonía de Rasu-Ñiti” y “El sueño del pongo”; y de César Dávila Andrade, los relatos “La batalla”, “El cóndor ciego” y “Durante la extremaunción”.

En las seis narraciones escogidas⁴ se pueden leer las relaciones que los autores asumieron frente a la muerte, sus imaginarios, suposiciones, sus anticipaciones al acto de morir. No se trata de una mera referencia temática, ni de un elemento decorativo, es el tema, la realización. La muerte en estos autores es el sentido guía de sus relatos. Cada texto es una posibilidad, una manera de leer el morir, de leer los acontecimientos imaginarios que desde los Andes estos dos autores nos presentan, nos suponen: es la relación con la agonía, con la presencia acechadora de la muerte.

Se pueden leer también los cuentos desde el contexto histórico. Las biografías que cada uno de los autores recrearon son un patrimonio que testimonia la vida en los Andes desde su lindero final y le dan un sentido único y propio. Teniendo en cuenta las condiciones sociales en las que se desarrollaron los autores, parecería que el desarraigo o la imposibilidad de una tierra soñada desencadenaron ese acercamiento hacia las fronteras de la existencia, hacia la agonía andina que recorren durante toda su creación artística, y presuponen la muerte como redención, como una posible otra vida⁵ donde las condiciones sean diferentes.

Son cuentos persuasivos, como toda la obra de los autores; seis cuentos que abarcan una mirada geográfica y temporal de los Andes, en donde tejieron esa intrincada relación del indio con el mestizo. José María Arguedas y César Dávila Andrade asumieron como mestizos el papel de escribas que reintegraron las naciones andinas, las revivieron desde el padecimiento, desde la anticipación de la muerte, para penetrar en su identidad.

Resulta paradójico decir que desde la agonía y sus entuertos surge la visión regeneradora de los Andes, pero el último trance y su resolución en la muerte son la posibilidad del retorno a la naturalidad, porque la existencia ya es una suerte de agonía que se resuelve al morir. Tanto Dávila como Arguedas son la referencia artística de la misma muerte y no solo por el hecho de sus suicidios, a los que haré una pequeña alusión posteriormente, sino por su marcada y profunda exploración de los imaginarios sobre la

⁴ Los cuentos de José María Arguedas corresponden al libro: *José María Arguedas: Obras completas*, (1983) Lima, Horizonte. Por su parte, los cuentos de César Dávila Andrade corresponden a los libros: *Cabeza de gallo* (Quito: Campaña Nacional por el Libro y la Lectura, 2004) por el cuento “El cóndor ciego”; y *Trece relatos* (Quito: Libresa, 1993) por “La batalla” y “Durante la extremaunción”.

⁵ Otra vida entendiendo que la muerte no es el final, que no concluye la experiencia del individuo. Determinaré la creencia en un estado posterior al morir, una vida otra.

agonía. Este trabajo será solo una pequeña muestra del encuentro con el final de la vida y sus posibilidades.

Me permito asociar entonces esas miradas artísticas a la simbolización de lo andino que denunciaron o resistieron a la modernidad, una modernidad que desde la distinción racial y el manejo del trabajo se afincó y determinó las circunstancias. Anunciaron y delataron la banalización de la experiencia concreta de existir, de asumir ser parte de una especie, pero también de una personalidad única e individual. Este trabajo es una lectura de seis cuentos que propone pensar la muerte como posibilidad, con sus propias circunstancias, dentro de un contexto único, que permita asumir la existencia original.

1. Contexto

La frustración que ha sentido Latinoamérica tras articular sus naciones al capitalismo y ocupar un lugar relegado por la imposición de un juego económico mercantil, que luego de un siglo de independencia supusieron un porvenir derrotado y sumiso, creó un ambiente favorable para reconocer los símbolos que gobernaban su futuro. Las revoluciones liberales darían nacimiento a posturas reivindicadoras, que, junto con enfoques asociados a la teoría marxista, o a los análisis antropológicos tradicionales, buscaban un rostro propio para las “nuevas” naciones latinoamericanas, siempre desde el encuentro de sus habitantes, entre indio y mestizo, entre el pasado y el proyecto de futuro, el siglo XX fue decisivo en la consolidación de un sistema que aprovechó de las formas de producción colonial para estructurar un modelo de mercado mundial.

José Carlos Mariátegui propone que el gamonalismo y posfeudalismo⁶ mantenían el proceso opresivo sobre el indígena, y que solo sería la revolución –desde lo político y económico– lo que realmente produciría el cambio de las relaciones entre los sujetos andinos y su realidad. Las posturas socialistas vigentes en Europa fueron la respuesta-solución que muchos de los grandes ideólogos latinoamericanos, incluido Mariátegui, tomaron por bandera: “He hecho en Europa mi mejor aprendizaje. Y creo que no hay

⁶ En su libro *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Caracas: Ayacucho, 1928), el gamonalismo y posfeudalismo son, para Mariátegui, un régimen de propiedad de la tierra que otorgó al gamonal o terrateniente la tenencia y poder sobre la economía, a desmedro del campesino o del indígena que continuaban como siervos en condiciones de esclavitud.

salvación para Indo-América sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales” (Mariátegui 1928, 7).

Más allá de respuestas, fueron las imposiciones y las conquistas que se mantuvieron a desmedro del indígena –que seguía expulsado de sus tierras– y del mestizo –que fue utilizado para defender el nuevo sistema–, que los asumía como mano de obra desechable. La América andina era el estercolero de los “gringos” (término utilizado en Brasil para nombrar a todo extranjero) que venían a continuar con la extracción de la riqueza y la siembra de miseria.

Esta disputa o desencuentro entre el mestizaje y la vieja tradición traicionaron los proyectos de nación, y permitieron el paso firme de un sistema moderno/capitalista que indefinió el mundo latinoamericano para sumirlo bajo su control y antojadizo desarrollo. La creación de economías fue la mejor forma para determinar el crecimiento de las ciudades y las relaciones de estas con el campo, es decir, la explotación de recursos y las paupérrimas condiciones de trabajo en las urbes produjeron Estados controlados por el mercado: “No obstante, las promesas de la condición moderna resultaron falsas. El lenguaje de la civilidad mentía. Poco duraría la euforia del discurso del progreso” (Rodríguez 2007, 48).

En el mismo sendero de análisis que Mariátegui, Agustín Cueva propone que será el socialismo entendido desde la lucha de clases el que reivindicará una nueva posición en la relación indio-mestizo; aunque en Cueva, más que en Mariátegui, se lee también la importancia vital del pensamiento y la reflexión que podría traer consigo el repensar simbolismos, referentes y prácticas ancestrales, que supondrían un verdadero reconocimiento y una suma sustancial en la formación y consolidación de las nuevas culturas-naciones andinas: “Mas aquí hay que insistir nuevamente en uno de los problemas más graves de nuestra sociedad; el de su ‘dualidad’ cultural (originada en la reacción de tipo casta entre dos grupos humanos), que ha venido impidiendo que quienes pertenecen a la cultura blanco-mestiza aprovechen los elementos de la cultura india” (Cueva 1987, 61).

Ese esperado encuentro resuelto entre blanco, mestizo e indio nunca ocurrió, o al menos no como se lo soñaba, y sí más como se lo imaginaban los estratos de poder: el indio vejado, el mestizo humillado y el blanco envidiado. La política, las industrias, las instituciones se impusieron, marcando el derrotero de las ciudades y de sus habitantes:

La identidad indígena pierde enfoque en su elaboración de certezas y sentidos para su permanencia en el tiempo, por la imposición de una cultura ajena. El diálogo social, dentro de un sistema de comunicación política que se establece entre un Estado regulador y generador de la norma para la convivencia en armonía de sus ciudadanos, fue encauzado y construido en base a relaciones asimétricas. El Estado, en uso de su soberanía, aplicó políticas de ciudadanía que no consideraron las cosmovisiones indígenas ni su identidad étnica (Sepúlveda 2019, 51).

La tensión latinoamericana era clara y el compromiso social fue la bandera de muchas de las creaciones artísticas que estuvieron influenciadas por ese ánimo de protesta y asumieron la lucha y la reivindicación social. Los análisis que se sumaban dentro de la crítica también apuntaban la necesidad de un arte comprometido, así Ángel Rama proponía a José María Arguedas dentro de la categoría de la transculturización,⁷ tomando en cuenta el papel decisivo que sus obras tuvieron frente a la posición del indio dentro de la formación actual de la realidad peruana:

Para críticos como Ángel Rama (1982), [...] Arguedas es el gran transculturador latinoamericano en tanto su obra, situada en el medio de la tensión y el conflicto cultural, consigue producir símbolos en los que la cultura subalterna interfiere creativa y dinámicamente en el proceso de mestizaje. Así, se trató de un gran proyecto literario destinado a revitalizar el conocimiento tradicional en el marco de los complejos procesos de modernización y de construcción de una nueva cultura nacional (Vitch 2011, 7).

Hay compendios de trabajos y ensayos sobre Arguedas, que han sido recogidos en antologías, como la *Recopilación de textos sobre José María Arguedas. Serie de valoración múltiple* publicada por Casa de las Américas (La Habana: Centro de Investigaciones Literarias, 1976), en la que rebosan análisis como: “Tras las huellas del indigenismo literario en el Perú” de Yerko Moretic, “El sentido de la narrativa de Arguedas” de Antonio Cornejo Polar, “Identidad y variedad en los planos narrativos de Arguedas” de Peter Biksfalvy o “La otra dimensión; el espacio mítico”, de José Luis Rouillón, en los que se solventa esa lectura de compromiso social que se asume de su obra. Sin embargo, y desde

⁷ Transculturación es una categoría trabajada por el cubano Fernando Ortiz en 1940 para sustituir la categoría de aculturación que suponía la absorción total de una cultura por parte de otra hegemónica. La transculturación permite la sobrevivencia de elementos propios de una cultura invadida y la incorporación o apropiación de los elementos foráneos. Ángel Rama la empata con el discurso de José María Arguedas cuando recibe el Premio Inca Garcilaso de la Vega en 1968, en el que reclama que no debe ser considerado un aculturado, que habla en castellano y en quechua, y que cada lenguaje forma su ser.

esa lectura, busco proponer que la intención creadora, el motivo inspirador, la fuente magna, era la muerte y la agonía como visores o desencadenantes de sus posturas de reivindicación social, la agonía y la muerte como lectura del pasado, presente y futuro de la existencia andina.

El mundo del indio y el que asumía el mestizo pueden conciliar, pero no mezclarse; convivir pero no fundirse, y esa relación se la lee en los cuentos y en toda la obra de los autores. La impronta colonial y la desorientadora modernidad se encuentran como revoloteando en la triste realidad del indio y en la insignificante del mestizo.

Victor Vitch, crítico y ensayista peruano, en un ensayo sobre Arguedas publicado en la revista *Kipus*, “No narrar al subalterno: un apunte sobre la obra de José María Arguedas”, expone otra mirada a la de la crítica oficial, de la transculturación, porque propone la heterogeneidad como un concepto más adecuado para leer a José María Arguedas, en la medida en que encuentra en la literatura de Arguedas “imágenes latentes”, sabiduría irrenunciable más que afirmaciones sobre la cultura indígena y su relación con lo blanco-mestizo. Existe entonces la imposibilidad de mestizar al indio: su realidad es irrenunciable, su sabiduría es urgente y la literatura permite interceder, “estudiar lo “no narrado” en Arguedas, como una estrategia que alude a una especie de “transculturación fallida”, a la presencia de elementos heterogéneos cuya potencialidad no se encuentra suficientemente sistematizada en sus ensayos antropológicos, pero que en sus imágenes literarias tiene una recurrencia notable” (Vitch 2011, 8).

Con relación a esta cita cabe agregar que, dentro de la gama de acercamientos, desde diferentes disciplinas que José María Arguedas utiliza para descifrar los Andes, como la etnografía o la antropología, es con la literatura que encuentra la expresión que reproduce sus sentimientos y sensaciones de manera más libre y auténtica.

Por otra parte, César Dávila Andrade, a pesar de su evidente interés por la metafísica, la alquimia de la palabra, y su poca relación con la política, fue bandera partidista y su obra un mitin, cuando realmente creo que estuvo deshilando la existencia, solo con la muerte como compañera. El personaje mestizo que crea está enraizado en su realidad, que es la de los Andes, la cordillera majestuosa, la regente del pasado y futuro.

Martha Rodríguez aporta en la crítica ecuatoriana al abrir el espectro de lecturas sobre la generación de escritores ecuatorianos que antecedieron al “boom” latinoamericano,

reconociendo sus individualidades y sus propias visiones del mundo, dejando abierta la línea temática relacionada con el ser y la existencia, línea que comparto y defiendo como presencia en cada una de las creaciones de César Dávila: “Resulta necesario ensayar otra lectura de la producción de este grupo de autores, ciertamente sin ignorar sus marcas estéticas, pero buscando características que puedan brindarle identidad propia” (Rodríguez 2007, 41).

Rodríguez, en su *dossier* “Narradores ecuatorianos de la década de 50”, reconoce que la modernidad sería un punto de quiebre en la literatura ecuatoriana y que desde este marco contextual las publicaciones se multiplicaron y los estilos permitieron innumerables acercamientos al problema del mestizo y al papel del intelectual en la sociedad. César Dávila Andrade y José María Arguedas no estaban fuera de ese circuito de pensamiento, dejando evidente su postura frente a la realidad andina, porque las experiencias definen nuestra expresión y deseos, conscientes o inconscientes, que se están revelando en una realidad específica. Sería inoportuno discutir el valor de denuncia y las posturas reivindicadoras de los dos autores analizados, pero también, es necesario recalcar que sus obras son un constructo andino y creo que, en el caso de los cuentos analizados, están construyendo posibles imaginarios desde el morir andino, para darle un sentido a la existencia desde la permanencia en pleno reconocimiento de la naturaleza y sus relaciones espacio-temporales. Es decir, son los Andes el lugar desde donde se debe imaginar nuestra realidad, nuestra existencia y nuestra muerte. Esta geografía andina, en Dávila y Arguedas, se cuenta desde la agonía, casi como si ellos fueran repetidores de un susurro que cada vez se escucha menos a pesar de su urgencia y necesidad: la agonía de la tierra y los pobladores andinos. La agonía de esta región es la propia agonía de los autores.

En su libro *Filosofía andina*, Josef Esterman refiere sobre la necesidad de reconocer un pensamiento propio andino, que es la cotidianidad práctica y el relacionamiento con la naturaleza; una filosofía de los Andes que es incompatible con la filosofía occidental, sobre todo teniendo en cuenta la imposibilidad del uso metódico occidental de los saberes, que no empata con las características de la sabiduría particular del andino:

Primeramente y en sentido básico, la filosofía andina es el conjunto de concepciones, modelos, ideas y categorías vividos y experimentados por el *runa/jaqi* andino, es decir: la experiencia concreta y colectiva del ser humano andino en su universo físico y simbólico.

Las concepciones filosóficas en esta vivencia son praxo-lógicas e implícitas. Secundariamente y en sentido derivado, la filosofía andina es la reflexión sistémica y metódica de esta experiencia colectiva (Esterman 2006, 74).

Este trabajo es un aporte más a esa mirada andina, que surge del encuentro entre los habitantes y su cotidianidad, sus circunstancias y dinámicas; pero también es la posibilidad de relacionar con conceptos sobre la agonía, la vida y la muerte de la filosofía occidental, las ideas que colindan y los ejercicios prácticos ceremoniales que comparten.

Capítulo primero

José María Arguedas y César Dávila Andrade

1. José María Arguedas: La agonía de indio

No hay probablemente en toda América andina un caso tan vívido de un escritor y su caminar junto con la muerte como el de José María Arguedas. Su divorcio con la vida está como principio y relación de sentido en toda su obra. Un acto de fuga o trascendencia, su curiosidad sobre el morir es como una huida a lo incomprensible, a lo imposible. En el libro *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, decía: “Vi, hermano João. (¿Por qué me dirijo a ti? ¿Será porque has muerto y a mí la muerte me amasa desde que era niño, desde esa tarde solemne en que me dirigí al riachuelo de Huallpamayo rogando al santo patrón del pueblo y a la Virgen que me hicieran morir, y lo único que conseguí fue que la luz del sol me entrara?” (Arguedas 2006, 33).

Huérfano de madre desde los tres años, fue “obligado” –como él lo cuenta en la entrevista realizada por Alfonso Calderón y que forma parte del glosario de la Serie de valoración múltiple–, a vivir entre los indígenas de los que se expresa: “No conocí gente más sabia y fuerte”, seguramente su mayor nostalgia y razón de lucha, con quienes forjaría gran parte de su identidad. Su niñez estuvo entre el odio de su madrastra y hermanastro, y el amor y consuelo de los indígenas. El recuerdo de este tiempo es determinante en la figura y biografía de Arguedas. Luego, ya adolescente, dice ser “rescatado” para la sociedad de los “blancos”, donde encontraría las circunstancias para su expresión y sin ser militante de partido alguno, dejaría clara su postura frente a la idea de liberación del territorio peruano, territorio que lo entendía lleno de miseria y discrimen.

En 1935 publica *Agua* un libro compuesto de tres cuentos que le permite entrar en la escena literaria peruana, pero sobre todo asume su compromiso con el indio. Su postura narrativa desde los inicios tuvo por característica estimar la compleja relación del hombre andino con su dinámico paisaje. Es el marco natural de los Andes el que permite emerger las temáticas:

Ese universo humano y terreno que es de los más intrincados e interesantes del mundo, porque allí la antigüedad americana ha permanecido muy fuerte, tanto más cuanto mayores modificaciones formales y de contenido tuvo que hacer para mantenerse y mantener por tanto una faz y una sustancia siempre nueva y originales debido a la lucha misma por permanecer y no ser simplemente avasallado (“Conversando con Arguedas”, et al. 1976, 23).

Su biografía es una larga pelea entre una cultura oficial y una soñada cultura nacional, que en su repertorio literario marcó un estilo mayormente narrativo, aunque sus poemas y los cánticos quechuas son los ritmos de su existencia, de recuerdos y nostalgia. El cuento y la novela serían sus recursos, que muchas veces los imaginó en quechua y los pensó intraducibles al español. Sus textos darían luz a esa mirada única que repite recuerdos, obsesiones, sensibilidad, agonía. “Su experiencia le servirá, frecuentemente, de sustrato narrativo. Novelará, entonces, su propia vida” (Cornejo Polar 1976, 47). La obra de Arguedas es autobiográfica, gran parte de sus textos son alusiones a sus vivencias.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* se lee la trama que desencadenó en la muerte del personaje narrador y del propio autor. Así, el narrador cuenta en su primer diario cómo intentó suicidarse por causa de una dolencia que le acompañaría hasta su resolución final, una “dolencia psíquica”, que Arguedas expuso como propia en muchos de sus discursos, y que se puede entender como una agonía, la del pueblo peruano, la del indio, la suya propia, y desde esas dimensiones encontrar la redención.

Sobre el indio, Arguedas no deja lugar a la duda: su cariño y deuda es evidente, al punto de destinarle sus deseos de redención. La necesidad de nombrarlo y darle un lugar significativo, su propio lugar, la geografía andina, es una reivindicación. Para Arguedas los indios de la sierra son el paisaje mismo, son los Andes, son invadidos dulcemente por la cordillera, donde vibran al unísono con sus melodías, con sus cajas de resonancia en el gran instrumento musical del universo. ¡Ellos adivinan en el rumor de un río “el canto de todo el mundo! Y, si cantan, si tañen un charango, a través de ellos nos llega la queja de toda la tierra” (Roullión et al. 1976, 161).

Los narradores en las obras de Arguedas se repiten, por lo general están presentes en los acontecimientos, casi como protagonistas, y en algunos casos testigos privilegiados por el panorama y las conjeturas precisas que consigue desarrollar a partir de ellos. Sara Castro Klaren (et al. 1976, 178) realiza una revisión de los recursos narrativos en la obra de Arguedas, propone que el escritor utiliza con contundencia un narrador yo-protagonista, de

carácter anónimo, que le permite asumir un punto de vista sin una omnisciencia suprema: “En el caso de los relatos de Arguedas, hay una preferencia dominante por el narrador-protagonista en los primeros cuentos y luego por la conciencia selectiva detrás del cual opera un narrador anónimo”. Ese valor de individualidad no se pierde a pesar de la mirada panorámica del narrador, este recurso nos permite asumir la tragedia personal y lo que pueda circundar alrededor de ella.

El lenguaje en Arguedas ha sido motivo de varios análisis, y se podría resumir en esa necesidad del escritor de trasladar su pensamiento quechua al castellano, o de resolver el problema de su expresión cuando sus “traducciones” parecían imposibles por el nivel de subjetividad y conceptualización. En todo caso el español de Arguedas es muy suyo: su cadencia y su clarividencia descriptiva, sin el abuso de comentarios y con permanentes, precisas y pertinentes alusiones a los Andes, determinan y cautivan, trasladan, conmueven y asombran:

¿Y cuál es el problema que se planteó? Precisamente trasladar fielmente la vida de los indios serranos con quienes había compartido su vida de niño, y en cuya idiosincrasia se había empapado, hasta el punto que formaba parte de su ser más profundo. Temía traicionarlos y traicionarse a sí mismo después de haber “aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua” (Coulbard et al. 1976, 144).

La encrucijada que la vida le interpuso a Arguedas determinó sus creaciones y le generó una imagen inédita del mundo andino. Y aunque es posible encontrar el mundo del indio, del *misti*, sus símbolos y creencias ya conocidas y narradas anteriormente, es en sus relaciones donde la magia del encuentro de los dos mundos es posible; sin fusiones, cada uno en su momento, pero juntos. Un encuentro que en castellano da cuenta de la experiencia vital del autor, la agonía permanente del mundo del indio narrada desde su condición de mestizo: “Una vez más nos muestra el drama de nuestra cultura mestiza, pero con una exasperada e íntima sinceridad, gracias a peculiares circunstancias de este escritor extraño” (Roullión et al. 1976, 145).

El mundo del indio de la sierra peruana y el mundo del *misti* costeño, dicotomía y encuentro que Arguedas quiere desenmarañar con imágenes claras que permiten distinguir el contexto, las relaciones entre los sujetos, entre la naturaleza y la realidad, desarrolla un punto de vista, interno, casi inconsciente, o psíquico desde el que se contemplan los Andes en plenitud. “El sueño del pongo” es un caso particular dentro de la obra arguediana y es

particular porque, como lo detallaré más adelante, es una historia referida, no propia de José María Arguedas, pues la escuchó de boca de un indígena e intentó ser fiel a la historia original.

Arguedas se suicida el 28 de noviembre de 1969, en un baño de la facultad donde trabajaba. Vivió cinco días de agonía, como cierre simbólico o coincidencia única con sus costumbres. Para los indígenas peruanos el cinco es un número especial, son los días que dentro de la cosmovisión andina tiene el muerto para encontrar su camino al *wamani*⁸ o cerro de las almas. José María era espíritu de *wamani* mismo.

La muerte para Arguedas fue el asumir el tiempo, el suyo propio, fue apropiarse de su destino final, crear su propia narrativa mortal. En los cuentos de Arguedas se puede reconocer el paso de la muerte como condición universal del sujeto, pero matizada con su propia realidad que –en el caso de los Andes– era triste y melancólica.

Así, el Perú desde 1935 –año en que Arguedas publica su primer libro– puede entrar en las analogías de la muerte en los Andes, desde la lectura de un agonizante, un anticipador al acto del morir y también a su trascendencia posterior. Una suerte de Dante andino que nos habla de las cumbres, ríos y mares, bajo el reino del gran *wamani*. Nos habla de los espíritus andinos, de su ancestral sabiduría y su agonía hasta la redención.

La muerte dentro de la cosmovisión andina ha sido estudiada por el historiador y antropólogo peruano Luis Millones Santagadea. En una entrevista realizada en México para radio INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia) Millones habla sobre una “geografía invisible”, la geografía del pensamiento sobre los muertos en el Perú, que atañe toda una cosmovisión rica en simbolismos y raíces que han permanecido en el tiempo, como por ejemplo el pensamiento de que todo individuo posee dos almas, y, cuando uno muere, el alma del corazón permanece y luego de cinco días debe retornar al *wamani*, que es el cerro de la localidad en donde descansará finalmente el espíritu. Al respecto, indica Millones:

Quizás la forma más común y divulgada de esta geografía invisible es el hecho de qué sucede cuando uno muere. Y la primera reflexión es que todos tenemos dos almas, una que radica en el cerebro y otra está en el corazón. La que muere inmediatamente con la persona es la que está en el cerebro, la cabeza, y hay que convencer al alma que está en el corazón que uno no está muerto; entonces una ceremonia de cinco días, número mágico de los

⁸ *Wamani* es el Dios andino. En el análisis posterior determinaremos algunas características.

Andes, *Pichk'ay*, juegos, bailes, etc. el cinco, número universal, y en estos cinco días hay que convencer al alma, explicándole que está muerta y debe seguir el camino de todas las personas que mueren, es decir ir al cerro que es el patrón de donde se ha nacido.⁹

Esta versión etnológica de la muerte en los Andes peruanos está presente en los tres cuentos analizados, pero especialmente en “La agonía de Rasu-Ñiti”, donde se recrean los imaginarios de la muerte de un personaje típico peruano, el danzante de tijeras, que hasta estos días es recordado como parte fundamental de las fiestas populares pretéritas. Arguedas en sus cuentos recrea magistralmente la antesala a la muerte, la conoce, la ha vivido y por eso nos cuenta del espíritu del *wamani*, de los cánticos, las oraciones, de los números mágicos, la naturaleza mágica, con la mirada del *misti* que soñaba con la redención del indio.

El *Pichk'ay*, el rito del quinto día de la muerte en los Andes y el retorno al *wamani* están presentes en la obra del autor peruano como en su propia muerte, detalle anecdótico porque después de dispararse en la sien, serían cinco los días de agonía hasta su deceso final. Arguedas fue ese antes de la muerte y el después de la muerte conjugado con los Andes y su sabiduría ancestral. Fue único e irrepetible y su existencia tenía las peculiaridades de la vida en los Andes.

2. César Dávila Andrade y la agonía del mestizo andino

Conocido por sus más cercanos familiares y sus amigos de su natal Cuenca como el “ingeniero,” o el “faquir”,¹⁰ como el mundo lo bautizó, es una de las figuras más visibles en las letras ecuatorianas por su detallada y cadenciosa escritura, trabajada con minuciosidad, cada palabra es una necesidad de expresión; es decir, César Dávila Andrade poetiza con exactitud las experiencias, la realidad la convierte en palabra: la palabra justa, la precisa; pero, además, la que encanta, obnubila, enamora, deprime, la que conmueve. La mayor parte de su obra fue poética; sin embargo, su narrativa es tan poderosa y decidora que es el reflejo de la pulcritud del manejo de la lengua y una ventana privilegiada de su creación literaria.

⁹ Entrevista en Radio INAH: *Luis Millones: Geografía invisible de los Andes. ¿A dónde van los muertos en Perú?* <https://www.youtube.com/watch?v=4IWNJv28iBM&t=1703s>.

¹⁰ El apodo de faquir se lo atribuye a su vida austera y su adicción al alcohol.

Nació en Cuenca, provincia del Azuay, el 5 de octubre de 1918, en medio de una familia conservadora que evocó con cariño, al igual que a su tierra natal, aunque se descubren también en sus escritos sentimientos contradictorios con su tierra, en los que se puede leer su desarraigo, su espacio vacío en la existencia, su sentimiento de que “La vida es vapor”. Este es el título de su primer texto publicado en 1934, tiempo en el que el realismo social era la fuente inspirativa de la literatura ecuatoriana y que marcaría al faquir en su proceso creativo, sobre todo en el narrativo. En su libro *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Jorge Dávila Vázquez distingue una narrativa de la transición, entre los años cuarenta y cincuenta en los que surge una narrativa con nuevas formas expresivas y conceptuales, aunque mantenían vinculación con el realismo social que la antecedía:

Hablamos de transición, porque es una etapa de paso, de cambio, de evolución, pero ciertos rasgos de la narrativa del treinta subsisten de modo notable. Así, la crudeza naturalista es en Dávila (menos en los relatos de la última época) sumamente fuerte, y solo la alta dosis de lirismo que él supo imprimir a todas sus obras, las separa de la producción realista ecuatoriana precedente (Jorge Dávila Vázquez 1998, 82).

En la narrativa de César Dávila Andrade es posible leer el desencuentro con la modernidad que alentaba la migración campesina hacia las ciudades en crecimiento, mientras se asentaba la miseria sobre todo en el campo y en el campesino. Sus personajes ciudadanos, cotidianos, son una especie de seres atormentados que se regocijan de la miserable condición humana. El realismo permanece en él, contado con la precisión de un ingeniero y la melancolía de un bohemio.

Sus cuentos parten de esa transición histórica, son similares y únicos a los de sus contemporáneos. Similares porque recogen la denuncia y desesperación de la generación del treinta por construir un mejor futuro, y únicos porque reflejan la permanente percepción de la agonía que el “faquir” fue desentrañando en sus textos, esa visión permanente sobre la muerte y sus designios. Solo basta leer sus títulos para descubrir que es la muerte su preocupación fundamental, entonces la intenta pre-vivir, pre-visualizar, narrarla con analogías que le permitan descifrarla para entenderla.

César Dávila Andrade compartió sus experiencias y creaciones con el alcohol, vicio que sería su compañero hasta sus últimas consecuencias e indudablemente le permitió

asumir la desdicha, encarnarla para poder superarla luego con la muerte. Con “el aguardiente salvaje de los Andes,” como solía expresarse de la bebida, buscaba la muerte:

Un desamparo que le hacía proferir amenazas de autodestrucción cuando estaba ebrio, como lo veremos luego, le llevaba a escribir unos textos en los que se lee la anticipación del suicidio como un espantoso dato escondido en hipérbaton, en una especie de desorden de la gramática de la vida, que tendría su desesperada solución justo al terminar el poema de su vida trunca (Dávila Vázquez 1998, 106).

César Dávila Andrade construyó un mundo literario desde la agonía. Su literatura es la búsqueda permanente de la muerte y sus constructos, es procurar desde personajes comunes conocerla o reconocerla. La muerte nos la presenta desde la profundidad del mestizaje andino que era su condición natural.

“La batalla”, “El cóndor ciego” y “Durante la extremaunción” son el reflejo de la transición entre lo social y las vanguardias, son cuentos en los que brota la magia del lenguaje con la expresión precisa, César Dávila retrata la vida del mestizo andino, simple, pero sus circunstancias son únicas, irrepetibles, sus personajes son el fruto de vivir y alucinar la muerte. La naturaleza acompaña al moribundo a su despedida.

César Dávila Andrade siempre fue un personaje extraño, su propia familia lo miraba así, y él lo sabía también. Su desasimiento con “lo normal” era su realidad, su permanente actitud meditativa le cobijó de un aura de excepción. Otro elemento, que Juan Lizcano, amigo personal del faquir reconoce diferente en el autor y que lo distanciaban del pensamiento común, fueron sus lecturas sobre esoterismo, parasicología, yoga-zen, ciencias ocultas, en las que encontró fuertes imágenes sobre sus dudas existenciales, sobre las metáforas del mundo dentro del espejo, sobre la vida y la muerte. Leer su obra es leer su realidad, la realidad andina que cambiaba a capricho del mercado, es leer al campo avasallado por la ciudad, es la agonía del indio, es leer desde los confines de su corazón hasta las cumbres más altas y majestuosas de la cordillera, todo lo que la contemplación exaltada le permitía sentir.

La producción narrativa que Dávila Andrade publicó en vida se recoge en tres libros, *Abandonados de la tierra*, *Trece relatos* y *Cabeza de gallo*. Los cuentos analizados pertenecen a los dos últimos citados: “El cóndor ciego”, de la colección *Trece relatos*; y “La batalla” y “Durante la extremaunción”, del libro *Cabeza de gallo*, en donde supo

determinar las circunstancias del cotidiano andino. Cabe mencionar que algunos cuentos fueron publicados póstumamente, enriqueciendo su labor dentro de este género que trabajó con pasión tanto como su laureada poesía.

Jorge Dávila Vázquez propone tres grandes etapas para la obra creativa del “faquir”: una primera etapa sensorial en la que desarrolló y exploró su interioridad, y conoció a los “fantasmas de sus profundas e interminables lecturas” (1998, 36); otra etapa experimental neovanguardista, en la que además de un lenguaje místico y figurativo, sus creencias en una escritura casi profética le permitieron crear imágenes poéticas únicas, plagadas de conocimiento y contemplación; y una tercera etapa que la llamó hermética, en la que el escritor se desdobra, y asumiendo su papel en el que predestina la vida, se termina de construir.

Un largo camino desde lo sensorial, pasando por el desarraigo hasta el cabal misticismo. Con este análisis puedo sumar que, en las tres etapas, y más allá de la diferencia en la estética y valor conceptual que se marcó de ellas, será la agonía y la misma muerte su preocupación permanente. Su literatura era el espejo donde veía reflejada la vida y su angustioso trajín, y la muerte como redención o nuevo comienzo.

César Dávila Andrade se suicidó el 2 de mayo de 1967, en un cuarto de hotel. Recostado sobre una sábana se cortó la yugular sin dejar ninguna nota sobre su acto final. Aunque podemos suponer las causas de su suicidio, y o quizá no llegar a un común acuerdo, es claro que en su obra estuvo permanentemente transitando, con agónica esperanza, hacia la muerte.

3. La agonía, la muerte y la perduración del *ánimu*

Una vez revisada brevemente la biografía y determinadas circunstancias de la escritura de José María Arguedas y César Dávila Andrade, introduciré los temas de la agonía y la muerte, dentro de sus posibles analogías, en su relación con la realidad andina. Para conceptualizar a la agonía, recurriré a la tesis de Gastón Beraldi: “La noción de agonía como clave de lectura crítica al concepto de sistema en los textos de Miguel de Unamuno”, en la que se rescata y analiza el concepto de Unamuno sobre agonía y que empata con la acepción que he desarrollado en este análisis en el que se propone la existencia como una

carga dolorosa y que se resuelve al morir: “La vida es tragedia, y si la tragedia es perpetua lucha, concluimos que la vida es perpetua lucha, es la vida misma la que es agonía, y esta es la trágica vida e historia de los hombres, hijos de la contradicción” (Beraldi, 2015 46).

En relación con lo posterior al morir, referiré al concepto de *ánimu* desarrollado por Lucia Bugallo en su texto “Wak’as en la puna jujeña. Lo fluido y lo fino en el diálogo con pachamama”, publicado en el libro *Wak’as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino*. Para la autora, el *ánimu* es entendido como el espíritu de todo lo que habita en los Andes. Cada elemento del paisaje andino posee un espíritu o *ánimu*.

María Carolina Rivet y Jorge Tomasi, en el libro antes citado, dentro del capítulo “Casitas y casa mochas, los antiguos y los abuelos en sus arquitecturas”, recogen relatos que cuentan sobre la existencia de dos temporalidades en las tierras andinas. La primera es una antes del sol, tiempo en el que habitaban seres pequeños –que vivían en los cerros, entre las grietas de las montañas, en cuevas– que son llamado los “antiguos” o *ch’ullpas* y que perecieron quemados por el calor del astro rey. Se cree que sus almas aún deambulan por nuestras montañas. El otro tiempo, el tiempo del sol, el nuestro, es el de los “abuelos” que eran la cabeza del hogar que habita una casa de adobe en el campo y conforma una agrupación familiar. Los “abuelos” son los custodios de las historias y tradiciones de las familias: “Mientras que las peñas en los cerros se presentan como el ámbito de los primeros, las áreas más abiertas lo son para los segundos. El pasaje de los antiguos a los abuelos habría implicado entonces dejar los cerros y las casas en las cuevas para instalarse en el campo.” (Rivet - Tomasi et al. 2016, 382)

Estas temporalidades y sus habitantes se entrelazan cuando se juntan los espacios, los cerros y el campo. Por ejemplo, de las “estancias”,¹¹ también llamadas *ch’ullpas* por su asociación con los “antiguos”, que aprovechan las grietas naturales y las complementan con construcciones de rocas apiñadas en forma de pared:

Estas estancias forman parte del universo de los cerros y de la cotidianidad de las familias y de su memoria, y concretamente muchos pastores prefieren estar entre las peñas, como las cabras, más que en la casa de campo. En este sentido, estas estancias nos permiten comenzar a poner en cuestión la diferencia radical que se presenta entre los antiguos y

¹¹ Las estancias de pastoreo o *ch’ullpas* son construcciones de piedras en forma de cuarto, aprovechando la geografía, para el descanso y refugio de los campesinos de los páramos. También han sido asociadas a cultos ancestrales en los que se las relaciona con estructuras ceremoniales o monumentos funerarios.

abuelos. Ciertamente, si hilamos más fino, las concepciones sobre ambos no son en realidad tan antagónicas (2016, 384).

El *ánimu* de los “antiguos” está presente en estas “estancias”, de hecho, las habitan y pueden ser muy peligrosos si se sienten ofendidos. “Las chullpas siguen siendo casas, y continúan conteniendo en su materialidad las existencias de sus moradores” (2016, 393). Los “abuelos” por su parte reposan en nichos o *covachas*¹² en cementerios. Su *ánimu* también trasciende y puede afectar al familiar si no se siente honrado. A los muertos nuevos o “almitas frescas” se las recuerda con jolgorio y se comparte junto a su tumba entre bromas y comida.

Vida y muerte en los Andes tienen entonces sus propios tiempos y espacios, como realidades que se comparten. Tanto los vivos como los muertos, los “antiguos”, los “abuelos” y las “almas frescas”, todos son parte armónica de la existencia. La naturaleza andina está formada por el *ánimu* de todo lo que en ella hay. Dávila y Arguedas narran sobre esa posibilidad, sobre la existencia del alma y de algo más allá del morir, una idea de superación a la muerte. Existe perduración en cada una de estas almas. El habitante andino no perece con la muerte, su espíritu todavía continúa vigilante de su entorno.

La mortalidad es una condición humana. El filósofo alemán Arthur Schopenhauer propone a la muerte y al nacimiento como los dos polos en los que se manifiesta la vida, y son condición la una de la otra. Para Martín Heidegger “el Ser” es para la muerte. La muerte es la posibilidad de todas las posibilidades, entonces todo está marcado por su realidad, su encuentro es algo inevitable, es una contingencia que puede llegar cualquier momento, y en la mayoría de casos no es un acto voluntario, sino fruto de un accidente, enfermedad, homicidio, vejez, etc. Pensar en ella es pensar en la propia existencia, es disponer de esa realidad, suponerla para intentar comprenderla.

La muerte no es una prioridad en la actualidad, la banalización de la muerte la ha convertido en un hecho poco singular, efímero, intrascendente. Nuestra mortalidad es una obviedad y entonces no importa nada y puede que hasta incomoden el muerto y su entierro. En algunas fiestas populares o el dos de noviembre, cuando se visitan los cementerios y se comparte con los muertos, se siente todavía esa trascendencia del morir, porque se reviven

¹² Las *covachas* son pequeñas construcciones de piedra, nichos que tienen una pequeña puerta mirando al este para permitir el renacer del espíritu cuando se abra la *covacha*.

las biografías. El resto del año, y sobre todo en las ciudades metrópoli, los cementerios son parajes desolados apenas pintados por flores secas de colores ya marchitos.

La relación con la muerte desaparece. Las arquitecturas de los cementerios, los árboles que los vigilan, los arbustos que los cercan, las flores que los perfuman, están ahí, como cuidados por las almas, y no importan. Los nichos y urnas son grises, infinitos, repetidos, uniformes, están y no los visitan, no importan. Nuestra relación con los muertos cambia, o mejor desaparece, no importa pensar en la muerte, en mi muerte individual, supera la idea del triunfo de la vida de la especie y mi muerte se reduce a una muerte insignificante dentro del gran colectivo de muertes, y así la vida personal, individual, también se modifica.

El filósofo español Julián Marías dice que el humano actual ha cambiado las relaciones de su existencia social y su existencia individual al banalizar la muerte, propone que la vida ya no es la de uno, no es auténtica, no se proyecta hacia la vejez; la rechaza. Y que esta actitud es un renegar mismo de la vida, de la vida concreta, del Yo que está vivo y que tiene por tanto un pasado, proyectos realizados y trancos; la muerte debe tener una mortalidad biográfica:

Los años son mi principal sustancia y por consiguiente todo depende de qué relación tiene uno con su pasado [...] ese pasado que es mi sustancia, mi haber, mi única riqueza, es una posibilidad, es algo en lo cual puedo residir, es una compañía, es algo en que me subo para poder ver desde esa altura, ¿o es una cadena? ¿O es una vergüenza? Es decir, en qué proporción ese pasado me es ajeno, o es mío, propio, cuando se habla de alienación como no se le ocurre a nadie hablar de la alienación de la propia vida, del propio pasado.¹³

Anteriormente en este trabajo desarrollé el contexto, una época en que las naciones sudamericanas afianzaban sus democracias al amparo de la modernidad que denostó el pasado “subdesarrollado” en miras de un nuevo porvenir, y gracias a una antropología “oficial” y a una intelectualidad alienada se abonó el olvido y se copió lo foráneo, se aceptaron las modas y se claudicó con lo propio en detrimento de nuestro pasado. Esa mirada indiferente determinó la postura artística de Arguedas y de Dávila Andrade, quienes, por el contrario, encontraron en sus raíces, en sus propias circunstancias, la

¹³ Julián Marías, “Curso universitario: Dos formas de instalación humana: la edad y el sexo. 3.ª Lección. La madurez. Seguridad y vulnerabilidad”. Video de YouTube, a raíz de una ponencia presentada en la Fundación Juan March. Publicado en el canal de Manuel Real. <https://www.youtube.com/watch?v=CMLkBIO-55A&t=1252s>.

motivación para desarrollar sus inquietudes existenciales, puntualmente, sus preocupaciones por la muerte y así existir de manera auténtica.

Ahora bien, ¿por qué la muerte fue la inquietud suprema en la escritura de estos autores? Los conceptos sobre el final de la vida revisados por el filósofo surcoreano Byung Chul-Han en su libro *Muerte y alteridad*, que van desde Kant hasta Canetti, pasando por Levinas y Heidegger, determinan una importancia vital al pensamiento sobre la muerte. Por ejemplo, cuando revisa el pensamiento de Hegel, que dentro de la dialéctica del amo y el esclavo considera que no pensar en esta nos dejaría un estado bestial. “Si uno no se arriesga a morir, se quedará atrapado en una existencia meramente animal, que carece de autoconciencia enfática” (Chul-Han 2018, 13). Cuando repasa el pensamiento heideggeriano se refiere a que la muerte es esa posibilidad extrema de poder decidir por uno mismo; sería como una aproximación al yo más auténtico, más yo. Sin embargo, la muerte cobra relevancia cuando es la del otro, porque permite contemplarla objetivamente. En Levinas, es el amor lo que puede desbordar la muerte; una idea de superarla, de recuerdo fundado en el sentimiento del amor que le sobrevive a la mortalidad del ser. La muerte en la filosofía de occidente tiene que ser pensada como un determinante real de la existencia para entonces poder superarla.

Pero, ¿cómo pensar en la muerte? ¿Qué significa arriesgarse a morir? Es saber que la existencia práctica tiene que proyectarse, que debe reconocer el valor de su autenticidad, de su perspectiva única como sujeto vivo, no como un espectador pasivo de la vida, conforme con la supervivencia de su especie e inconforme de su existencia e indiferente a su final. Pensar la muerte nos la acerca, nos permite asumir una posición respecto a quienes fuimos y los proyectos que quedan. Según Heidegger: “la muerte es el yo; la muerte es la fidelidad de la existencia al sí mismo propio [...] La existencia heroica (que se cree capaz de soportar la angustia) resiste la muerte.” (2018, 91)

Pero no basta solo pensar en que somos mortales, que es una verdad de Perogrullo; de hecho, en la actualidad, la certeza de la muerte es clara. La puedo pensar, pero no importa, y entonces es como si no existiera, o se la reduce a un fenómeno meramente biológico, pero dentro de un segundo estadio se podría decir que la muerte en los Andes es distinta: tiene espíritu, tiene alma. Es decir, la muerte está entre lo natural y sobrenatural de la existencia, es el pensamiento que nos posibilita otra dimensión, otra realidad, otra vida;

supera la tragedia del morir. Vladimir Jankélévitch, en su libro *La muerte*, asume el morir como algo pensable en la medida que puede ser contada por quien se salva por el que sobrevive:

La muerte, desde el mismo instante, deja de ser total y pasa a ser casi total; casi todo está perdido, pero queda algo a salvo: así, pues, todo puede salvarse todavía. Mi propia supervivencia es, por tanto, el mínimo necesario para salvar algo de la nada y hacer de la muerte *ipso facto* una abstracción pensable: la excepción a favor de la primera persona basta para problematizar la muerte y permite relacionarla con otros conceptos. Siempre quedará al menos un superviviente para tomar conciencia de la muerte, como queda a veces en los grandes naufragios un solo superviviente (¿y no es algo milagroso ese único sobreviviente?) para contar a los demás el desastre (Jankélévitch 2002, 22).

César Dávila Andrade y José María Arguedas son esos únicos sobrevivientes que como anticipadores de la “tragedia absoluta” la escriben, la vuelven ficción, nos la hacen pensable, nos la acercan con analogías que reconocen la naturalidad del hecho, pero también su espiritualidad de imaginarios andinos que especifican la mortandad. Ellos verifican en sus obras la verdad de la mortalidad humana y son las circunstancias que envuelven esa verdad y la hacen única, propia, irrepetible y que después se puede proyectar como sobrevivencia de la especie, pero sobre todo como individuo.

La muerte en nuestros autores tiene un lugar y tiene un tiempo, su lugar y su tiempo: es decir, los procesos sociales y sus circunstancias, sus naciones y su pasado; los Andes, su geografía y su desdicha. Arguedas y Dávila en sus narraciones viven la agonía de su cultura, que nos presentan desde diferentes saberes, entre la del mestizo y la del pensamiento ancestral andino.

En José María Arguedas se distingue una posición de redención hacia las viejas prácticas andinas que todavía en su niñez se realizaban en la sierra peruana y ahora subsisten apenas, como la danza, los cánticos, las ceremonias mortuorias andinas, los espíritus, etc.; pero su narrativa no solo es un cuadro de costumbres, es también la posibilidad de asumirlas en favor de la misma existencia. Arguedas traspasaba la mera referencialidad literaria, no es encasillable en una corriente, es mucho más: es el pensamiento de un tiempo que se resiste a ser avasallado: “La pasión de Arguedas por la literatura, que era para él, ante todo, pasión por la verdad, por la vida, por el hombre, por el destino de su pueblo” (Larco et al. 1976, 17).

César Dávila Andrade en su narrativa desarrolla una la mirada profunda de la existencia del mestizo andino y sus relaciones con los otros, blancos-mestizos-indios, pero esa existencia está acompañada siempre de la muerte como razón y motivo, como principio y fin. Los cuentos estudiados permiten distinguir con claridad una manera de vivir, y sobre todo las posibles formas de morir. Con imágenes premonitorias de la muerte, construye significados completos del existir del mestizo andino que podría reconocerse como un existir común, cotidiano, la desdicha y humildad de cualquier sujeto; solo que César Dávila cuida de mostrar con claridad la individualidad del moribundo, así ya no es cualquier morir: es un morir propio, único.

No es una mera referencia, no es un tópico de relleno: la muerte es el tránsito que recorren los dos autores en su creación narrativa. Y a pesar de que las obras no son necesariamente un reflejo de la biografía de un autor, sí corresponden a las adaptaciones que el autor pueda proponer de la lógica histórica en la que se desarrolla. En este caso, su propia vida es un encuentro permanente con la agonía, con el suplicio, con las ansias de dejar este mundo para imaginar otro: otra vida, otro lugar, otro tiempo.

La Modernidad misma es contundente y entonces a los autores les resta solo sobrevivir en un luto creativo. Jankélévitch denomina “hombres de luto” a quienes están, por causa de una gran pena, purgando con analogías la realidad, y son quienes posibilitan visualizar esa agonía, el morir dándole un espacio y un tiempo:

Así, el hombre de luto, herido en su corazón, revive por su cuenta la verdad inaudita y desgarradora de la muerte, reaviva por su cuenta el patético absurdo de la muerte, experimenta dolorosamente y desde el interior el sentido trágico de la muerte. La muerte, para quien *personifica* lo serio, encuentra su punto de inserción en el espacio y en el tiempo, La muerte es un acontecimiento que tiene lugar (Jankélévitch 2002, 22).

Dos mestizos que todavía reconocen la importancia de la memoria, pero sobre todo reconocen en su realidad, en su existir, las voces ancestrales que construyeron la eterna naturaleza andina y la necesidad de volverlas a nombrar.

La literatura latinoamericana ha transitado entre la estética y lo social: ahora bien, no siempre el visor que entusiasmó parte de la crítica literaria nutrió el espectro interpretativo que se puede desarrollar desde la experiencia de la lectura de estos autores, relegando pensamientos existenciales a un plano de denuncia, decretando que la mecánica

expresiva estaba interesada en las luchas sociales y no en otras estéticas de valor filosófico. La heterogeneidad del mundo andino les permitía descubrir múltiples riquezas que no se terminaban en lo económico o mercantil.

Las temáticas de agonía, muerte y perduración del *ánimu* serán los puntos de fuga con los que analizaré los textos de estos dos escritores. Entender la muerte en César Dávila y José María Arguedas, distinguir el rizoma donde se encuentren las ideas, y también desde donde divergen hacia otros horizontes de cada devenir, de cada deseo de la muerte, me permitirá asumir, en pequeña o en gran medida, la importancia de nuestra existencia y su relación con el entorno.

Capítulo segundo

José María Arguedas y César Dávila Andrade, análisis de cuentos

1. José María Arguedas: “La muerte de los Arango”

“La muerte de los Arango” es un cuento de José María Arguedas publicado por primera vez en agosto de 1955, en el diario mexicano *El Nacional* con el título “La muerte de los hermanos Arango”. Fue incluido posteriormente, en 1961, en el libro *Agua sin la palabra hermanos* en el título.¹⁴

El cuento relata la llegada del tifus, sobre un caballo negro, a dos pueblos de la sierra sur peruana. El tifus¹⁵ devasta primero el poblado vecino de Sayla y luego llega al pueblo anónimo donde vive el narrador. Este narrador es un niño, también anónimo, que a veces diluye su voz en un nosotros referido a su grupo de la escuela. Es un testigo directo de la peste, a la que sobrevive: “Contaron que habían visto al tifus, vadeando el río sobre un caballo negro, desde la otra banda donde aniquiló al pueblo de Sayla, a esta banda en que vivíamos nosotros [...] Entonces yo era un párvulo y aprendía a leer en la escuela” (Arguedas 1983, 189).

El tifus arrasa con el pueblo. Una de las creencias en el pueblo la ejercen las mujeres, quienes “tenían que lavar las ropas de los muertos para lograr la salvación, la limpieza final de todos los pecados.” (1983, 190) El narrador refiere que esa creencia corresponde a un ritual llamado *pichk'ay*¹⁶ por el cual había que lavar estrictamente las ropas, pero, a medida que los muertos aumentaban, a las mujeres se les agotaban las fuerzas y el tiempo, de manera que enjuagaban las ropas sin cuidado y despedían los más pronto al difunto. El cuento describe los escenarios del pueblo, la escasez de agua, el panteón

¹⁴ El cuento se volverá a editar en dos ediciones posteriores de 1967, en el libro *Amor mundo y otros cuentos*, publicado una en Lima y otro en Montevideo donde se omitirá también la palabra hermanos, tal como lo registra en nota al pie de la edición de 1983 de la Editorial Horizonte, *Obras completas, Tomo I, II, III*.

¹⁵ El tifus es una enfermedad bacteriana, que se propaga de ratas y pulgas a humanos. Tiende a desarrollarse en lugares fríos.

¹⁶ El *Pichk'ay* es un ritual andino que se realiza posteriormente al entierro, cuando los familiares del difunto preparan comida y bebida para acompañar a las mujeres que en el río deben lavar las ropas para que no quede resto de pecado.

desbordado por los cadáveres, y la muerte no solo de los indios sino de los hombres más acaudalados del pueblo, los “principales”: “Muchos vecinos principales del pueblo murieron. Los hermanos Arango eran ganaderos y dueños de los mejores campos de trigo” (1983, 190).

Al evocar a los hermanos Arango, el narrador recuerda una fiesta del año anterior, en la que Juan Arango, o Don Juan, fue el mayordomo de las fiestas patronales,¹⁷ el encargado de organizar la celebración religiosa y la fiesta posterior, “Desde aquella gran fiesta, don Juan Arango se hizo más famoso y respetado” (1983, 191). Siempre hacía de Rey Negro en el drama de la degollación que se representa el seis de enero, celebración que se la asocia con la matanza de los inocentes en los tiempos de Herodes: “Y cuando bajaba a caballo desde el cerro, vestido de rey, y tronaban los cohetones, los niños lo admirábamos [...] empuñaba en alto su cetro reluciente de papel dorado y se apeaba de un salto frente al ‘palacio’ de Herodes” (1983, 191). Se podría también pensar en una relación entre el tifus, la devastación del pueblo, y el drama de la degollación, todo desde la mirada del yo y del nosotros de un niño.

El narrador refiere que cuando la peste alcanzó a los hermanos Arango la agonía del pueblo se tornó más desesperada. Primero murió Don Juan en medio de gran congoja, quince días después seguiría su hermano Eloy junto con muchos niños y decenas de indios, por lo que ya nadie se acordó de cómo fue su entierro.

Al final, Don Jáuregui, sacristán del pueblo, entre gritos y cantos, pasó por la plaza arreando al caballo de Don Eloy, y orando en castellano y quechua dirigió al caballo tordillo, que luego de pasar junto al altar de Santa Brígida, cayó al precipicio terminando de una vez por todas con la peste, como si expulsase a un demonio con el sacrificio animal. Cabe mencionar que al inicio del cuento el narrador cuenta que el tifus es visto sobre un caballo negro. Es este animal el que representa la tragedia y por tanto debe ser sacrificado para bienestar de los sobrevivientes del pueblo, incluido el narrador.

En este cuento se pueden reconocer algunos elementos de la cultura indígena peruana como el *ayataki*, (*aya*: cadáver – *taki*: canto) o canción de los muertos, que se

¹⁷ La mayordomía es una práctica religiosa española en la que se asigna a un vecino del pueblo la organización de la fiesta religiosa. En algunos lugares de la sierra del Perú todavía se mantiene la mayordomía, siendo un honor para quien la recibe ya que obtendrá honores y respeto de su comunidad al cumplir satisfactoriamente su tarea.

realiza todavía hoy en algunos poblados de la sierra sur peruana para despedir al difunto o para acompañar al cadáver. Este canto tiene el tono del falsete, un tono más agudo de lo natural, parecido al llanto o a una risa chillona. Se podría relacionar también con esta visión andina de la muerte en la que lo alegre y lo triste se entrelazan. La muerte sentida como un viaje de vuelta a la vida. Nos apenamos por la ausencia del ser querido o respetado, y nos alegramos porque sabemos que ahora inicia un nuevo ciclo de vida. Bajo esta experiencia de la muerte se entiende un rescate de la memoria, un devolver al ser amado y poder perpetuar su ejemplo. Así, la muerte es pensada como un ciclo vital.

Y es tan vital la muerte que su relación directa es con la naturaleza viva, es la vida la que permite realizarse a la muerte. Un gran eucalipto “hembra” recibe el canto funerario de los indios y hasta derrama lágrimas por la desventura del pueblo. Su presencia nos es antojadiza o poco significativa, de hecho marca el encuentro entre la tierra y el cielo, entre el niño y el adulto, entre el hombre y la mujer, entre la vida y la muerte: “Es Hembra, decía la maestra. La copa del árbol se confundía con el cielo [...] el eucalipto recibía a lo largo de todo su tronco, en sus ramas elevadas, el canto funerario” (Arguedas 1983, 189).

Así mismo la retama está presente en el cuento como un árbol que cercaba el cementerio y perfumaba el ambiente. La retama es conocida por su flor amarilla en forma de cartucho, y su dulce perfume. Es un elemento de la naturaleza que ejerce un permanente lazo entre la vida y la muerte. En el mundo andino es conocida la retama como el hogar del moscardón de la muerte, esa mosca que aparece revoloteando los cadáveres. Este insecto poliniza la retama y entra en los pequeños cartuchos de flor amarillos, dando la impresión de entrar en un ataúd o un nicho natural. Esta referencia la planteó el mismo Arguedas en su obra póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

No sé si por la forma y el color de la flor y por el modo así abrazante, medio como a muerte, con que el moscardón se hunde en su corola, moviéndose, devorando con sus extremidades ansiosas, el polvo amarillo; no sé si por eso, en mi pueblo, a esa flor le llaman *ayaq sapatillan* (zapatilla de muerto) y representa el cadáver (2006, 29).

El narrador cuenta que el perfume de la retama decoraba el cementerio con un aroma dulce, fresco, natural y fue usado como incienso, en tiempos del tifus, para disimular el olor a cadaverina. Cabe destacar que estos dos elementos naturales antes expuestos son nativos europeos y llegaron a los Andes por el siglo XVIII. Su adaptación en todo sentido

tanto a las condiciones naturales ecológicas andinas como a sus comunidades fue contundente, al punto de ser idiosincrático, parte ya de nuestro temperamento y del carácter individual.

Un elemento sustancial y de evidente sincretismo en el cuento es el papel del cerro, del precipicio, del *wamani* – Dios,¹⁸ que a la vez es el lugar de Santa Brígida, la santa patrona del pueblo y patrona europea de las viudas. Es en este lugar donde se deshace la maldición del tifus, a través del sacrificio de un caballo, animal que no es menor dentro la visión blanco-indio que Arguedas teje en sus narraciones. En este caso puntual, el caballo es sacrificado para salvar las almas, es el animal que mató con su calavera la peste, y al ser sacrificado salva las almas. Pero no es cualquier caballo, es aquel equino que prestaron a Don Eloy, el hermano mayor de los Arango, para la fiesta de la “degollación”, fiesta de los reyes magos, la fiesta de los moros y cristianos. Don Eloy, el limeño, Rey Blanco, el caballo tordillo opuesto a Don Juan, principal comunero, Rey Negro. Don Juan es la alegría de la vida, del porvenir; Don Eloy, la muerte y el sacrificio. Todo esto representado desde la muerte del caballo tordillo.

El narrador nombra que junto al filo del abismo, en un nido de flores silvestres, que generaba adoración y miedo, estaba el trono de la virgen como describiendo un nido de cóndor en lo más alto de las montañas peruanas.

En otro orden de análisis recurriré a la estructura social contada y que se descubre en la fiesta como en las ceremonias mortuorias. El papel del mestizo y del indio, el uno como principal, el otro como una naturaleza más. Del encuentro entre estos mundos, está el personaje de Don Juan, casi de reconciliación, admirado y respetado por su mayordomía y su relación con el pueblo, mientras que su hermano Don Eloy es un personaje distante de los habitantes del pueblo, como se marca la distancia entre la ciudad y el campo. Dentro de este mismo análisis hay que referirnos a la figura de Don Jáuregui, sacristán del pueblo, que es decidora; él es quien ejecuta la ceremonia de exterminio de la muerte, agrupando en un canto y un rezo al indio y al blanco, al dios y al *wamani*, al *ayataki* y la oración. Es como algo nuevo, no mezclado, junto.

¹⁸ A pesar de que no se nombra directamente al *wamani* en este cuento, se lo puede asociar a la imagen del precipicio donde descansa el altar de Santa Brígida, sobre todo tomando en cuenta que para José María Arguedas el *wamani* representa al dios natural, al paisaje sagrado de los Andes como lo referencia en nota al pie de la edición analizada.

En este cuento la muerte es colectiva, causada por el tífus. La agonía es la de los sobrevivientes del pueblo, entre ellos los niños y el niño que nos cuenta la historia. El narrador refiere algunas prácticas colectivas tradicionales de los andes y cuenta que su agonía termina con el sacrificio de un caballo, para salvar las almas de los vivos. La perduración del *ánimu* de los sobrevivientes. Los personajes sufren por igual la peste, la muerte les acecha por igual y aunque cada muerte tiene su correspondiente ceremonia que le permite la individualidad, son las muertes de los dos hermanos las que significan el recuerdo.

En “La muerte de los Arango”, se refiere que al repicar las campanas junto con las procesiones, les parecía estar: “sumergidos en un mar cristalino en cuya hondura repercutía el canto mortal y la vibración de las campanas; y los vivos estábamos sumergidos allí, separados por distancias que no podían cubrirse, tan solitarios y aislados como los que morían cada día” (1983, 192).

La muerte se la entiende dentro de esa soledad que nos individualiza, la vida también es soledad y no existe una distancia entre la muerte y la vida, las dos son vibraciones intensas que están juntas, que comparten tiempo y espacio. En Arguedas aparecen mencionados algunos de los ritos andinos que fundamentan la idea de unión de la vida y la muerte. Se lee también la heterogeneidad al permitir la convivencia de dos realidades, que no se funden ni mezclan, pero si coexisten, no hay una superior, no hay una inferior, así:

-¡Don Eloy, don Eloy! ¡Ahí está tu caballo! ¡Ha matado a la peste! En su propia calavera. ¡Santos, santos, santos! ¡El alma del tordillo recibid! ¡Nuestra alma es, salvada! ¡Adiós millahuay, despedillahuay...! (Decidme adiós! ¡despedidme...!)” (1983, 193).

“La muerte de los Arango” obtuvo primer el premio del Concurso Latinoamericano del Cuento en México el mismo año de su publicación. Según Francisco Xavier Solé, este cuento marca “una especie de nueva etapa en el quehacer literario de Arguedas, lo cual divide su obra en un antes y un después, ya que no solo se trata de relatos muy complejos [...] sino que su carácter preminentemente quechua aparece de manera flagrante y directa, casi sin ninguna concesión para el lector” (Solé 2011, 131). El nivel de irrupción de la lengua quechua, pero sobre todo su posición de “transculturador” que se evidencia en el valor de su denuncia, hacen de este relato un paradigma dentro de la obra arguediana.

2. José María Arguedas: “La agonía de Rasu-Ñiti”

“La agonía de Rasu-Ñiti” es un cuento publicado por primera vez en 1962 por Ediciones Camino del Hombre. En 1963 la editorial I.B.M. lo reedita, y un año después aparece otra edición de Populibros Peruanos. Su última edición corresponde a la de 1967 del libro *Amor, mundo y otros cuentos*. Cabe mencionar que en todas las ediciones se mantiene el mismo nombre del cuento y siempre se edita en Lima.

Gladis Mercado explica que:

La danza de las tijeras es originaria del sur de los Andes, en Perú. Consiste en un reto entre dos o más bailarines, llamados *dansak*, acompañados de sus respectivas orquestas de violín y arpa. La creencia dice que bailan para comunicar mensajes del apu wamani, dios montaña, quien se manifiesta como cóndor. Ha tenido diferentes significados y representaciones a lo largo de la historia, lo cierto es que se convirtió en símbolo artístico y patrimonio cultural inmaterial de la humanidad (Mercado, 2011, 2).

Apunta además que Arguedas recoge la ceremonia que ejecuta el *dansak*, como un símbolo de resistencia que le permite universalizar una práctica de raíces andinas que fue formando al sujeto andino.

El cuento narra la preparación y muerte de Pedro Huankayre, un indígena bailarín – *dansak* andino.¹⁹ Este acontecimiento es “convivido” por sus familiares y allegados, quienes acompañan la agonía de su ser querido y participan del encuentro fantástico con el espíritu del cóndor. La muerte no es posible compartirla con otro, es decir no se puede acompañar al moribundo en su sensación o sentimiento, sin embargo, la agonía en este cuento, sí es convivida, como una ceremonia compartida y sentida por todos, de ahí su condición de fantástica, de única, de andina.

El nombre artístico del *dansak* es Rasu-Ñiti, que significa “que aplasta la nieve”, imagen vívida de un danzante de las cumbres, directa alusión a las prácticas festivas andinas y sus confines naturales. Este bailarín advierte de la llegada de su muerte y se prepara en su humilde vivienda junto con su familia y amigos que le acompañaron en su

¹⁹ En las fiestas populares de la sierra del Perú es común encontrar a los danzantes, que, con vestimentas llamativas y con ritmos envolventes marcados por el choque de las hojas de una tijera, bailan realizando acrobacias increíbles sobre cuerdas que atan a la cima de los árboles. Son personajes queridos y respetados por la comunidad, además son admirados por los niños.

vida de *dansak* y junto a ellos realiza su último baile al ritmo que el arpista ejecuta. Él no era cualquier indio, era el gran *dansak*: “Estaba tendido en el suelo, sobre una cama de pellejos [...] la habitación era ancha para ser vivienda de un indio [...] la casa del indio Pedro Huancayre, gran *dansak* “Rasu-Ñiti”, cuya presencia se esperaba, casi se temía, y era luz de las fiestas de centenares de pueblos” (1983, 204).

El narrador omnisciente, y que a ratos da paso a la voz de los personajes para mostrarnos la ceremonia en calidad de testigos, cuenta cómo el *dansak* preparaba su vestimenta mientras hacía sonar las tijeras que lo acompañaban en sus ejecuciones. Su esposa e hijas, que se encontraban en las tareas del campo, escucharon a su padre y su instrumento y como si ya supieran lo que iba acontecer, entendieron y asumieron acatadamente la ceremonia. Rasu-Ñiti contó a su mujer cómo el *wamani* le hablaba al corazón, y que esa, sería su última danza. Sus hijas, ordenadas por el *dansak*, fueron por Lurucha el arpista y Don Pascual el violinista, y tras de ellos llegó también Atok Sayku (“que cansa al zorro”), discípulo del agonizante:

¡Esposo! ¿Te despides? – preguntó la mujer, respetuosamente, desde el umbral. Las dos hijas lo contemplaban temblorosas.
 -El corazón avisa mujer. Llaman al Lurucha y a don Pascual. ¡Que vayan ellas!
 Corrieron las dos muchachas.
 La mujer se acercó al marido.
 -Bueno. ¡Wamani está hablando! –dijo él- Tú no puedes oír. Me habla directo al pecho (1983, 204).

El *dansak* comentó que poco antes de la muerte aparece la chiririnka, o mosca azul, pero que cuando esta llegue a su agonía no se le escuchará zumbiar porque él estará bailando.

Una vez que estuvo todo listo y los músicos habían llegado, Lurucha el arpista comenzó tocando el ritmo del *Jaykuy* y *Sisinina* (“la entrada” y “el fuego de hormiga”) mientras que Rasu-Ñiti bailaba. Al principio era como que “le quemaban las piernas” (1983, 207), un baile frenético y brioso. Su discípulo pudo contemplar el espíritu del *wamani* en la cabeza de su maestro. Luego, una pierna se le paralizó al *dansak* y después la otra. De rodillas, solo su pañuelo y las tijeras seguían el ritmo de *waqtay* (“la lucha”), después el *yawar mayu* (río de sangre) hasta paralizar todas sus extremidades, y con los ojos continuaba siguiendo el ritmo del arpa. Ya toda la naturaleza lo contemplaba. Mientras

bailaba, moría. Su baile parecía una lucha, un trecho que debía recorrer danzando. El *wamani* siempre estuvo presente, mientras se ejecutaban las danzas él se posó en la cabeza y en el corazón del *dansak*, ocupando su lugar mientras el *dansak* obedecía. “¿Oyes hija? Las tijeras no son manejadas por los dedos de tu padre. El *wamani* las hace chocar. Tu padre sólo está obedeciendo” (Arguedas 1983, 205).

Su hija mayor acercó el maíz de colores, ofrenda de la misma tierra andina, y el *dansak* cayó al ceder su último brazo. El *wamani* comenzó aletear en el corazón de Rasu-Ñiti y Lurucha tocó *illapa vivon* (“el borde del rayo”). Solo danzaban ya los ojos hasta que los cerró: “Rasu-Ñiti cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo. La montera le alumbraba con sus espejos” (Arguedas 1983, 209).

En ese instante el discípulo saltó y comenzó a danzar, y el arpista tocó el *lucero kanchi* (“alumbrar de una estrella”) y luego el *wallpa wak'ay* (“canto del gallo”). Atok Sayku sintió al *wamani* sobre su pecho, su corazón. Rasu-Ñiti renacía nuevamente en su aprendiz. La danza fue una despedida y ahora era un nuevo encuentro en la vida de Atok. Por eso, al final, Lurucha refiere que nadie va a llorar por el *dansak*, porque el espíritu del *wamani* nunca muere. Lo mágico es posible, lo espiritual es común, es una ceremonia que se tiene que ejecutar y que realiza sin reparos, como parte de esa sabiduría compartida con los dioses. Patricia Henríquez-Puentes y Mauricio Ostría-González dicen sobre los personajes y la ceremonia:

No existe en ellos duda alguna respecto de la necesidad de poner en funcionamiento los protocolos rituales que permitirán al maestro traspasar su genio al discípulo, lo que equivale, en este caso, a cruzar la frontera de la muerte y revivir en otro cuerpo. Aquí el indígena no necesita que nadie le explique si ese traspaso es factible de ocurrir, pues no hay duda en él, ni cuestionamiento alguno (Henríquez-Puentes y Ostría-González 2019).

La danza en “La agonía de Rasu-Ñiti” es la batalla de la vida y la muerte. Se puede presenciar, hasta llegar a sentir la agonía de quien se despide; que no es una condena, es una batalla con la corporeidad, con el dejar “la instalación mundana” para acceder a otra existencia. Es un reconocimiento con la naturaleza y un anuncio a cumplir.

Es como un trajín, un recorrido que el *dansak* transita, una danza de la muerte. Hasta perder su movilidad completa, pues, de hecho, sus ojos son los últimos en dejar de

danzar. La muerte es vencida, es superada, el trayecto ha sido recorrido y es otra vida la que espera.

El título de este cuento ya nos da una pauta de lo que se desencadenará en la narración, la agonía entendida como la lucha antes de morir, una danza que solemniza la muerte y que desde el encuentro con la naturaleza andina resuena a algo nuevo o tal vez olvidado. La agonía no es una angustia al borde de la muerte, es la fiesta, la ruptura y el nuevo brío, pero en armonía y sin tristeza ni congoja. Cabe decir que tampoco es menor que el agonizante sea un *dansak*, que en la tradición andina peruana es visto como una figura de respeto y consideración. La agonía en este caso fue bailada y el espíritu del muerto renació en el discípulo. La muerte fue vencida, fue sólo una despedida.

La naturaleza es un elemento narrativo que está en armonía con las circunstancias, es la filosofía andina en plena ejecución narrativa: “Para la filosofía andina, la realidad en sí ni es lógica ni lingüística, sino simbólicamente presente. El símbolo predilecto no es la palabra, ni el concepto, sino la realidad misma en su densidad celebrativa semántica” (Esterman 2006, 106). En el cuento, cada vida cobra un sentido, como si todo el contorno fuese una sola unidad, la relación de los sentidos, de los espacios, de los seres: “No se oían ruidos en el corral ni en los campos más lejanos. ¿Las gallinas y los cuyes sabían lo que pasaba, lo que significaba esa despedida?” (Arguedas 1982, 207-208). El narrador nos cuenta también esa estrecha relación entre el yo y el espíritu natural, el genio que habita en el *dansak* que en el texto es el gran dios *wamani* en forma de cóndor. El *wamani* habla desde sus espíritus y hace oír todo: “Lo que tú has padecido; lo que has bailado, lo que más vas a sufrir” (Arguedas 1983, 205).

El caballo en este texto representa específicamente la naturaleza del poder del patrón, y el patrón sin él no es nada, por eso *wamani* derrota al caballo y vence al poder que somete al indio. “El dios está creciendo. ¡Matará al caballo!–, dijo (1983, 207). El *Untu* o cóndor es el espíritu del *wamani* en el *dansak*, y el narrador deja claro que este espíritu puede ser cualquier manifestación de vida natural. Dependiendo de la persona, se asociará un espíritu.

Esta naturaleza, que es todo –cerro, hogar, familia, los amigos, el discípulo–, está presente e influye en la agonía de Rasu Ñiti. El *dansak* fluye al ritmo de la ceremonia que se desarrolla en siete cantos, como marcando estaciones o procesos de la agonía. El arpista,

Lurucha, entona cada estación dirigiendo los ritmos de la ceremonia. Al final los cantos aluden al nuevo despertar y los baila el discípulo, que representa la nueva vida del *dansak*.

La muerte, en la cosmovisión andina, tiene dos marcados momentos: uno cuando el espíritu se posa en la cabeza y otro cuando va al corazón, tal cual la creencia andina de la agonía de los dos espíritus. El que muere es el de la cabeza y el que permanece eterno es el del corazón. Al cerrar los ojos el agonizante renace, deja su cuerpo, pero su espíritu se vuelve naturaleza: “¡El Wamani aletea sobre su frente!- [...] -¡El Wamani está ya sobre el corazón!- [...] Era él, el padre “Rasu-Ñiti”, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando” (Arguedas 1983, 209).

En este cuento la muerte es un paso hacia otra vida, un baile que representa la ceremonia de la misma muerte y posterior resolución del *ánimu*. La muerte es algo conocido, esperado, es la misma naturaleza en transformación, en vida y muerte; es el moribundo, el cuerpo, en ceremonia para redención del espíritu. La agonía del *dansak* es el camino a la perduración de su *ánimu* que se posa en su discípulo. La muerte no es el fin del baile, es solo una rutina más, es el fin de un tiempo corpóreo y, luego de ella, el inicio de otra vida que se hace espíritu.

3. José María Arguedas: “El sueño del pongo”

“El sueño del pongo” es un cuento que se publicó por primera vez en Lima, el año de 1965 por el mismo José María Arguedas, en el libro *El sueño del pongo, pongoq mosqoynin*, de Ediciones Salqantay, año en el que Arguedas dijo haber escuchado la historia de parte de un comunero.²⁰ Se reeditó hasta el año 1969, año de fallecimiento del autor, en el libro *El sueño del pongo, canciones quechuas tradicionales* de Editorial Universitaria en Santiago de Chile.

“El sueño del pongo” cuenta la llegada de un hombrecito de aspecto miserable a la gran residencia donde cumpliría el turno de sirviente. Por su figura “despreciable”, fue humillado constantemente frente a sus iguales, los colonos:

²⁰ La edición de 1965 tiene una nota introductoria en donde se especifica cómo José María Arguedas conoció y posteriormente verificó entre algunos amigos este relato quechua, que escuchó de parte de un comunero de Qatqa, distrito de la provincia de Quisicanchis, Cuzco. Cuenta Arguedas que este cuento debe ser visto como “un material rico” para el estudio del actual quechua.

Lo empujaba de la cabeza y lo obligaba a que se arrodillara y así, cuando ya estaba hincado, le daba golpes suaves en la cara.

-Creo que eres perro, ¡ladra!- le decía.

El hombrecito no podía ladrar.

-Ponte en cuatro patas- le ordenaba entonces.

El pongo obedecía, y daba unos pasos en cuatro pies (Arguedas 1983, 251).

Una mestiza cocinera cuando vio al pongo dijo: “Huérfano de huérfanos; hijo del viento de la luna debe ser el frío de sus ojos, el corazón pura tristeza” (1983, 251). La miseria del pongo se resumía así, se destacaba su orfandad, su figura fría, su tristeza, que es la tristeza misma de todo siervo.

Una tarde, cuenta el narrador, el pongo habló al patrón: le pidió licencia para contar lo que había soñado. El patrón, entre burlas, permitió al pongo contar el sueño. Sueño en el que morían juntos, patrón y pongo, y los dos fueron frente al Gran Padre San Francisco que los juzgó, los examinó y ordenó a un ángel, el mayor entre todos, el más bello y radiante, que untara de la más pura miel de chancaca el cuerpo del patrón, y seguido ordenó que el ángel más viejo y “menos valer” (1983, 251) con un balde lleno de excremento, fregara desprolijo sobre el cuerpo del pongo.

Luego de cumplida la orden, los dos embadurnados, cada uno acompañado de su ángel, se presentaron ante el Gran Padre San Francisco que les ordenó lamerse el uno al otro, muy despacio, por mucho tiempo hasta limpiar el cuerpo. Ese mismo instante el ángel viejo, que había cubierto al pongo de excrementos, recuperó su juventud y gallardía. El ángel, cuenta el narrador, desplegó sus radiantes alas negras. Al final le ordenaron cuidar que se cumpliera la orden de San Francisco.

El muerto es muy parecido al durmiente y el sueño a la muerte. El durmiente en la medida de su inacción parecería estar muerto, aunque después viene el despertar. El sueño es esa partida del mundo físico y el encuentro con un mundo espiritual. El cuento desde su título es sugerente a la idea del morir, del sueño de redención *post mortem*. Puede ser leído el sueño como el anhelo que se resuelve en la muerte y sus posibilidades. “El sueño del pongo”, ya en su título nos alude a una circunstancia en concreto: el sueño visto como anhelo, pero también como imagen de la muerte. La vida miserable del pongo en la hacienda es su agonía, no tiene derecho a vivir, y en el sueño encuentra la redención que se

le dará en la muerte. No es en la vida concreta donde encuentra su existencia sino al soñar, y al soñar en la muerte. De ser nadie en la vida, pasa a ser “recompensado”, “reivindicado”. Y es el acto de decir, de contar su sueño, su propia redención. Como que al contarle permite que sea una posibilidad.

Ahora bien, la muerte en el sueño es ante el “gran Padre San Francisco”, tan imponente como los Andes mismos. La muerte tiene un después que es una corte celestial, donde son juzgados y donde se redime al pongo y a su ángel viejo que recupera su juventud, sus alas, su color negro y su gran fuerza: un cóndor majestuoso que tiene que vigilar que se cumpla la voluntad del gran Padre.

“El sueño del pongo”, como antes ya mencionamos, Arguedas lo escribió intentando ser fiel al original, además el autor lo presenta como un cuento quechua, parte de una creación autóctona o nativa, y lo dedica a un comisario escolar de Umutu, población indígena peruana, a quien pide protección en la “otra vida” para la comunidad y para los conocidos.

El cuento narra que el nuevo siervo, miserable, de figura lastimera, fue condenado a la burla y el desprecio, y no poseía otra redención más que la muerte. No la busca, la sueña, la anhela y espera. Obedece como única condición de la existencia, sea viva o sea soñada: “Todo cuanto le ordenaban, cumplía. Sí, papacito; sí, mamacita, era cuanto solía decir” (1983, 251). Su redención es el castigo del Gran Señor ordenada por el otro Gran Señor, el de los cielos, el de la otra vida, el padre San Francisco.

Arguedas recupera una historia, lo que también resulta una distancia entre sus propias ficciones y este cuento, que usa elementos que parecerían foráneos a Arguedas. Motivos como la desnudez, lo angelical, la santidad que no son de sus preferidos o sus reflexiones repetidas en sus cuentos, pero los conjuga muy bien con su expresión y lo carga de significación, en especial en el cierre del cuento cuando el ángel de menos valía recupera su fuerza y sus alas brillan de nuevo con su color “negro”; imagen poderosa que asocio a la del cóndor y su redención dentro del parnaso andino. Se han establecido relaciones de este cuento con el evangelio de San Lucas, 16:19-31, la parábola sobre el rico y Lázaro, en la que un mendigo y un hombre rico mueren. El primero llega junto al Padre Abraham mientras que el rico al Hades. Sin embargo, hay también mucho del propio Arguedas en lo

que se reconoce su propia necesidad de redención, sobre todo teniendo en cuenta la dedicatoria ya antes mencionada.

En este cuento el narrador omnisciente da paso a la voz de los dos personajes principales que parecería representan a los de su condición, es decir, el pongo a todos los siervos de una hacienda, y el patrón a todos los patronos.

En una primera parte del cuento es la voz del patrón la que se deja oír, y está presente para ofender y humillar al pongo. En un segundo momento la voz pasa al pongo que cuenta su sueño. Es a veces interrumpido por el patrón que preguntaba siempre inquisidor, pero al final será el indio quien no dejará posibilidad de orgullo al patrón al contar que el final del sueño es la redención del pongo y de su ángel negro:

El hecho que más desconcierta al narrador es la falta de la voz del pongo sea al no comunicarse con el patrón o con los otros colonos. Hecho que no deja de ser contradictorio visto que es él quien habla por el pongo o nos cuenta sus reacciones. Hasta que finalmente tanto los otros personajes como el narrador y nosotros lectores somos sorprendidos (Barros 2013, 6).

Es sugerente el uso del lenguaje en el cuento ya que Arguedas recurre al diminutivo para dar voz al pongo mientras que la severidad de la voz del patrón y estas determinan los personajes y sus circunstancias. Obedecer y mandar, respectivamente. Al final todos obedecen la orden del Padre San Francisco y tanto pongo como patrón y sus respectivos ángeles están obligados a cumplir.

En este cuento la muerte es un sueño que al final redime al pongo. La agonía es la vida misma, es la realidad diaria del pongo que espera redención en la otra vida, esta que se anticipó en un sueño. “En El sueño del pongo se acude al mito para fundar la utopía indígena de la reivindicación social del mundo andino poscolonial, que alberga la esperanza de cambio del orden de dominación impuesto, no dado ya en el plano de lo imaginario, sino en la realidad concreta de la historia” (García 2004, 111).

4. César Dávila Andrade, “La batalla”

“La batalla” es un cuento del libro *Trece relatos*, publicado el año de 1955 en Caracas. Para Jorge Dávila Vázquez (1993, 15) es el mejor libro de cuentos del “faquir”,

sobre todo por el nivel poético de su narrativa, la profundidad de los personajes, el realismo de las historias: “Realismo se da en casi todos los cuentos del libro que estudiamos, pero Dávila, magistralmente, supera la llaneza de ese movimiento [...] poetizando incluso las situaciones más escabrosas; interesándose por el alma de los seres que creó y por sus dramas personales, a veces incluso más que por su ubicación en un marco social” (Dávila Andrade 1993, 37).

Cuando antes referí sobre la posibilidad de otras lecturas a la narrativa de César Dávila, dije que es necesario desprender primero la mirada de reivindicación social que se ha creado en torno a la obra del “faquir” para poder descubrir otros elementos que se sugieren en sus textos, para descubrir las dimensiones del pensamiento artístico sin el prejuicio de la denuncia, sino con la expectativa del desarrollo de su filosofía personal.

“La batalla” cuenta la historia de una mujer que agoniza en presencia de sus dos hijos y de su marido. La revuelta en un cuartel cercano los obliga a permanecer refugiados en su casa, sin salida y contemplando la agonía:

El fuego empezó poco después de medianoche, cuando la mujer había dejado de quejarse, y entregando el rostro a su perfil verdense, empezaba a emitir aquel estertor acuoso [...] Fue entonces, cuando la hija, presintiendo lo fatal, rompió en agudos sollozos que fueron imitados por el hermano [...] El marido, aturdido y cansado, se limitaba a rascarse la cabeza cubierta de risos que tanto le envanecían (1993, 99).

El esposo era un zambo que no hacía mucho se había juntado con la moribunda que tenía ya dos hijos de una relación anterior. El zambo había sido soldado cuando la conoció. Ella era otrora una trabajadora incansable, dueña de un puesto de fritada en las inmediaciones del cuartel. Era reconocida por cierto encanto físico y por sus habilidades al preparar cerdo con brasas de paja seca. Él pensaba en lo rápido que ocurrían las cosas y de como de pronto estaría viudo y con la libertad para nuevos compromisos: “Había sido tan gorda y jovial. Llamaba la atención de todos; los viejos querían pellizcarlo, al paso [...] Era de verla cuando derribaba un cerdo y lo cubría de paja seca a la que prendía fuego” (1993, 101).

El narrador omnisciente nos atrapa cuando presenta la circunstancia individual de los personajes: la moribunda y su desagradable descomposición, el zambo y su incierto

devenir, la hija y su sufrimiento de hija al ver morir a su madre y el hijo y su instinto casi animal.

El zambo espantaba las moscas que revoloteaban sobre el rostro de la moribunda y recordaba cómo en el comedor ella y la hija servían las morcillas y el mote, mientras él expendía el aguardiente. Recordaba mientras el tiroteo afuera continuaba y ella moría sin remedio. Sus recuerdos y el presente de la muerte lo tenían al pendiente de todo, al punto de confundir un gemido de dolor y tristeza de la hijastra en una insinuación sexual, que terminó marcándole la cara con unos rasguños de furia. Pensaba en todo mientras ella moría: “Le descargó un furioso rasguño en el rostro. ‘¡Atiende a mi madre, só cobarde!’ gruñó en voz baja, mordiendo rabiosamente las palabras. Traspuso, aturdido, el caramanchel, descolgó el pequeño espejo y aproximándose a la llama de la vela, se contempló con amargura (1993, 104). Los acontecimientos que los personajes compartían en medio de la agonía de la mujer-muñeca de trapo son todos imaginables, reales y superan cualquier valoración moral. La moribunda moría sin remedio y el zambo se iba a quedar viudo, como si la muerte fuese un hecho más entre todas de las cosas, sin importancia, sin valor: solo morir y descomponerse. Se acabó la muerte y la vida sigue para el sobreviviente. Queda el recuerdo de la biografía, destellos del pasado que dicen quien en vida fue la moribunda, aunque estos recuerdos no sean necesariamente gratos: “Y ahora, allí, la bestia moribunda es ella; y yo aquí, ante este sacrificio que no me interesa ni una cáscara”. “Nunca he podido mirar el dolor de los otros; que cada uno se vaya al cuerno como pueda. Ella misma, tiene la culpa de su enfermedad: su gula, su terrible gula; que manera de tragar” (1993, 101).

Cuando finalmente la escuchó expirar, el zambo llamó a los hijos de la difunta quienes se abrazaron al cadáver buscando todavía el amor materno. No había resignación en ellos, al menos en la hija que comenzaba su propia agonía. Cada personaje está determinado por la agonía de la mujer. La descripción de las circunstancias de cada personaje presenta una manera particular de comprender la muerte y su designio. Las descripciones del ambiente nos enfrentan a relaciones entre lo natural y lo sobrenatural, como realidades paralelas.²¹

²¹ Jorge Dávila Vázquez propone en su libro *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, que “La batalla” está repleto de paralelismos y contrastes: agonía – cuartelazo, los acontecimientos transcurren afuera – adentro, los zumbidos de las moscas – de las balas, la moribunda y su agonía - el zambo y su destino;

Pasado al cuarto día de encierro y con el cuartelazo todavía encendido, la cadaverina inundaba el cuarto, las moscas revoloteaban por doquier. El zambo amortajó con una sábana el cadáver, que parecía ahora una muñeca de trapo. Los hijos de la difunta se acomodaron junto a ella y a pesar del olor a descomposición, consiguieron dormir.

A la noche del quinto día, cuenta el narrador, el zambo decidió abandonar el lugar, se llenó los bolsillos del dinero que la difunta guardaba en un baúl y esperó la noche para escabullirse e intentar evitar las balas del cuartelazo. No fue así, un disparo perdido del cuartelazo dio en medio de sus rizos; el mismo destino que la moribunda, de hecho, con la agonía de su mujer purgó la suya, y al final lo esperó también la muerte, a pesar de todas las proyecciones que se había hecho, fue el azar el que determinó su final, solo y sin agonía.

Después sería el hijo quien huiría en búsqueda de resguardo donde un vecino, al final pensaba que él estaba solo y que ellas se harían compañía, dejando a la madre-difunta-muñeca de trapo junto a su hija-hermana-Aguedita, juntas formando un solo cuerpo fundido, compartiendo juntas la cadaverina y las ráfagas:

Fue en ese instante cuando vio en un lugar impreciso y fofo, que Aguedita y la blanca muñeca de trapo formaban un solo bulto, y vivían entrefundidas como únicamente le es posible a las mujeres, sin incomodarse, mezcladas, copuladas, sintiéndose, amándose, una dentro de otra, dos cuerpos en unos solo, y una sola mujer las dos. Él en cambio estaba abandonado (1993, 112).

La hija, por su parte, pensó que dormir junto a su madre sería escapar de todos los hombres, al final todos huyen del amor como cobardes. Los podía ver en una imagen fundida en ambos, padrastro y hermano, huyendo como animales.

La mañana siguiente, el hermano, percatándose de que había cesado la balacera y que el cuartelazo por fin había terminado, regresó avergonzado y pidió a su hermana para el ataúd. Aguedita se sorprendió de su regreso, ella ya solo pudo decirle que le quedaban los chanchos y en seguida se estiró hasta quedar inmóvil junto al cadáver de su madre.

Dávila Andrade es extremadamente cuidadoso con la estructura de su narración, combina la experiencia de la agonía de la mujer con los recuerdos latentes del hombre, en un juego narrativo en el que la muerte está siempre acompañada de elementos

contrastes como el cuerpo de la mujer y el cuerpo de los cerdos, la vitalidad y la agonía, el hombre y la mujer. Desde estos contrastes y paralelismos es posible leer la trama sobre la agonía, sobre la muerte, sobre el destino humano.

significativos, cargados de profunda relevancia, con valoraciones más allá del bien y del mal. La riqueza expresiva pasa justamente por esa necesidad que tiene el autor de complementar cada circunstancia con el ambiente, natural y verosímil, al punto de percibirse. El narrador omnisciente ayuda a generar esa mirada completa y minuciosa del cuento. “La narración no escatima la detallada relación de sonidos, líquidos, piojos y pulgas que salen del cuerpo en su lenta descomposición, así como el minucioso seguimiento a la llegada de las moscas” (Ortega 2018, 54).

La moribunda está tendida y quienes presencian su agonía son quienes pueden recordarla, es en ellos que perdura la figura viva de la mujer. Ella por su parte ahora puede expresar su agonía mediante suspiros, chirridos agudos y secos, fluidos, bilis y mal olor. Ella, al igual que cuando preparaba el chanco, definía el ambiente y los olores.

La agonía tiene momentos, tiene un comienzo, un nacer después de la queja, de la constancia del dolor, es cuando se instala el “estertor acuoso” (Dávila Andrade 1993, 99), seguido de un hilo de baba que mana de los labios, de donde “tira irrevocablemente la Muerte” (1993, 103).

Después la agonía “adelgaza” y llega la expiración, el último aliento, la respiración final, que linda con la experiencia propia de la muerte, este posterior al morir que se expresa ya en el ambiente y la naturaleza. Las primeras manifestaciones en llegar son las moscas dirigidas por la propia muerte, ellas posándose en la carne de la muerta, “bebiendo” de los muertos. Los piojos por su parte se alejan, casi que huyen porque “ellos le tienen terror a la muerte y detestan el contacto con la pululante gusanera” (1993, 109).

César Dávila permite otra vida desde lo fantasmagórico, la penumbra y el azoramiento, tal vez se pueda existir desde esa condición. Lo corpóreo es descomposición y peste. El cadáver termina amordazado y solo su apariencia similar a una muñeca de trapo le da humanidad.

En este cuento la agonía recorre todo el relato. De hecho, son visiones sobre diferentes agonías, que, encerradas por el cuartelazo, cada una con sus propias circunstancias, concluyen al morir. La muerte las resuelve. Queda la posibilidad de otra vida, de perdurar cuando el narrador nos supone la existencia del alma de la mamá - muñeca de trapo.

5. César Dávila Andrade: “El cóndor ciego”

“El cóndor ciego” es un cuento del libro *Trece relatos* publicado el año de 1955 y posteriormente recogido en el libro *Cabeza de gallo* de 1966. Dávila Vázquez (1998, 238) en su análisis del cuento empieza por proponerlo como una fábula debido al alcance poético de las personificaciones de los cóndores y la naturaleza. Su análisis destaca la antítesis y las sinestesias que nos permiten percibir lo narrado: “Dijimos antes que se trataba de una fábula. Lo es, por el nivel de personificación de las grandes aves míticas, que se desenvuelven en un universo marcado por lo imponente”.

El cuento narra que en la hacienda Ingacha y sus alrededores, en los Andes ecuatorianos, reinaba un grupo de cóndores. El viejo, que era el sabio y maestro, había quedado ciego. Su compañera Amarga, y tres cóndores más que tenían todavía el brío, la belleza y fuerza de la juventud, dominaban majestuosos, desde las cumbres y los cielos, todas las actividades terrestres: “Se hallaban a dos mil metros de distancia, podían observar con claridad la operación y percibir la chamusquina [...] La Hacienda Ingachaca era una mancha verdinegra, rodeada de lomazos y grietas. Un río –un hilo impecable– bañaba los terrenos de sembradura y se hundía entre las represiones cubiertas de vaho matinal” (Dávila Andrade 1993, 115).

Cierto día conversaban sobre olores, cuando el ciego ordenó a *Sarcoramphus* que oteara la comarca. Este obedeció presto y, de regreso, comentó que vio el cadáver de un hombre y su mula: había carne para todos. El viejo pidió el corazón y los testículos del desafortunado y que llamaran a su compañera Amarga, mientras se preparaba para volar su último vuelo.

El narrador nos cuenta sobre los cóndores y su naturaleza, en variados episodios se detiene a contarnos sobre su imponente y dominio de los páramos andinos: “Es asombrosa la acuidad de su mirada. Desde inaccesibles oteros, o desde el aire –perdidos entre las nubes– clavan sus pupilas casi ígneas, en la lagartija friolenta que asoma un instante entre las grietas de las cercas; o sobre el conejo fatigado de vejez y correrías, que la muerte vapulea en el pajonal” (1993, 117).

Huáscar, *Sarcoramphus* y Chambo fueron por Amarga y los cadáveres mientras el viejo recordaba sus vuelos en los Andes junto a su compañera, hasta caer en el ensueño que

fue interrumpido cuando los otros regresaron con el botín. Depositaron junto a las patas del viejo lo pedido y este, sin perder tiempo, lo devoró. El resto volvió a los aires y el cóndor ciego pedía nuevamente por su compañera Amarga mientras se dormitaba otra vez.

A la media tarde, cuando los cóndores estuvieron de regreso, el viejo les consultó por última ocasión sobre Amarga, pero no sabían nada de ella. El viejo fue hasta una planicie que terminaba en un pico de la cordillera occidental, como un gran trampolín en el cielo. Y pensando en el hombre de cuyos restos se habían servido, exclamó: “El hombre descansa y vuela. Muera otra vez, conmigo” (1993, 121), y voló mientras el resto contemplaba, recordando al viejo y sus enseñanzas.

El cóndor ciego voló hasta los confines, hasta donde el aire se salinizó. Apretando su cuerpo cayó al abismo del horizonte, como en un acto esperado, un sentido al tiempo del morir: “Enseguida, sabiéndose ya sobre el abismo, cerró las alas de golpe” (1993, 121).

Las descripciones clarividentes de la mirada de un cóndor, el paisaje tan profundo que se puede sentir, es el cristal desde el que César Dávila Andrade nos acerca a la muerte. El cóndor, ave rapaz andina, es el animal-espíritu que gobierna la vida. Desde las cumbres más altas ellos destinan la existencia en las montañas y abismos. La sabiduría está plagada de la experiencia, los cóndores son la expresión resumida de la sabiduría en la montaña, el espíritu de los Andes; y César Dávila, desde ellos, resalta el majestuoso paraíso que nos espera en otra vida.

De las cumbres y sus espíritus hay que hablar, recordar, vivir, anhelar. Así el cóndor viejo es esa sabiduría y esa redención, es la muerte y la resurrección. Él dirige su ceremonia de despedida, y en ella proyecta también el alma de un indio desafortunado hacia los confines del vuelo en la montaña. Él es el eterno vigilante. Su agonía empezó con su ceguera, aunque esta no le limitó en su capacidad de otear. La ceguera es consecuencia de la vejez, pero esta lo compensa todo afilando la experiencia de los otros sentidos.

Anticipa su muerte y la encara con altivez, la escenifica, la vive como parte de un plan ya establecido. Él sabe que el encuentro con su muerte es en soledad, que lo contemplarán, pero no podrán volar junto a él. Una magnificencia sobre la muerte y su desenlace. En el caso del final del indio, es el cóndor el que posibilita una nueva forma de vida y otra muerte seguida, el indio muere como cóndor.

En “El cóndor ciego”, los personajes sugieren un pretérito y un presente, unos Andes indios y mestizos. En este cuento César Dávila Andrade percibe la agonía de los Andes y la metaforiza en el cóndor viejo, con su sabiduría y su relación con todo lo existente. El cóndor ciego se despide de la vida y con él llevará la sabiduría del aire, las montañas, los ríos, las planicies, el mar, la sabiduría del vuelo y el alimento, de la vida y la muerte. Sus nombres podrían sugerir muchas otras explicaciones: “Huáscar”, “Chambo”, “Sarcoramphus”, son la necesidad de renombrar lo natural y lo que fuimos, somos y seremos. Están para eternizar el ciclo, como penitentes y esperando el momento de su redención, de su último vuelo. La vida se presenta como la posibilidad de un tiempo, de una historia.

“Huáscar”, penúltimo rey Inca; “Chambo” es el nombre de un cantón y un río de la provincia de Chimborazo; y “Sarcoramphus”, (*Sarx* - carne) (*ramphos* - pico aguileño) raíz griega, nombre científico del cóndor. Son el tiempo y el espacio, el destino y el ayer. Sobre Amarga, el narrador la nombra pero ella no está presente sino solo en el recuerdo del cóndor viejo que revive sus vuelos junto a ella.

Quisiera referir a la imagen que el narrador nos describe del cielo de los Andes, como narrándonos el paraíso. Su grandeza y colorido, su vida y brillo, como las más bellas imágenes que se pueden pensar sobre el espacio divino. La suntuosidad se encuentra en esa grandeza que sobresale entre las nubes. Los Andes y la eterna sabiduría del tiempo. Los templos naturales, los balcones celestes, los vientos, los rayos del sol, todo un escenario idílico reunido en la experiencia del vuelo del cóndor sobre la cordillera. “La mirada de Dávila parece mimetizarse o confundirse con la de los cóndores, en su capacidad para advertir el despertar de los gusanos, los excrementos que cubren el granito, la tensión de las alas y la curvatura del cuello de los mismos cóndores, las vibraciones del sol, las vetas de los ríos, la unión sudorosa de la tierra con el mar” (Ortega 2018, 50).

“El cóndor ciego” es la historia de la muerte del cóndor y su altiva ceremonia al morir. Los preparativos que el cóndor viejo realiza antes de su muerte son la experiencia de una despedida que tendrá que ser seguida de otras despedidas y la permanencia está justamente en lo que queda: en los recuerdos de cada tiempo. No hay una pérdida si permanece la memoria de su sabiduría. Hay una alusión a otra vida humana en los restos

del cadáver del hombre que, al ser digeridos, son parte del cóndor. Juntos pueden volar, descansar y morir.

6. César Dávila Andrade: “Durante la extremaunción”

“Durante la extremaunción”, también pertenece al libro *Trece relatos*, publicado el año de 1955 en Caracas. De un tema que resulta cotidiano, Dávila consigue descubrir un universo nuevo, una temporalidad reminiscente en que la muerte es una conclusión ligada al nacimiento o inicio.

El cuento relata que un sacerdote de la población de San Cristóbal le realizaba las santas exequias a Diógenes Sánchez, un humilde burócrata que, por culpa de un clavo salido de la suela de su zapato, resbaló en una piedra mojada y se golpeó en la nuca, fracturándola y quedando en estado agonizante. Estaba recibiendo al sacerdote y un viejo sacristán, recostado en la cama, acompañado de su familia, su esposa y seis hijas. A las cuatro de la tarde, cuando el sacerdote le untó los santos óleos, en ese mismo instante cuando le dibujó en la frente el signo cristiano, Diógenes comenzó a mirar su vida, de más de cuarenta y cinco años, en retroceso: “Girando velozmente sobre la hora –las cuatro de la tarde– vio, venir los fragmentos de las tres y luego, los de las dos, con sus líneas sucesivas, y él mismo” (Dávila Andrade 1993, 188). Recordó cómo esa tarde había tropezado, cómo había nacido cada una de sus hijas comenzando desde la última, en perfecto retroceso, cuando conoció a su esposa, hasta cuando había nacido y se encontraba en el vientre de su madre.

El narrador nos cuenta que Diógenes, en su reminiscencia, recordó a otro hijo, un varón, su único varón, que había muerto en el nacimiento, para el que tenían el nombre de Leopoldo, “casi- Leopoldo”, un infortunio del destino: “Había traído sexo de hombre, pero sexo muerto como todo él, y por esto fue *Casi-Leopoldo*. (Él, pensaba siempre con amargura, que no había logrado hacer un hijo, sino un muñeco, un muñeco mágico en colaboración con la muerte” (1993, 191)²².

²² Dávila Andrade en varias ocasiones asocia la figura del cadáver, del difunto con el de un/a muñeca que poseen un espíritu que es quien se aloja en los cuerpos y es quien al morir los abandona.

Cada instante que revivía en la antesala de la muerte, le hacía sentirse más inocente, más “angélico de ingravidez”, al punto de estar listo para un futuro nacimiento. El cuento termina con el sacerdote de regreso con el sacristán, recordando el día que había casado al matrimonio Sánchez. En “Durante la extremaunción”, Dávila Andrade se adentra en la agonía del moribundo, que es una vivencia en clave de recuerdo de hechos pasados que determinaron la existencia del personaje; es una vida en perspectiva pretérita, en retroceso, que selecciona los momentos a recordar, hasta estar en disposición para nacer de nuevo: “Aquí aparece expresada con mayor claridad que nunca en el libro la idea de que el alma humana es inmortal y se encarna” (Rivas 1996, 32).

La muerte es volver al principio. Los familiares que le acompañan y el mismo sacerdote que le bendice no son parte de la experiencia de la muerte de Diógenes. Experimenta una muerte en soledad a pesar de la compañía, es su acto individual de existir.

A cada instante perdía su vida en la levedad del pretérito, reconquistándose en creciente disminución hasta sentirse angélico de ingravidez y de inocencia [...] en este momento, la carcelera retrocedía gimiente, para darle acceso a un mundo invisible. Retornaba, ¡al fin! Un ámbito extraordinario le recibió como un nuevo vientre y le acuño adormecido hasta el futuro nacimiento (1993, 196).

Nuevamente nos encontramos con un narrador que pareciese estar presenciando lo que cuenta y nos obliga por momentos a compartir la agonía del personaje, que en este caso no es angustiosa, ni se siente como purga: es como un espiral de recuerdos en los que al final la muerte no juzga la biografía.

Un detalle singular es el tiempo de la muerte dentro del azar de la existencia. Las cuatro de la tarde que será el tiempo de la agonía de Diógenes, la tarde antes de la noche, la agonía antes de la muerte. La ceremonia de la agonía es presenciada por toda la familia e incluso cuando llegan los recuerdos pretéritos. Es su familia la trascendencia de su existir. Diógenes recuerda también al hijo, al único varón que a su desgracia “nació muerto”.

Hay alusiones a la agonía y su forma de vivirla o sentirla. Diógenes sabía que su muerte era un hecho y, cuando agonizaba entre recuerdos, pudo pensar desde su presente. Se preguntó en la agonía sobre la temporalidad, sobre su tiempo de vida y quién tiene el poder de destinar de esos tiempos. ¿A quién reclamar? Pensaba mientras moría. Le causaba placer contemplar lo que había sido su vida, sin culpas ni achaques:

¡Qué raro que a un hombre no le sea permitido -¿Por quién?- vivir sino la mitad escasa de un día tal! ¿Qué iba pasar con el resto? [...] y lo más interesante era que no experimentaba miedo ni prisa alguna; gozaba de un delicioso frío de éter y de una paz en la que todas sus fibras se disolvían sin ansiedad ni dolor. Disfrutaba además del privilegio de contemplarlo todo sin abrir los parpados (1993, 189).

El recuerdo de sus hijas, de cada una de ellas, permite la idea de la perduración: él seguirá viviendo en ellas, esta idea de que uno es inmortal mientras deje estirpe. Su único hijo varón, “Casi-Leopoldo”, nació sin vida así que eran las niñas quienes le permitían recrear su existencia. El hijo “nacido muerto” (1993, 191) era un recuerdo amargo, una brecha en su descendencia femenina, Diógenes pensaba que junto a la muerte había engendrado un muñeco. El narrador apunta que el alma de Casi-Leopoldo abandonó el cuerpo dentro del vientre de la madre.

El narrador nos presenta la muerte que irrumpe en las existencias, y es tan cotidiana y tan lejana que, mientras se la contempla, en el caso de las hijas o la esposa, está ahí presente en el otro, cerca, pero no es de ellos, porque ellos no agonizan. Su muerte está lejana, ni siquiera la piensan.

En esta agonía, como dije antes, no se purga ni se vive una penosa culpa: es esa espiral llena de recuerdos nostálgicos no dolorosos de lo que fue. Es mirar la propia biografía hasta volver empezar. Recorrer lo vivido, una marcha atrás en el tiempo sin jueces ni demonios, un acto natural que hace aparecer realmente lo que importa recordar. Porque el recuerdo en la agonía no es otro que el de la propia carne y su legado, sin arrogancia ni gloria. Lo que fue Diógenes es su familia.

La agonía y la muerte de Diógenes están acompañadas por sus familiares, por el cura y un sacristán que offician la ceremonia cristiana de la extremaunción. Gracias a esta ceremonia, un ritual, el agonizante puede morir y regresar hasta un estado de nueva gestación. La perduración es la disposición de volver a nacer, del regreso hasta el origen. La vida y la agonía son temporalidades que comparten la experiencia vital hasta que el alma deja el cuerpo para buscar el vientre nuevamente.

Luego de este breve repaso por las historias de los cuentos seleccionados y de apuntar algunos detalles que relucían en las lecturas, agruparé algunas ideas con el fin de

estructurar una columna que permita sostener un análisis comparativo en entre estos dos autores.

Capítulo tercero

La muerte, columna de la existencia andina

1. Basa o punto de apoyo

Lo llamaré así porque corresponde a las figuras y los elementos que forman parte de la base analítica de este trabajo, es decir, los puntos de referencia que entrelazan a los autores y la muerte. En un primer momento reconoceré en los cuentos las existencias y sus condiciones o circunstancias.

El ser vivo cuenta con una única posibilidad certera que es el morir, entonces su anticipación imaginativa es natural, y diré que hasta vital, porque en su encuentro se determina la realización del sujeto, que lo entiendo no solo como un ente biológico, o solo como un elemento más de la especie, sino también como un cúmulo de circunstancias y proyectos propios, únicos; entendidos estos dentro de una biografía particular, con posibilidad y necesidad de reconocimiento individual. La muerte, había dicho, es la preocupación del sujeto existente y en el contexto andino no es el fin, existe el *ánimu* que perdurará a la muerte, idea concluyente que se repite en los cuentos.

La necesidad de este reconocimiento *post mortem* hace de la muerte humana más que una necesidad o realidad biológica. Retomando las ideas que Chul Han (2018, 13) desarrolló sobre la muerte en la filosofía hegeliana, se reconoce la posibilidad del recuerdo al sujeto muerto, pero será luego de asumir la muerte y arriesgarse a ella. “Uno no puede decidirse por la muerte natural. Tal muerte es necesaria, no permite ninguna libertad. Por el contrario, uno es libre de arriesgarse a morir”.

En Arguedas y “La muerte de los Arango” el poblado es arrasado por el tifus y los sobrevivientes, entre ellos el niño narrador. Salvan sus almas gracias al sacrificio de un caballo. En “La agonía de Rasu-Ñiti”, el *dansak* escucha el llamado de los espíritus y realiza la ceremonia del último baile para permanecer eterno. “El sueño del pongo” narra la miseria del siervo andino y su sueño en el que muere junto a su patrón y es redimido por los dioses.

En Dávila Andrade y el cuento “La batalla”, la agonía y muerte de una “madre-muñeca de trapo” determina la existencia de sus más cercanos, todo en medio de un cuartelazo, que directamente cobrará la vida del “zambo” e indirectamente la de la hija. En el cuento “El cóndor ciego” un cóndor viejo prepara su último vuelo, una despedida a su existencia natural, acompañado de otros cóndores que lo contemplan todo. En “Durante la extremaunción” se narra la visión de un burócrata moribundo cuando recibe los santos óleos. Es una revisión en retroceso su vida familiar hasta volver al vientre materno.

En todos los cuentos la circunstancia vital es la agonía, es el prelude al acto definitivo y a las posibles formas en las que se anuncia la muerte, cada caso con analogías específicas, únicas e irrepetibles.

La muerte es un acto individual, personal, y en los cuentos cada personaje moribundo experimenta su muerte como un acto suyo, propio, con la posibilidad de perpetuarse en su propio *ánimu*. Sin embargo, los moribundos suelen estar acompañados de sus más allegados, con quienes comparten su agonía y que en algunos casos pueden interceder como en “La agonía de Rasu-Ñiti”, en donde los músicos acompañan el baile y la agonía del *dansak*. Por otro lado, en el cuento “La muerte de los Arango,” la peste amenaza al pueblo entero. La agonía es colectiva, pero las muertes no dejan de mantener su valor individual, su especificidad.

Los personajes moribundos pertenecen al paisaje andino. Tanto en los cuentos de Arguedas –que nos hablan del indígena– como en los cuentos de Dávila Andrade –que describen al mestizo– se lee el espacio andino, el cotidiano de una casa, de un pueblo o ciudad de la montaña, del paisaje mismo de la cordillera que acompaña la agonía del hombre.

En “El sueño del pongo” el dormir es una suerte de muerte, y en él se dan las acciones y la redención, y vale decir que quienes mueren no son cualquiera: es el patrón más abusivo y el siervo más miserable, un patrón y un indio que no dejan de representar las condiciones de todos los patrones y todos los indios, pero que en la narración parecen superlativos en sus condiciones, tanto como para ser leídos desde lo individual.

Para Arguedas, el indio y el mestizo son los personajes y sus agonías el cauce para desentrañar la muerte. Todo bajo y desde el escenario supremo de los Andes que acoge las ceremonias desde las que contempla su realidad. Josef Esterman refiere que para

comprender la cosmovisión andina es necesario comprender la relación de todos los niveles perceptibles de lo existente en el espacio tiempo:

La realidad cósmica de las esferas celestes (*hanaq* o *alax pacha*) corresponde a la realidad terrenal (*kay* o *aka pacha*) y hasta los espacios infra-terrenales (*ukhu* o *manqha pacha*). Pero también hay correspondencia entre lo cósmico y humano, lo humano y no-humano, lo orgánico e inorgánico, la vida y la muerte, lo bueno y lo malo, lo divino y humano, etc. (Esterman, 2006 138).

Esa correspondencia entre los espacios o mundos, entre los dioses y el sujeto, entre la naturaleza y lo existente proponen a la existencia como parte de un todo, en el que se relaciona el universo en una ceremonia de experiencia sensible. En sus cuentos el espacio de la hacienda, y las condiciones que esta ejerce como lugar, como propiedad privada, es donde se desarrollan las relaciones de poder entre el blanco mestizo e indígena.

El indio redime su condición de nativo andino cuando tiene que regresar al *wamani*, es decir con su muerte puede volver a la naturaleza, a volver existir; los personajes que representan al mestizo, por su parte están como alejados de ese relacionamiento universal por lo que son figuras tristes, casi insignificantes; y sus condiciones de existencia, miserables.

En los cuentos la naturaleza y las relaciones de sus elementos son narradas de manera puntual, casi oracional; son fotografías perfumadas y precisas que reflejan toda una circunstancia, todo un mundo: “Antes de la peste estaba cubierto de bosque de retama. Cantaban jilgueros en ese bosque; y al mediodía, cuando el cielo despejaba quemando el sol, las flores de retama exhalaban perfume” (Arguedas 1983, 190).

Las circunstancias desde las que Arguedas determina las relaciones entre los personajes y su naturaleza se podrían resumir en la miseria del indígena, su posición de marginal, la pobreza y el olvido. Una existencia que agoniza, perdiendo su ancestral rutina. Pero en la muerte está la superación de ese estado: la muerte es la purga, es la posibilidad de su redención.

En relación a los cuentos de Dávila Andrade, aparece de manera contundente la figura del mestizo, que no es cualquier mestizo, pues es único en sus condiciones. El zambo y la moribunda del texto “La batalla” son personajes humildes que sobreviven de la astucia

y gracias a la fuerza que heredaron del campo. Vivían rutinas repetidas hasta el día de agonía y del cuartelazo. Por otro lado, el mestizo del texto “Durante la extremaunción” es de clase media, trabajador cualquiera de una ciudad cualquiera, un infeliz mestizo promedio: “Diógenes Sánchez, miserable empleado con mujer y seis hijas, había resbalado, fracturándose el cráneo. Qué horrible silbido el de los clavos salidos de su infeliz zapato derecho” (César Dávila Andrade 1993, 188). Vive su muerte, va de más a menos, o de menos a más: su vida pasa en resumen hasta volver al vientre materno, un regreso a la madre.

En sus cuentos se puede reconocer también la magnitud del escenario andino, esa naturaleza que es infinita y omnipresente y que, en palabras de Dávila, parece descripción de todo un cosmos:

Cuando marchaban sobre la nieve, bajo el sol del mediodía, se detienen a veces, y ladeando la cabeza con aquel tic suyo tan noble y humorístico, observan minuciosamente la masa esplendente; distinguen las estrellas radiadas, las cristalizaciones columnarias, los finísimos canales neumáticos y las miríadas de naderías que forman la catedral helada (Dávila Andrade 2004, 34).

En los cuentos “La batalla” y “Durante la extremaunción” los espacios son cerrados, son habitaciones en donde agonizan los personajes principales. En el primer cuento, el cuarto es amplio pero miserable, reflejo del trabajo de “puerquera”. En “Durante la extremaunción” la habitación es el lugar de la agonía, el cuarto de los padres, supongo de una casa muy antigua, de dos o tres pisos, con patio central, en donde cada piso se distribuyen los cuartos de los inquilinos.

La miserable condición en la que habitan los personajes davilianos tiene una fuerte impronta realista, son descripciones verosímiles, comparables con cualquier casa de un mestizo promedio, habitante de cualquier país andino.

Tanto en José María Arguedas como en César Dávila Andrade los motivos son la agonía y lo posterior al morir; el antes y el después al acto de morir. Los personajes, agonizantes, pertenecen a una realidad específica que se vive en los Andes, en esta Latinoamérica sufrida y explotada, que se desarrollaba entre el comercio voraz y el crecimiento social determinado por clases de poder. Estos personajes, indios o *mistis* son andinos, y sus muertes son verosímiles. La tragedia andina se lee en los textos, los autores

sufren su pasado y su presente, lo narran con una esperanza de redención de los Andes y sus habitantes.

Los personajes, sean estos indios o mestizos, sobreviven en vida y tienen la muerte como posibilidad de volver a existir. Los Andes se muestran como el gran escenario donde transcurre vida y muerte, donde los tiempos y los espacios se juntan, los vivos y los muertos se encuentran. En Arguedas, es el tiempo y el espacio de los “antiguos” y los “abuelos” que se juntan para abarcar todo lo que fue, es y será. Todo lo existente. La muerte y la vida comparten los Andes. Por su parte Dávila eterniza sus personajes mestizos con la continuidad del *ánimu*, una nueva circunstancia de la existencia luego de la agonía. Cabe destacar que sus personajes son comunes, de vidas humildes en la cotidianidad de cualquier ciudad andina y sus agonías son personales, como un pasar solitario al estado de puro espíritu. Les acompañan sus allegados, pero ellos realizan su ceremonia desde sus condiciones de sobrevivientes y no como fruto mismo de la experiencia mortuoria, como ocurre en Arguedas.

2. Fuste o contenido central

Una vez revisados los personajes y sus circunstancias, es decir, el indio y el mestizo, viviendo sus agonías desde las condiciones de sus existencias, amparados por la naturaleza y el *ánimu*, especificaremos las analogías de la muerte, el motivo de los textos y de este trabajo: cómo los autores representan la muerte en los cuentos.

Quisiera centrar el análisis en la filosofía del español Julián Marías, que en su libro *Antropología metafísica* propone la vida como una temporalidad concreta que tiene la muerte como compañera ineludible; y la existencia, precisamente por ser mortal, busca la perdurabilidad, pretende ser inmortal:

La persona humana aparece como criatura, de realidad recibida pero nueva e irreductible, menesterosa e indigente, consignada a una estructura empírica cerrada y vocada a la mortalidad, pero consistente en espera incesante: un proyecto perdurable que lucha con la muerte. ‘Lo que’ yo soy es mortal, pero «quien» yo soy consiste en pretender ser inmortal y no puede imaginarse como no siéndolo, porque mi vida es la realidad radical (Marías 1970, 308).

Con este criterio se comprende que la vida es un acto concreto y que el ser viviente se proyecta hacia un devenir acompañado siempre de la posibilidad de morir. Serán sus proyecciones las que le permitan asumir existencia en plenitud, y así tener el deseo de permanecer. La gran tragedia humana es precisamente su deseo de inmortalidad, de prolongar la existencia. Sabemos que la muerte es un acto personal, cada uno muere en soledad, en su propia e íntima individualidad; no se puede conocer lo que el moribundo vive o muere, no es posible compartir el morir con otro, las muertes son personales. Sin embargo, en Dávila como en Arguedas está presente la idea de la muerte andina; es decir, esa muerte que perdura en los espíritus naturales y que se percibe como un acto compartido, no solitario. El mundo de los vivos y el de los muertos se encuentran, el proceso de agonía es compartido por los seres queridos, que además asumen la muerte como si la conociesen a cabalidad. Será la realidad narrativa la que permita anunciar o narrar la muerte desde todas las posibilidades imaginativas.

Dávila Andrade en sus textos destaca la importancia radical de la palabra y su uso, de la creación de imágenes que acercan a una realidad concreta, la de su tiempo, la de sus circunstancias. El carácter realista de sus textos nos permite suponer que muchos de los elementos los tenía presentes, concretos, asibles. Presenta la agonía de personajes mestizos.

Entonces la muerte es un algo que tira de la vida en pequeños chorros, fríos, como aquellos que caen de la cordillera y solo dejan al final de su caída un gélido vapor de agua. “Fue como si el alma de la mujer se irguiera, muda de dolor, helando la atmósfera de la habitación” (Dávila Andrade 1993, 105).

La muerte es otra realidad, la del alma. La muerte dirige su propia ceremonia y se ayuda de la naturaleza: “Entre las moscas adultas, había también unas moscas pequeñitas y soñolientas. Revoloteaban con una suerte de milenaria fatiga y estaban afinadas y casi dulces, por haber sorbido durante millones de generaciones las lágrimas de los muertos” (1993, 107).

La mujer ya difunta, será luego un fantasma:

Quizás el fantasma de la muerta le acaricia con sus dedos sin uñas [...] Tal vez, el fantasma de la difunta, añorando sus cuarenta y cinco años de carne corporal, flotaba sobre su mismo lecho, dando inauditos alaridos, en memoria del enjambre de sensaciones, que ya no podía gustar jamás. (1993, 107)

La muerte, en los cuentos de César Dávila tiene su propia dimensión. Un después, el otro lugar, el lugar del alma, el de la muerte misma, donde solo permanece la añoranza del muerto. Los sobrevivientes por su parte se dispondrán a su propia experiencia vital, y sus almas a sus respectivas tinieblas.

La vida y su eterno retorno, la agonía son el resumen de la existencia y la muerte es un nuevo momento, una nueva oportunidad de futuro. La vida continúa luego del morir, se dispone para volver a aparecer, repitiendo y perpetuando la especie. Los sobrevivientes son también el recuerdo de su existencia, la vida es el recuerdo, el presente existe porque puede ser recordado. La existencia está en el pretérito, y el futuro es la otra vida.

En el cuento “El cóndor ciego” la muerte es una ceremonia, el cóndor ciego se prepara a su majestuosa despedida. La certeza de su muerte y su convicción al ejecutar su último vuelo son muestra de su grandeza, como elegido dentro de la imponente naturaleza andina. Es la representación de esos Andes gloriosos, eternos, y su muerte la perpetuidad de la naturaleza, de la sabiduría que de ahí emerge.

La agonía, la muerte y la perduración del *ánimu* son los referentes de la existencia en el mundo andino y, en los seis cuentos, Arguedas y Dávila nos relatan cómo luego de la agonía ocurre el encuentro con la muerte, que se entiende como un portal a otra vida, a otra existencia, para volver a empezar.

En Arguedas, las analogías de la muerte tienen una relación directa con las prácticas y ceremonias andinas, su cercanía a ellas le permiten desarrollar una visión particular andina del morir. La consecuencia del entramado de lo natural concreto con lo espiritual son una sola realidad, posible de ceremonia. La muerte tiene un significado ceremonial, que es el encuentro de la vida, de lo agónico, en presencia del espíritu de todo lo que rodea, con su fin y con otra posibilidad de existir.

Para Dávila Andrade la relación de la biografía del sujeto con su muerte es determinante, será la vida la que se resuma en la agonía, la experiencia que determine el último tránsito en esta vida hacia una nueva dimensión espiritual, una nuevo nacer aparentemente también con una nueva disposición.

3. Capitel o elementos de cierre

Cerrando el análisis y el trabajo, luego de haber determinado los elementos y el contenido central de las obras leídas, quisiera hacer relación sobre la muerte y los autores. Qué ideas se determinan y especifican sobre el morir y sus proyecciones posibles, sobre su inmanencia y posibilidad.

En los cuentos leídos se puede encontrar la muerte como un acto natural, que tiene que acontecer y que está por sobre todas las circunstancias y proyectos posibles. Unos personajes experimentan la muerte, otros son espectadores y todos comparten la experiencia. Con la muerte descubren su biografía que perdurará en el *ánimu*. El desenlace de la vida. La agonía que permita la relación de la pasada biografía con otra dimensión.

Es perceptible la idea de otra vida, de otro estado, en el que se continúa la existencia, sin perder la individualidad de la primera vida. Se es en otro estado, en otro momento, con otras circunstancias.

Tomando en cuenta el carácter realista que los autores imprimieron en sus cuentos, asumo que compartían una preocupación y un anhelo: les inquietaba la muerte como compañera ineludible y a la vez encontraban en ella la superación de un estado terreno corpóreo en el que no hallaban consuelo ni redención posible. La fuga a sus existencias la encuentran al narrar la agonía, al describir la muerte y permitir la perduración del *ánimu*.

Los espíritus, las almas, los fantasmas son las proyecciones *post mortem* que los autores asumen para referirse a la otra vida, con excepción del cuento “El cóndor ciego”, en que la muerte es la ceremonia en la que se perpetúa la naturaleza y se descubre su inmortalidad. El resto de cuentos exponen la muerte como una lucha o proceso agónico en el que se recuerda la biografía del moribundo, y que en determinado momento se deriva a nuevos estados, sin perder su individualidad. Porque los moribundos, aunque estén acompañados, mueren en soledad; es una experiencia individual, que le permite luego estar en la muerte, ser en la muerte.

José María Arguedas y César Dávila Andrade son dos “hombres de luto”, que asumieron narrar la muerte como una manera de adentrarse en el corazón mismo de sus circunstancias y así redimir en ella la existencia dolida del sujeto andino. Los autores, en

esa búsqueda incesante de las razones para existir, encontraron en los Andes, en su naturaleza y sus prácticas ancestrales, una respuesta que los alentó a descubrir el lindero de sus vidas en la muerte y quizás justificó su suicidio.

En los cuentos de Arguedas brota con nitidez la cosmovisión andina, con sus ritos, sus nombres, sus tiempos, las ceremonias que sobreviven y se mezclan sin fundirse. El quechua determina la cadencia de las imágenes, en su cabeza se traducen a su auténtico español y logra mostrar un antes, un durante y un después de la muerte. Los cuentos de Dávila Andrade por su parte exploran imágenes oníricas, como el ensueño donde se revela lo crucial, la agonía es un tiempo anterior al morir, es el último tránsito por la vida corpórea y al morir la vida se expresa en espíritu, en alma. El lenguaje estilizado del “faquir” permite recrear las condiciones de los moribundos y ese acercamiento sensorial da cuenta de la introspección con la que debió llegar a plasmar ideas tan reales. La muerte determinó sus preocupaciones, al punto de ir a su encuentro voluntariamente. Su decisión de autoeliminarse responde tal vez a su condición de búsqueda permanente de un espacio y tiempo de redención, de proyección anhelante. La vida no termina con la muerte, hay perduración y, hasta llegar a ella, la vida es un combate, un conato, una danza que nos perpetuará en recuerdo y naturaleza.

La suerte final del sujeto andino en Arguedas es un encuentro dimensional del *ánimu* con los espíritus naturales, con el presente y el futuro de la dimensión andina, mientras que para Dávila Andrade la muerte es el paso de lo corpóreo biográfico a un estado de nueva gestación, o en disposición de renacer. Los dos escritores contemplan el más allá y cada uno nos distingue en sus formas las agonías, la muerte y el posterior *ánimu*.

Conclusiones

Este trabajo permitió contextualizar el tiempo en el que César Dávila Andrade y José María Arguedas produjeron una narrativa que desentrañó las dinámicas del mundo andino en relación con la muerte, cada uno con sus características propias que permitieron establecer posibles experiencias con la muerte. Posteriormente se revisaron posturas de filosofía occidental que, en relación con el tema de la muerte, se podían asociar con la necesidad de pensar la muerte como fruto de la inquietud, de trascendencia de la vida y sus posteriores ficciones. Luego, el análisis de los cuentos permitió adentrarnos en las analogías propias que cada uno de los autores imprimió sobre la agonía, la muerte y el *ánimu*. Al final se relacionaron los conceptos para determinar la importancia de pensar el morir dentro del contexto andino. Es como conocer detalles o visiones sobre esta vida y la otra.

El habitante andino apenas pudo lidiar con la Modernidad y tampoco buscó reconciliarse con su pasado, un pasado que entendía de la existencia en los Andes. Quedó desamparado de su propia realidad, la de los “abuelos” y los “antiguos”, la que da sentido a la vida y la muerte. Las ciudades obnubilaron las razones y se apoderaron del futuro que se impuso como tiempo y condición vital, como razón de la existencia. Pensar en el futuro fue debilitando la relación con el pasado.

El indígena permaneció en el campo y, a pesar de sus conquistas sociales, su marginalidad y abandono continuaron. El mestizo desorientado seguía a rienda suelta sin inquietarle su identidad. Indígena y mestizo no compartieron, cada uno desde sus circunstancias sobrevivieron y se adaptaron. Las comunidades indígenas y el Estado no acordaron y ese desencuentro dejó vulnerable de alienación y dominio al sujeto andino.

En medio de todo este panorama se encontraban José María Arguedas y César Dávila Andrade, que con la sensibilidad que solo el arte puede brindar, asumieron una posición personal de encuentro con lo natural y lo sobrenatural, con el pasado y su presente. Crearon obras de profunda reflexión sobre la existencia en el escenario de los Andes.

En las tradiciones andinas se cuenta de la existencia del *ánimu*, ese espíritu que después de la muerte permite otra vida, de hecho siempre se está en permanente relación con esa otra vida, con la de los espíritus y en el caso de Arguedas y Dávila se descubre esta realidad como condición vital. En los cuentos analizados la agonía es la vida y la muerte el

paso a otra dimensión de la existencia. La muerte no es el fin y el destino tanto individual como colectivo se proyectan hacia otra posibilidad de tiempo y espacio.

Las reflexiones sobre la muerte son tan urgentes como las de la vida práctica, la encrucijada de la existencia en permanente relación con el morir son la preocupación de quienes asumen su pasado y su presente como respuesta de perduración. La filosofía occidental da cuenta de que no sólo en el contexto andino la muerte es la verdad determinante. En la actualidad el habitante andino, dentro del cauce de sus circunstancias y enajenación, se ha olvidado de la muerte y más allá de no pensarla la subestima.

Este trabajo fue una lectura de seis cuentos de dos figuras trascendentales en el arte y el pensar andino, y desde ella he querido reflexionar sobre la muerte como posibilidad de encontrar en la anticipación al morir nuestro propio espacio y tiempo. La singularidad de nuestro morir proyectada en la idea de la perduración del *ánimu*.

José María Arguedas y César Dávila Andrade son el referente literario de la muerte dentro del contexto andino y sus reflexiones han dejado una muestra ejemplar del compromiso con la existencia. Su suicidio fue el desenlace de un encuentro esperado. Su literatura es la agonía y redención desde los Andes.

“La muerte de los Arango”, “La agonía de Rasu-Ñiti”, “El sueño del pongo” de José María Arguedas; “La batalla”, “El cóndor ciego” y “Durante la extremaunción”, de César Dávila Andrade, son una forma de resistencia ante la banalización del pasado y de la sabiduría de las poblaciones indígenas y su contexto con la naturaleza andina. Descubren desde la muerte esa necesidad de ser simbióticos con nuestro entorno y retornar eternamente en la naturaleza: “la comunicación multidimensional con los antepasados, aun cuando la muerte física haya ocurrido, es parte esencial de la tradición oral y mítica, no solo para el rito funerario, sino en la interacción cotidiana” (Sepúlveda 2019, 298).

La experiencia de la lectura de estos dos autores permite comprender las dimensiones del pensamiento sobre la muerte en los Andes, como una sabiduría que se puede o que se va a desentrañar al cruzar el umbral de nuestras existencias.

Bibliografía

- Andrade, César Dávila. 2004. *Cabeza de gallo*. Quito: Campaña Nacional por el Libro y la Lectura.
- _____. 1993. *Trece relatos*. Quito: Libresa.
- Arguedas, José María. 1983. *Obras completas: El zorro de arriba y el zorro de abajo. Katatay temblar*. Lima: Horizonte.
- _____. 1983. *Obras completas*, 3 tomos. Lima: Horizonte.
- Ariés, Philippe. 2000. *La Historia de la muerte en occidente, de la edad media a nuestros días*. Barcelona: El Acantilado.
- Barros, Roseli. 2013. “Palabra y poder en ‘El sueño del pongo’, de José María Arguedas”. En *Atas do VII Congresso Brasileiro de Hispanistas*. Universidade Federal do Ceará http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/20215/1/2013_eve_rbcunha.pdf.
- Bethel, Leslie. 1991. *Historia de América Latina Tomo VIII, XI, XVI*. América latina: cultura y sociedad, 1830-1930. Ed. Crítica, Barcelona-España. https://www.academia.edu/26159519/Historia_de_Am%C3%A9rica_Latina_Tomo_VIII_Leslie_Bethell_.
- Beraldi, Gastón. 2015. “Agonía y Hermenéutica. La noción de agonía como clave de lectura crítica al concepto de sistema en los textos de Miguel de Unamuno”. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires. http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/2647/uba_ffyl_t_2015_se_beraldi.pdf?sequence=1
- Byung, Chul Han. 2018. *Muerte y alteridad*. Barcelona: Herder.
- Cornejo Polar A. 1973. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Castro, Sara. 1976. “El duro oficio del creador”. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas. Serie Valoración Múltiple*. Casa de las Américas. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias.

- Clouthard, G.R. 1976. "Un problema de estilo". *Recopilación de textos sobre José María Arguedas. Serie Valoración Múltiple*. Casa de las Américas. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias.
- Cueva, Agustín. 1987. *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Planeta.
- Esterman, Josef. 2006. *Filosofía Andina. Sabiduría indígena para un mundo nuevo*. 2da. ed. ISEAT. La Paz. https://www.academia.edu/36493848/Estermann_Josef_-_Filosofia_andina.
- Henríquez-Puentes, Patricia, y Mauricio Ostría-González. 2019. "El espacio de lo posible en 'La agonía de Rasu Ñiti' de José María Arguedas". Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte. Chile. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S007117132019000100065&script=sci_artext.
- Jankelevitch, Vladimir. 2002. *La muerte*. Valencia: Pre-textos.
- Larco, Juan. 1976. "La otra dimensión: el espacio mítico". *Recopilación de textos sobre José María Arguedas. Serie Valoración Múltiple*. Casa de las Américas. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias.
- López Austin, Alfredo. 2008. *Los dioses del norte, los dioses del sur*. México: Era.
- Mariátegui, José Carlos. 1928. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Ayacucho.
- Mercado, Gladys. 2011. "La agonía de Rasu –ñiti (1962) de José María Arguedas: la danza de las tijeras y el cóndor, símbolos reveladores de la transformación de Rasu –ñiti" Trabajo de investigación del Seminario de Literatura Hispánica del siglo XX. <http://www.ocw.unc.edu.ar/facultad-de-lenguas/seminario-de-literatura-hispanica-siglo-xx/actividades-y-materiales/trabajos-de-alumnos/la-agonia-de-rasu-niti-de-jose-maria-arguedas>.
- Ortega, Alicia. 2018. "César Dávila Andrade: la sorprendente ambivalencia de su mirada. Narrar lo incorpóreo, la pavorosa intimidad humana y la imperecedera ternura." Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.43.2>
- Quintero, Felipe García. 2004. "Mito, lenguaje e insurrección en, El sueño del pongo de José María Arguedas". *Kipus: revista andina de letras*, n.º 18: 107-14.

- Quintero Pablo. 2014. "Estructuración de la sociedad en América Latina." *Descolonialidad y Bien Vivir: un nuevo debate en América Latina*. QUIJANO, Aníbal (ed.) Universidad Ricardo Palma, Lima. https://www.academia.edu/33742062/Notas_sobre_la_teor%C3%ADa_de_la_colonialidad_del_poder_y_la_estructuraci%C3%B3n_de_la_sociedad_en_Am%C3%A9rica_Latina.
- Radio INAH. "Luis Millones: Geografía invisible de los Andes. ¿A dónde van los muertos en Perú?". Vídeo de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4IWNJv28iBM>.
- Real, Manuel. "La madurez. Seguridad y vulnerabilidad. Julián Marías". Vídeo de YouTube. 28 de mayo de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=CMLkBIO-55A&t=1252s>.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. 1996. "Cesar Dávila Andrade: el hermetismo como superación de lo regional" p. 25-42. *Tema y variaciones de literatura. No. 8*.
- Rivet, María Carolina y Jorge Tomasi. 2016. "Casitas y casa mochas, los antiguos y los abuelos en sus arquitecturas". *Wak'as, diablos y muertos: Alteridades significantes en el mundo andino*. Compilado por Lucila Bugallo y Mario Vilca. Buenos Aires: Universidad Nacional de Jujuy.
- Rodríguez, Martha. 2007. "Narradores ecuatorianos de la década del 50: poéticas para la lectura de modernidades periféricas". *Kipus: revista andina de letras*, n.º 21: 37-54.
- Roullión, José Luis. 1976. "La otra dimensión: el espacio mítico". *Recopilación de textos sobre José María Arguedas. Serie Valoración Múltiple*. Casa de las Américas. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias.
- Sepúlveda, Javier. 2019. *Continuidades, rupturas y discursos en la representación de los indígenas del Ecuador, Perú y Chile*. Tesis de doctorado en Filosofía. The University of Western Ontario.
- Solé, Francisco. 2011. "Algunos problemas de la poética de José María Arguedas, producto de la lectura de Hijo solo". p. 127-145. En *Tema y variaciones de literatura: Arguedas a cien años narrativa transcultural*. No. 37. https://www.academia.edu/31569595/Algunos_problemas_de_la_po%C3%A9tica_de_Jos%C3%A9_Mar%C3%ADa_Arguedas_producto_de_la_lectura_de_Hijo_solo

Vitch, Víctor. 2011. "No narrar al subalterno: un apunte sobre la obra de José María Arguedas". *Kipus: revista andina de letras*, n.º 18: 5-21.