

“O WAMANI É WAMANI”:

a lógica de relações não-humanas no conto *La agonía de Rasu-Ñiti*
de José María Arguedas¹

Christian Elguera

Resumo

Neste artigo, eu proponho que “La agonía Rasu-Ñiti” de José María Arguedas é um texto cosmopolítico ou, em outros termos, um texto que expressa uma política Quéchuá, caracterizada pela dinâmica de uma lógica de relações não-humanas. O dançador Rasu-Ñiti afirma que ele é filho do Wamani ou Deus Montanha nos Andes. Esta afirmação não só problematiza a noção eurocêntrica da humanidade; porém ela está sublinhando a existência de outros mundos: o mundo das montanhas, dos animais, da floresta, dos rios, e objetos do baile sagrado. Neste sentido, o texto de Arguedas nos mostra uma concepção ontológica e epistêmica da cultura Quéchuá e nos invita a reconhecer que os mundos andinos estão constituídos pelas relações entre humanos e uma multiplicidade de seres não-humanos.

Palavras-chave: Cosmopolítica, ontologia-epistemologia Quechua, mundos andinos, José María Arguedas, ritual

“AN WAMANI IS ALWAYS AN WAMANI”:

Non-human relational logic in *The agony of Rasu-Ñiti* by José María Arguedas

Abstract

In this paper I propose that “La agonía Rasu-Ñiti” by José María Arguedas is a cosmopolitical text, that is to say, a narrative that underlines a Quechua politics based on a non-human relational logic. The dance scissors Rasu-Ñiti affirms that he is the son of the Wamani (Mountain God). This assertion not only defies the Western conception of humanity, but it also underlines the existence of multiple worlds, such as the society of the mountains, animals, plants, rivers, and ritual objects. In this venue, this Arguedian short-story underscores Quechua onto-epistemic insights and invites us to recognize that Andean worlds are constituted by relationships between human collectivities and a plethora of non-human beings.

Keywords: Cosmopolitics, Quechua ontologies-epistemologies, Andean Worlds José María Arguedas, Ritual.

“EL WAMANI ES WAMANI”:

La lógica relacional no-humana en *La agonía de Rasu-Ñiti* de José María Arguedas

Resumen

En este artículo propongo leer “La agonía Rasu-Ñiti” de José María Arguedas como un texto cosmopolítico. Es decir, que expresa una política Quechua basada en una lógica relacional no-humana. El danzante de tijeras Rasu-Ñiti afirma que es el hijo de un wamani, o dios

¹ Este artículo es una versión resumida y actualizada del trabajo presentado para obtener la maestría en Lenguas y Culturas Ibéricas y Latinoamericanas en The University of Texas-Austin (2016). Agradezco los comentarios y ediciones de mi supervisor Arturo Arias y de Luis Cárcamo-Huechante, miembro del jurado evaluador.

montaña. Esta afirmación no solo problematiza la noción occidental de humano, sino que resalta la presencia de otros mundos, tales como el mundo de las montañas, los animales, las plantas, los ríos, y objetos sagrados usados en rituales. De esta manera, el texto arguediano enfatiza una concepción onto-epistémica Quechua y nos invita a reconocer que los mundos andinos están constituidos por relaciones entre colectivos humanos y múltiples agentes no-humanos.

Palabras clave: Cosmopolítica, ontología-epistemología Quechua, mundos andinos, José María Arguedas, ritual.

INTRODUCCIÓN

El danzante de tijeras Rasu-Ñiti, o el “que aplasta la nieve”, tendido en su cama, agonizante en una habitación semioscura, logra captar que el sol “alumbraba fuerte”, el movimiento de las hormigas negras y de los cuyes “algo espantados”, así como el sobresalto de los pájaros y la presencia próxima de la *chiririnka* o mosca azul que anuncia la muerte. A través de estos signos de la naturaleza, comprende que ha llegado la hora de sacrificarse y realizar su último baile ante el wamani o dios montaña en el mundo andino quechua². Frente a dicha inminencia, su esposa le pregunta: “— ¡Esposo! ¿Te despides?” (ARGUEDAS, 1978, p. 251). Rasu-Ñiti responde listo, imponente: “El wamani está hablando (...) Me habla directo al pecho”. De esta manera, con esta escena en que se yuxtaponen lo humano y no-humano, comienza “La agonía de Rasu-Ñiti”, cuento del escritor peruano José María Arguedas, publicado en 1962³.

“La agonía de Rasu-Ñiti” (en adelante “La agonía”) es un cuento de ofrenda y sacrificio, en el que resuenan otras lecturas de mundo que desbordan la noción de la cultura humana occidental. El cuento nos introduce en una “percepción de lo ontológico. de lo sagrado, propia de la cosmovisión indígena” (MORALES, 2000, p. 184). Se trata de un tipo de pensamiento que concibe “el cosmos en términos de animismo” (LIENHARD, 1983, p. 154). Esto sucede a través de un ritmo de velocidades de baile, de trances que desbordan y transmiten impulsos anímicos propios de un ritual. Quien lea el cuento ha de sentirse habitado por ese cúmulo de existencias e intensidades: por ese wamani, ese cóndor, ese insecto de alas rojas, ese *yawar mayu* o río de sangre. El desarrollo de la trama nos hace testigos de cómo el baile implica un incremento de energía: el cuerpo del danzante se mueve con mayor energía, su hija menor quiere cantar, el arpista Lurucha toca más rápido. Finalmente, el baile se torna sacrificio ya que, a nivel físico, Rasu-Ñiti muere. Sin embargo, al unísono su joven discípulo, Atok sayku’ o el “que cansa al zorro”, comienza a bailar vigorosamente a tal punto que se dice: “Y nadie volaba como ese joven dansak’; dansak’ nacido” (1978, p. 256). Esta simultaneidad de acciones comprueba que el baile ha permitido que el espíritu del wamani se desplace del cuerpo de Rasu-Ñiti hacia el cuerpo de Atok’ sayku’. Esto significa,

² En la obra arguediana la montaña, en tanto que divinidad, recibe diversos nombres: “*Auki*” en *Yawar Fiesta* (1941), “*Apu*” *K’arwarasu* en *Los ríos profundos* (1958) y el “*Wamani*” *Pukasira* en *Todas las sangres* (1964).

³ En mayo de 1962 José María Arguedas publicó el cuento “La agonía de Rasu-Ñiti” en la editorial Talleres Gráficos Ícaro. En carta a John Murra (12 de noviembre de 1961), Arguedas da entender que este texto fue escrito en Chile en 1961 y produjo en él un estado de felicidad. Afirma así: “Estoy feliz con este relato, porque lo venía madurando desde hace ocho años y lo escribí en dos días” (*Las cartas de Arguedas*, 1996, p. 66). La publicación del cuento generó una favorable recepción crítica. De hecho, en carta a Lola Hoffman, fechada el 3 de julio de 1962, Arguedas escribe: “La divulgación de «La agonía de Rasu-Ñiti» ha creado un gran entusiasmo entre los jóvenes y críticos”, por lo cual fue considerado “el escritor de mayor categoría en el Perú”.

como dice la hija menor, que el danzante no ha muerto. Es decir, a través del baile el wamani ha permitido la continuidad de la vida, entendida como la transmisión de energía entre uno y otro cuerpo. El cuento concluye así con una frase categórica: “Wamani es Wamani” (1978, p. 256). Esto afirma la participación material de una entidad no-humana en el mundo humano y su modo de transmitir vitalidad.

Sobre esta base, en este ensayo, propongo leer “La agonía” como un texto cosmopolítico, es decir, que capta una política indígena quechua basada en una lógica relacional no-humana⁴. En este cuento, Arguedas no evidencia un mero interés literario por el mundo andino, sino que busca comprender y expresar su textura cultural, sus símbolos y tradiciones (Moraña, 2016, p. 130), así como una heterogeneidad que no es solo social sino también ontológica. Para abordar estas dimensiones, consideraré las propuestas del antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro desarrolladas en su libro *Metafísicas canibais*, en el cual ofrece la siguiente definición de una teoría cosmopolítica:

Imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos -, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma” semelhante” (2015, p. 43)⁵.

La cosmopolítica es entonces una concepción epistémica según la cual el mundo está habitado por múltiples naturalezas u ontologías, humanas y no-humanas, que se interconectan entre sí a pesar de sus diferencias de forma, pues mantienen semejanzas o continuidades de intensidad o sustancia. Esta conceptualización se amplía en su última publicación, escrita junto a Déborah Danowski, titulada *Há mundo por vir?*⁶. En este texto, Danowski y Viveiros de Castro caracterizan la cosmopolítica como “uma negociação diplomática (...) que deve ser conduzida com a máxima circunspeção” (2014, p. 96). A partir de esta cita se infiere que un sistema cosmopolítico implica una lógica relacional con agentes no-humanos, donde la “negociación diplomática” juega un rol central, mediador, conector, vinculante. En el contexto quechua andino, por lo general esta práctica de negociación se lleva a cabo a través de un intermediario que tiene la capacidad para establecer dichas relaciones. Esto nos posiciona en el terreno de un tipo de política que es radicalmente diferente al modelo político occidental. En este sentido, de acuerdo a las definiciones ofrecidas, la cosmopolítica resalta que los agentes no-humanos, como el wamani, son

⁴ Al respecto es necesario mencionar otros abordajes al cuento. Destacan así los trabajos de Luis Loayza (1962), Antonio Cornejo Polar (1974), Ayuque Cusipuma (1976), Martin Lienhard (1981-1983), Edita Vokral (1984), Sara Castro-Klaren (1989), Grecia Morales (2000) y Ulises Juan Zevallos Aguilar (2009). A largo de mi análisis sostendré un diálogo con estas lecturas.

⁵ La teoría cosmopolítica de Viveiros de Castro se articula a partir del estudio etnográfico de comunidades indígenas en Brasil, tales como los Araweté y los Tupí. Usar esta teoría para estudiar un cuento andino no anula las diferencias en los intercambios materiales entre estos diversos planos ontológicos. Por ejemplo, los *achachilas* (“espíritus” en la cultura andina aymara) son invocados con ofrendas de alimentos, mientras que los *xapiris* (“espíritus” en la cultura amazónica yanomami) son llamados a través de cantos y la bebida de plantas sagradas. Con esta observación no quiero plantear ningún tipo de pan-indigenismo sino que busco identificar continuidades y gradualidades asimétricas entre las ontologías y epistemologías en una y otra área geográfica. Al respecto, el trabajo de la antropóloga peruana Marisol de La Cadena (2010, 2015) es un ejemplo de cómo leer el mundo andino desde la teoría cosmopolítica.

⁶ En este texto, que trata sobre los miedos del fin del mundo, se plantea que en caso un evento así ocurriera solo se destruirá el mundo construido desde la perspectiva antropocéntrica. Es así que los autores se dedican a analizar los modos en que el pensamiento amerindio (asháninka, yanomami, por ejemplo) plantean las existencias de otros mundos.

actantes políticos con quienes los humanos (principalmente los especialistas religiosos andinos) establecen interacciones cuidadosas que permiten el intercambio de energía, perspectivas y en muchos casos transformaciones físicas⁷. Partiendo de estas definiciones, considero que “La agonía” es un texto cosmopolítico, ya que expresa las dinámicas de otros mundos más allá de la racionalidad antropocéntrica, enfatizando que las relaciones entre sujetos indígenas, cerros, plantas, animales y espíritus, expresan una diplomacia a nivel ontológico y socio-político (DE LA CADENA, 2015, p. 275).

EL DANZAK O EL DIPLOMÁTICO COSMOPOLÍTICO

En el año de 1962, cuando publica “La agonía”, José María Arguedas ha replanteado, según Zevallos-Aguilar, sus concepciones sobre la antropología y la política (2009, p. 99). A nivel antropológico “pierde entusiasmo por las teorías del mestizaje”. En el aspecto político “recupera su entusiasmo juvenil de cambiar la realidad económica y social” (2009, p. 101). Estos replanteamientos permiten advertir el modo en que Arguedas logra captar la lógica relacional no-humana en las sociedades Quechua. Así, en 1962, “La agonía” configura una articulación de planos ontológicos. Arguedas alude a esta articulación en el prólogo de su poema *Tupac Amaru Kamac Taytanchisman*, publicado también en 1962. En un pasaje del prólogo podemos leer: “palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y *el vínculo intenso que por fortuna aun existe entre lo uno y lo otro*” (1972, p. 68, mis cursivas). El saber religioso andino y su conexión con colectivos humanos (“lo uno”) y no-humanos (“lo otro”) es lo que llamo la lógica relacional de la cosmopolítica Quechua⁸.

En “La agonía”, Arguedas subrayó la lógica relacional no-humana a partir del danzante de tijeras. Como mencione, al inicio del cuento estamos ante una escena en la cual Rasu-Ñiti sabe percibir la información inscrita en el mundo. Las existencias no-humanas inscriben una información sensible (muchas veces energética) que él tiene la capacidad de reconocer y transmitir. Esto le otorga un rango que sobresale del resto de participantes en el cuento. Al respecto, un ejemplo importante es la forma en que el danzante es presentado:

¡Estaba ya vestido con todas sus insignias! Un pañuelo blanco le cubría parte de la frente. La seda azul de su chaqueta, los espejos, la tela del pantalón, ardían bajo

⁷ En la literatura peruana escrita en Quechua encontramos otros ejemplos, tales como *Jarawi* (2000) de Dida Aguirre y *Paravayraq champinpi = Entre la lluvia y el viento* (2019) de Washington Córdova Huamán. En ambos poemarios, la voz lírica interactúa constantemente con cerros y otros agentes no-humanos del socio-cosmos andino. Asimismo, escritoras Mapuche tales como Ruth Mariela Fuentealba Millaguir en su novela *Cherrufe = Bola de fuego* (2008) y Roxana Miranda Rupailaf en su poemario *Shumpall* (2018) resaltan las relaciones entre humanos, sueños y seres acuáticos que habitan el Wallmapu. Por otra parte, en las literaturas Maya, libros como *Sakubel k'inál jachwinik = La aurora lacandona* (2005) y *Sk'op ch'ulelal = Palabra del alma* (2010) de Josías López Gómez nos introducen en un sistema de interacciones ontológicas entre jaguares, tuzas, espíritus. Igualmente, novelas como *Cecilio Chi'* (2006) de Javier Gómez Navarrete y *T'ambilak men tunk'ulilo'ob = El llamado de los tunk'ules* (2011) de Marisol Ceh Moo enfatizan las intervenciones de entidades no-humanas en las luchas políticas del pueblo Maya.

⁸ Para una definición de epistemologías y ontologías indígenas pueden consultarse los trabajos de Philippe Descola en el caso Achuar en Ecuador (*In the society of nature*), Marisol de la Cadena en el caso Quechua en Perú (*Earth Beings*), Eduardo Viveiros de Castro en el caso Araweté en Brasil (*Cannibal metaphysics*), Eduardo Khon en el caso Quichua en Ecuador (*How the forest think*) y Mario Blaser en el caso Yshiro en Paraguay (*Storytelling Globalization from the Chaco and Beyond*).

el angosto rayo de sol que fulguraba en la sombra del tugurio que era la casa del indio Pedro Huancayre, el gran dansak' "Rasu-Ñiti", cuya presencia se esperaba, casi se temía, y era luz en las fiestas de centenares de pueblos (1978, p. 251).

Leo en el uso de referencias luminosas cómo Arguedas va introduciéndonos en un contexto ritual. La vestimenta del danzante arde bajo el sol, él ilumina las fiestas⁹. Al retomar los símbolos luminosos de un ritual chamánico, José María Arguedas ya no se limita a narrar el horizonte de un mundo factual modelado según la episteme occidental. Con este uso, él decide hacer perceptibles otros modelos interpretativos, superiores a la imagen de una única realidad antropocéntrica. Es un proyecto desafiante el de Arguedas, que solo puede ser sentido y comprendido si el lector logra captar las visiones o informaciones que los actantes no-humanos inscriben sobre el mundo. De esta manera las intensidades de un plano ontológico no-humano, en primera instancia invisibles, se vuelven visibles gracias a la función intermediaria del danzante. Es por esto que “lo mágico se convierte en realidad visible que el narrador puede describir” (CORNEJO POLAR, 1973, p. 181). El danzante hace que la información no-humana que recibe se encarne en la vestimenta (“insignias”, “espejos”), volviéndose una presencia que arde, crece y se mueve concretamente dentro del *socius* humano andino. Por esto, como ha señalado Vokral, “en este cuento el dansak' se interpreta como una encarnación del wamani” (1984, p. 299).

Estrictamente hablando “Rasu-Ñiti es el hijo de un wamani”, como nos dice uno de los narradores. Esta frase afirma que Rasu-Ñiti se distingue de los demás personajes porque está animado, habitado, por una entidad no-humana que “tienen una importancia capital” en el mundo andino (ANSIÓN, 1987, p. 115). De hecho, para el pensamiento andino el wamani es identificado con un señor poderoso que vive dentro del cerro y es “protector del ganado” (ANSIÓN, 1987, p. 122). No obstante, también puede causar daños o castigar. Asimismo, se le reconoce como “personificación de la tierra” (ARGUEDAS, 1975, p. 259).

La distinción de Rasu-Ñiti, al ser hijo de una poderosa entidad no-humana, “de una montaña con nieve eterna” (ARGUEDAS, 1978, p. 253), me lleva a proponer que estamos ante un especialista religioso andino que conecta diversos planos ontológicos y cumple así una función política. Por esto el dansak' “mediates between the political sphere and the religious world; the practical sphere and the mystical realm” (CASTRO-KLAREN, 1989, p. 180)¹⁰. Al respecto, quisiera destacar que el crítico literario Ayuque Cusipuma propuso que el danzante es un chamán ya que es un sujeto que sabe cómo y tiene la potencia para interactuar con el wamani (1973, p. 197). A partir de estas características propongo que Rasu-Ñiti es un diplomático cósmico. Como ha precisado Viveiros de Castro, “shamanism is essentially a cosmic diplomacy devoted to the translation between ontologically disparate points of view” (2007, p. 154).

Realizar una diplomacia cósmica, y traducir la información que se produce en este diálogo ontológico, no pueden ser hecho por cualquier hombre o mujer sino por un ser privilegiado, dotado de potencia intensa. Rasu-Ñiti es calificado como “gran dansak'” y su presencia es temida (ARGUEDAS, 1978, p. 251); Untu –otro de los danzantes de tijeras

⁹ El brillo de la vestimenta del danzante es un tópico de Arguedas. Por ejemplo, en *Yavar Fiesta* atendamos a esta descripción del atuendo del Tankayllu: “sobre la pena verde de su pantalón *brillaban espejos*, en su chamarra *relucían* piñes de color y *vidrios* grandes de lámpara (p. 157, mis cursivas)

¹⁰ A nivel formal, Cornejo Polar ha señalado que el estilo de este cuento no implica divisiones, sino que es en sí mismo un proceso de intermediaciones: “los polos de la representación objetiva y de la representación mágica, que no se oponen nunca, hacen surgir una fluctuante variedad de niveles intermediarios” (1973, p. 182).

mencionados en el cuento—, es llamado “gran padre” (ARGUEDAS, 1978, p. 252)¹¹. En esta cita puede apreciarse la distinción de los danzantes:

Las proezas que realizan y el hervor de su sangre durante las figuras de la danza dependen de quién está asentado en su cabeza y su corazón, mientras él baila o levanta y lanza barretas con los dientes, se atraviesa las carnes con leznas o camina en el aire por una cuerda tendida desde la cima de un árbol a la torre del pueblo (ARGUEDAS, 1978, p. 252).

Los danzantes ejecutan ejercicios sobresalientes del común (“proezas”). En este plano puede hablarse, específicamente, de que poseen una gran fuerza física o *kallpa* (“hervor”), que hace posible la realización de acciones extremas: levantar objetos pesados, perforarse el cuerpo. Pero ellos también, al recibir su fuerza de un dios “asentado en su cabeza y su corazón”, poseen una fuerza energética o una intensidad que los anima, llamada *camac*.

EL CAMAC DEL WAMANI O “EL ‘ESPÍRITU’ QUE PROTEGE AL DANSAK”

La lógica relacional no-humana desborda la noción occidental de humano, ya que el danzante o diplomático cosmopolítico expresa una concepción andina de “persona”. Los danzantes no representan un “ego”, sino que son una multiplicidad de intensidades. En este sentido, Rodgers – (citado en VIVEIROS DE CASTRO, 2007, p. 156)—, ha precisado que “the shaman is a multiple being, a micro-population of shamanic agencies sheltered in one body”. Afirmar que Rasu-Niti se haya habitado por el wamani implica que dentro de un cuerpo humano coexisten entidades no-humanas. Esto queda aún más claro en la siguiente cita del cuento de Arguedas:

El genio de un dansak' depende de quién vive en él: el "espíritu" de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y "condenados" en andas de fuego. O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno; alguno de esos pájaros "malditos" o "extraños", el hakakllo, el chusek' o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas (1978, p. 253).

Esta cita presenta una red plural de ontologías humanas y no-humanas. Seres de la tierra como el wamani, la cordillera, las cascadas, y el precipicio, se encuentran interconectados. Por otro lado, están las manifestaciones de pájaros “malditos”, “el negro insecto de alas rojas”, los “toros de oro” y las hormigas. Finalmente, se advierten presencias liminales como los condenados. Estas formas o naturalezas múltiples no están separadas, sino que entre ellas mantienen una lógica relacional que conecta los tres mundos de la cosmogonía andina. El espíritu del wamani, el cóndor, simboliza el mundo de arriba o *Hanaq pacha*, mientras que el wamani en tanto que montaña, así como la cueva y los abismos, son símbolos del mundo de abajo o *Ukhu pacha*. Estas entidades se manifiestan en el mundo de aquí o *Kay Pacha*, simbolizado por el dansak'. De esta manera “Arguedas narrator's (...) posits the wamani not only as a divinity whose site is a place or a thing in nature, but also as a sort of spirit within the dansak” (CASTRO-KLAREN, 1989, p. 182). Los tres mundos

¹¹ Como mencione antes, Untu aparece brevemente mencionado en *Yawar Fiesta*. Así se dice en referencia a su distinción: “No había hombre para el Tankayllu y para el taita Untu de K'ollana (p. 54).

convergen, se intersectan en el cuerpo del dansak'. Por esto él está capacitado para traducir la información no-humana y de movilizarse entre diversos planos ontológicos.

Cuando se dice que “El genio de un dansak' depende de quién vive en él”, se produce otro tipo de relación o diálogo entre el hombre y la naturaleza. De hecho, la naturaleza es concebida en el pasaje que cité como “un espacio lleno de sugerencias (...), donde se puede producir el hallazgo de lo insospechado” (MORALES, 2000, p. 185). El narrador produce un sistema relacional donde el danzante no es distinto ni superior del río, del insecto volador o los árboles; no los convierte en objetos, sino que los asume como seres políticos, como personas.

En tanto que personas, los no-humanos tienen su propio sistema organizativo. Esto se advierte cuando leemos: “una cueva de la que salen toros de oro y "condenados" en andas de fuego”. Dentro de la tierra viven otras sociedades no-humanas, habitan otros mundos (DE LA CADENA y BLASER, 2018, pp. 4-5): los pluriversos de los toros y condenados. Por un lado, los toros, personajes animales, tienen una potencia singular que los hace símbolos de fertilidad. Por otro lado, los condenados son personajes mixtos o liminales. Presentan una situación ambigua o inestable, ya que son identificados con antepasados, por lo cual se les rinde culto; pero también son seres que causan daño, por lo cual son temidos o marginados en el *socius* andino (ANSIÓN, 1987, pp. 165-173)¹²

A pesar de estas diferencias de forma o extensión, tanto toros como condenados se encuentran conectados. En este sentido advierto que en el cuento se configura una red multinaturalista. Por multinaturalismo entiendo la multiplicidad de naturalezas (el danzante, las cascadas, los insectos), que sin embargo comparten una unidad espiritual (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 60). La noción de multinaturalismo nos presenta una comprensión de mundo según la cual no existen separaciones entre diversos planos ontológicos¹³. Sugiero así hablar, por un lado, de una división a nivel formal o de los envoltorios del cuerpo, pues físicamente el cuerpo de un wamani y un danzante son diferentes, y, por otro lado, de una univocidad de intensidades, ya que los cuerpos comparten la misma unidad espiritual, la cual identifico en el cuento como *camac*. En el *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú* (ANÓNIMO, 1586), la palabra “camac” es traducida como creador, mientras que “camani” se traduce como crear (2014, p. 58). Por su parte, González Holguín, en su *Vocabulario*, traduce “camak” por “Dios criador”, mientras que camani aparece como “lleuar fructo producir, o criar” (1989, p. 47). Pero, más exactamente, “camac” es el ánimo, la energía o potencia. En este sentido el estudioso francés Gerald Taylor anota:

El camac (...) era una fuerza eficaz, una fuente de vitalidad, que animaba y sostenía no sólo al hombre sino también el conjunto de los animales y cosas para

¹² El condenado es un producto híbrido de ontologías en contacto. Por un lado, remite a una concepción religiosa quechua “sobre la vida extraterrena”. Por otro lado, expresa la incorporación del catolicismo a partir de la preocupación por el pecado. Los cuentos de condenados fueron de capital interés para Arguedas quien los recopiló en diversos textos como *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1949), *Folklore del Valle del Mantaro*. *Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales* (1953), y *Cuentos mágico-religiosos de Lucanamarca* (1961). Para una aproximación al concepto y función del condenado en el pensamiento arguediano, consultar la tesis de licenciatura de Ofelia Vilca, *Alteridad en los relatos sobre condenados publicados por José María Arguedas* (UNMSM, 2015).

¹³ Arguedas, en “Dos cuentos quechuas” (1947), afirma que en el mundo andino, representado en los cuentos populares quechuas, “la naturaleza física y el mundo vivo, animales, hombres y plantas, aparecen con una ligadura tan íntima y vital que (...) todo se mueve en una comunidad que podríamos llamar musical” (2012, pp. 18-19). De esto se trata lo que en el prólogo a *Tupac Amaru Kamac Taytanchisman* (1962), él mismo llamaría “el vínculo intenso (...) entre lo uno y lo otro” (1972, p. 68).

que pudiesen realizarse, es decir, que su potencialidad de funcionar en el sentido determinado por su propia naturaleza se hiciese real (2000, p. 25).

En el cuento el *camac* es el sustrato que permite la comunicación entre diversos planos ontológicos. Como el aire en otras obras arguedianas (DALY, 2019, p. 88), el *camac* es aquí el elemento que articula múltiples existencias. De esta manera, el multinaturalismo enfatiza que no hay cortes entre los seres que habitan el mundo sino un fluir comunicativo, un diálogo abierto. Quiero explicar este proceso, que acaso podría ser entendido como imposible, a partir de esta imagen en “La agonía”: “un precipicio cuyo silencio es transparente” (ARGUEDAS, 1978, p. 253). Dentro del pensamiento andino los precipicios, como los *wamanis*, pertenecen al mundo de abajo (ANSIÓN, 1987, p. 120). Este plano evoca lo profundo, oscuro, lo que habita dentro de la tierra. En este sentido, el hecho de que un precipicio sea transparente significa que el mundo de abajo emerge, se voltea, se deja ver claramente en el mundo de arriba¹⁴. Esto confirma que no hay divisiones sino un diálogo fluido, una visualidad transparente entre ontologías humanas y no humanas.

Una vez más, el danzante o intermediario cosmopolítico es el encargado de ver e iluminar los mensajes de los actantes no-humanos, estableciendo así alianzas, encuentros. De esta manera Arguedas actualiza las relaciones entre humanos y no-humanos que se mantuvieron en el periodo prehispánico¹⁵. “La agonía” introduce en el campo letrado un sistema político quechua basado en negociaciones e intercambios con montañas y lagunas y animales y plantas. En este sentido la condición del danzante como intermediario lo convierte en un sujeto político o un diplomático.

La variedad ontológica del pasaje citado del cuento (“montaña”, “cascada”, “pájaro”, “insecto”, etc.) no debe entenderse como una acumulación decorativa de personajes¹⁶. Lo que está sucediendo es una reconfiguración de la tipología de los personajes que otorga un nuevo espesor semántico y político al discurso: los agentes humanos se relacionan sensible y políticamente con agentes no-humanos. La captación arguediana de las multiplicidades ontológicas no reduce a los agentes no-humanos, verbigracia los animales, “a uma coisa a ser manipulada para atender a propósitos exclusivamente estéticos”; más bien los inscribe en el texto “sem colonizá-los nem colocá-los a serviço da soberania humana” (MACIEL, 2011, p. 95). Arguedas no acentúa una abstracción o ficción sino experiencias de sentir y conocer en el cotidiano andino¹⁷. Según estas modalidades, por ejemplo, los agentes no-humanos no

¹⁴ Este proceso se explica a partir del término andino “*tikray*” (voltear; la acción por la cual lo que estaba adentro se vuelve hacia fuera según las definiciones del Anónimo y González Holguín). Se trata de una estrategia textual que Arguedas también usa en su poema *Tupac Amaru Kamac Taytanchisman* para expresar las comunicaciones y desplazamientos entre las multiplicidades ontológicas andinas y occidentales.

¹⁵ En el área andina, las referencias de las crónicas coloniales sobre hechicería destacan la función idolátrica de los llamados sacerdotes (MOLINA, 1989, p. 64). Estos eran quienes podían escuchar y hablar con la entidad no-humana (en muchos casos una huaca), transmitir su mensaje a la comunidad y darles ofrendas, rendirles sacrificios (ARRIAGA, 1999, III). Lo que se entendió como extirpación de idolatrías no era sino un sistema político basado en lógicas relaciones no-humanas. Los diplomáticos, catalogados de hechiceros o brujos, negociaban a través de rituales con diversos seres de la tierra, llamados ídolos o huacas.

¹⁶ En el mundo andino los animales poseen un orden cultural o social, una realidad propia; además son signos que permiten interpretar el cotidiano humano. El zorro, por ejemplo, es “el portador de la buena o mala suerte” (ESPINO, 2014, p. 84), el *huayronqo* (o moscardón) es un signo que expresa muerte (ARGUEDAS, 1971, p. 25), mientras que el puma “is associated with times and places of transition and transformation” (ZUIDEMA, 1985, p. 183).

¹⁷ Brian Yazzie Burkhart señala que “For American Indians, knowledge is knowledge in experience”, un proceso que también es llamado “embodied knowledge” o “lived knowledge” (2004, p. 20).

son sometidos al hombre ya que poseen una subjetividad propia que los diferencia, lo cual es la base de una lógica relacional. De esto se infiere que la relación con los agentes no-humanos está mediada por una serie de prácticas políticas o diplomáticas. En “La agonía” la acción política consiste en que el danzante realiza ofrendas al wamani, como forma de reciprocidad, protocolo y coexistencia. Le solicita, a través del baile o ritual, que Atok’ sayku reciba su espíritu de cóndor, es decir, que sea animado por el *camac* del wamani.

EL PERSPECTIVISMO DEL WAMANI

La transmisión implica la existencia de dos agentes o, mejor dicho, de dos planos ontológicos: el del wamani que transmite flujo de intensidades y el del danzante que las recibe y traduce a la audiencia. Esto presenta al lector una red de mundos, la interconexión de puntos de vista. Al respecto, centrémonos en este pasaje:

—¿Estás viendo al Wamani sobre mi cabeza? —preguntó el bailarín a su mujer.
Ella levantó la cabeza.
—Está —dijo—. Está tranquilo.
—¿De qué color es?
—Gris. La mancha blanca de su espalda está ardiendo. (ARGUEDAS, 1978, p. 251)

Lo interesante de esta visualización es cómo el wamani es visto por el público. El wamani no se hace visible, dentro del *socius* humano, como una montaña sino con forma de cóndor. El cóndor es reconocido “en el orden sagrado (...) como el ave más cercana a las montañas” (MILLONES-MAYER, 2012, p. 101). Por esto, cuando los especialistas rituales de los Andes “llaman a las almas de los montes, las montañas grandes se presentan tomando la forma de los cóndores” (MOROTE BEST, 1988, p. 90)¹⁸. Ya que este cóndor se presenta cuando el wamani es invocado, entonces se trata de un “yayan cóndor”, esto es, el cóndor mayor o principal que recibe órdenes directas de la montaña y transmite mensajes importantes entre los cerros (URBANO ROJAS, 1992, p. 78)¹⁹. Debido a esto, la visualidad del wamani con su forma de cóndor implica una capacidad o una potencia intensa por parte del colectivo o individuo humano. Así, por un lado, las hijas y el joven discípulo Atok’ sayku no pueden distinguir esta presencia, luminosa o ardiente, pues aún carecen de energía al inicio del cuento. Por otro lado, el cóndor es visualizado por Rasu-Ñiti, su esposa y el arpista Lurucha durante el baile. Asimismo, en el clímax del ritual la esposa advierte que únicamente Rasu-Ñiti puede ver al wamani (p. 255).

Esta cita a la vez que destaca la perspectiva que los humanos tienen del wamani, también pone de relieve que el wamani tiene su propio punto de vista. Esto sucede cuando Rasu-Ñiti le dice al arpista Lurucha: “El Wamani me dice que eres de maíz blanco” (ARGUEDAS, 1978, p. 254). Este cruce de puntos de vista entre humanos y no-humanos es lo que llamo perspectivismo. Como ha explicado Viveiros de Castro en *Metafísicas canibais*,

¹⁸ En esta cita, Morote Best se refiere específicamente a los “*Altomisayoq*” o “*Apusuyñ*”. Para una definición y entender la función de los especialistas religiosos andinos, revisar “Antropología andina. Supervivencia de la medicina tradicional” de Abraham Valencia Espinoza.

¹⁹ Por su parte, Morote Best informa que “Todos los cóndores tienen su gran jefe llamado “Apuchín”. “Apuchun” o “Yayan”. Al que tienen que esperar para dar por iniciada la comilona. El “Apuchín” es enorme, de doce crestas y grueso cuello. Es poco lo que come: el recto, la lengua, los ojos. Lo demás lo destina a sus congéneres subordinados” (1992, p. 89).

el perspectivismo es una concepción propia del pensamiento indígena según la cual el mundo está compuesto de múltiples perspectivas (2014, p. 55). Lo que me interesa de este concepto es el modo en que me permite comprender la capacidad de Rasu-Ñiti para ver el aspecto humano de un actante no-humano, y transmitirlo al público²⁰.

Cuando se dice que "Lurucha" estaba hecho de maíz blanco, según el mensaje del Wamani" (ARGUEDAS, 1978, p. 255), el cuento nos introduce en el sistema cultural del wamani. Los códigos alimenticios de esta entidad no-humana son humanos: ve a las personas como el maíz que come. Al respecto, es importante reparar en la función del maíz: Rasu-Ñiti le pide a su mujer que los vaya a recoger para iniciar el ritual, luego una de las hijas hunde una mazorca en la tierra. Sobre esta representación y su importancia en el ritual téngase en cuenta que, en el imaginario andino, el cultivo de este alimento diseña relaciones entre ontologías humanas y no-humanas²¹. En el cuento, el maíz cumple una función protocolar en tanto que las mejores mazorcas son ofrendadas al wamani. Al alimentarse de maíz, el wamani interactúa materialmente con los miembros de esta comunidad.

Asimismo, los códigos sociales del wamani se organizan como las instituciones humanas. Él es un personaje del mundo de abajo o *Ukhu Pacha*, pero tiene un emisario del mundo de arriba o *Hanaq pacha* como el cóndor, y emisarios del mundo de aquí o *Kay Pacha* como los danzantes²². Asimismo, tiene sus propios protocolos de reciprocidad e intercambio: otorga dones a quienes le realizan ofrendas en rituales. En este sentido, el perspectivismo destaca la función política de Rasu-Ñiti. Esto se debe a que solo él puede ver el aspecto humano del wamani y comunicar a la audiencia que este los ve como no-humanos, estrictamente como maíz. Esta distinción se enfatiza si se considera que en condiciones normales el wamani solo es visto como montaña. Por ejemplo, en su ensayo sobre Puquio, Arguedas escribe sobre los wamanis: "cuando son llamados por los pongos, vuelan y toman la forma de un ave. Nadie afirmó que había visto la figura humana de un wamani" (1975, p. 261).

De esto se concluye que el danzante tiene una mayor potencia de visión. Esta potencia es la que Rasu-Ñiti enseña a su discípulo Atok' sayku para que él pueda comunicarse con el wamani. Como ha indicado Castro-Klaren, la comunicación que ocurre entre el danzante y el wamani no es verbal y configura "a secret space, unattainable for the uninitiated" (1989, p. 181). El baile o ritual implica entonces un aprendizaje, la "iniciación del nuevo danzante de tijeras Atok' sayku, que continuará la práctica de una danza que tiene cientos de años" (ZEVALLOS-AGUILAR, 2009, p. 114). No en vano es recurrente la pregunta sobre aprender a ver: "¿Estás viendo al wamani sobre mi cabeza?" (251); "¿Ves al wamani en la cabeza de tu padre?" (252); "¿Ves, Lurucha al Wamani?" (253); "¿Atok' sayku! ¿Lo ves?" (253).

²⁰ A partir del análisis de diversos relatos míticos, Ansión plantea que el wamani "es un hombre que habita un mundo maravilloso al interior del cerro" (1987, p. 119).

²¹ El maíz es un dispositivo que interconecta una diversidad de existencias. En el famoso dibujo de Juan Santa Cruz Pachacuti el maíz se encuentra ubicado entre la chakana (estrella que simboliza el mundo de arriba) y los mallquis (muertos que habitan el mundo de abajo). Por su parte, Pablo José de Arriaga destaca que el maíz es una ofrenda que se ofrece en sacrificio a las huacas o ídolos (IV). Para comprender la función ritual del maíz en la región andina, revisar *Maíz, chicha y religiosidad andina* (1986) de Ranulfo Caverro Carrasco.

²² El wamani no es, como sostuvo Castro-Klaren, una "aerial divinity [that] occupies the sky" (1989, p. 180), sino un ser de adentro, de lo profundo. Es su emisario, el cóndor, quien es un ser de las alturas. Lo interesante de esto es el modo en que el wamani establece lógicas relacionales entre diversos planos ontológicos no-humanos.

La capacidad de ver es indispensable para tejer una red cosmológica. En este sentido la enseñanza del maestro al discípulo tiene como finalidad que el sistema político indígena no desaparezca. Este aspecto confirmaría que este cuento busca “la obstinada conservación de las antiguas costumbres” (LOAYZA, 1974, p. 223). Al respecto, Zevallos-Aguilar sostiene que el ritual presenta “propiedades que definen y posibilitan la reproducción cultural y social de los indígenas” (2009, p. 111). Ver, entonces, es una doble capacidad: sentir las intensidades del wamani y aprender/transmitir un saber ritual.

CUERPOS Y MUNDOS ENTRELAZADOS

Además de la capacidad de ver el aspecto humano de un agente no-humano, otra capacidad de Rasu-Ñiti en tanto que diplomático cosmológico es la de transformarse en wamani. A través del ritual, el wamani se introduce en el cuerpo del danzante y esto produce entre ambos una alianza. Para explicar esta relación analizaré este fragmento del cuento:

— ¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! —dijo el nuevo dansak’.

Nadie se movió.

Era él, el padre "Rasu-Ñiti", renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando (ARGUEDAS, 1978, p. 256).

Quien enuncia las primeras líneas es Atok’ sayku, el discípulo de Rasu-Ñiti, a quien se califica como “nuevo dansak’”. Este danzante comienza a bailar, animado por el wamani, luego que su maestro ha concluido el ritual. Esta sucesión de maestro a discípulo es un renacimiento. Por esto, “si el indio muere como individuo, su fuerza, al contrario, sobrevive y se transmite a los demás” (FORGUES, 1989, p. 342)²³. Lo que concluye es una fuerza física o *kallpa*, mientras que aquello que se prolonga es el ánimo o *camac*. La muerte entonces no es entendida bajo códigos culturales occidentales, sino desde una perspectiva andina, es decir, como transición de energía, como conexión de mundos (el *Ukhu Pacha* y el *Kay Pacha*)²⁴.

El objetivo del ritual ha sido permitir que el *camac* del wamani fluya y anime al nuevo danzante. Esto se ejemplifica con el énfasis puesto en el verbo “aletear”. Considero que “aletear” ha de entenderse como la potencia vital que puede movilizarse; simboliza el ánimo que cada actante no-humano posee y transmite, de un modo activo, a sus chamanes o diplomáticos²⁵. El aletear del cóndor implica un sonido fuerte, un sonido vital, que se opone al aleteo de la *chiririnka* que anuncia la muerte. Así, en un pasaje del cuento leemos: “Cuando llegue aquí [la *chiririnka*] no vamos a oírla, aunque zumbe con toda su fuerza, porque voy a estar bailando” (ARGUEDAS, 1978, p. 251). En este sentido el *camac* del wamani es más fuerte que la muerte física. Por esto la transmisión de *camac* (“aletear”) implica un aumento

²³ En el capítulo 27 de *Dioses y hombres de Huarochirí* se dice que los hombres, luego de morir, regresaban al quinto día. El retorno implicaba que la energía no acababa, solo quedaba el cadáver. Por esto uno de los muertos que regresa afirma: “Ahora soy eterno, ya no moriré jamás” (1987, p. 156).

²⁴ En el dibujo de Santa Cruz Pachacuti hay un árbol, que es símbolo de los muertos o *mallkis*, que se encuentran entre *Ukhu Pacha* y el *Kay Pacha*. De esta manera se configura un continuum de flujos de energía entre ambos planos. La relación con el mundo vegetal permite indicar que la vitalidad (*camac*) siempre germina.

²⁵ Taylor señala que “animado” significa literalmente “chamán”, y que en el contexto colonial fue entendido como “hechicero”. Explica además que el chamán es “uno que por la facultad recibida de un ser poderoso que lo anima, consigue realizar hazañas sobrenaturales” (2000, p. 245).

de potencia que se ejemplifica en las capacidades que el discípulo Atok' sayku adquiere al final del cuento. En un inicio él solo puede percibir un simple aleteo (253). Después capta con más intensidad y dice: “¡El Wamani está aleteando grande; está aleteando!” (254), “¡El Wamani aletea sobre su frente!” (255). Finalmente es él mismo quien siente dentro de su cuerpo al espíritu del wamani, el *camac* del wamani que se materializa aleteando intensamente (256)²⁶.

Esta interconexión o transformación no debe entenderse como el cambio de un cuerpo a otro, sino que es una yuxtaposición de intensidades vitales humanas y no-humanas. Estamos ante un renacer que simboliza el grado más íntimo de una negociación diplomática. Lo que caracteriza la vecindad entre el danzante y el wamani es “una afectividad desenfadada” (CORNEJO POLAR, 1973, p. 181), es decir, una comunicación de intensidades. Por esto entre uno y otro no hay cortes sino un continuo flujo de *camac* que se activa durante el ritual. La función del renacer es que las identidades fijas se tornen inestables. Así, el diplomático cosmopolítico es el único capacitado para transformarse en wamani, pero también para retomar su forma humana. El danzak' ya no es simplemente humano. El wamani ya no es solamente un no-humano. No estamos ante una relación entre uno y/o el otro, sino que uno es con el otro, interactuando íntimamente: el wamani cuida y otorga potencia a los humanos (OXA, pp. 240-241); Rasu-Ñiti le da ofrendas y enseña a Atok' sayku cómo seguir este sistema relacional. En este sentido, los danzantes cumplen un rol fundamental para preservar conocimientos ancestrales, para evitar la desaparición de tradiciones andinas.

Finalmente, es importante advertir que los vínculos entre humanos y no-humanos permiten también entender la dimensión social de este cuento. El escenario y el talante desafiante de “La agonía” contra el sistema de la haciendas evoca las primeras narraciones arguedianas como “Agua”, “Los comuneros de Ak'ola” y “Los comuneros de Utej Pampa” (BECKMAN, 2018; LAMBRIGHT, 2007, pp. 50-52). El indio Pedro Huancayre, nombre de “Rasu-Ñiti”, vive junto a su familia dentro de los dominios de un patrón, “en un caserío de no más de veinte familias” (ARGUEDAS, 1978, p. 253). El primer párrafo nos describe la humilde vivienda del danzak', resaltándose que “era ancha para ser vivienda de indio” (250). A través del uso de una sinécdoque, se sugiere que el patrón (su caballo) ha abusado de la hija mayor de Rasu-Ñiti. Así, leemos esta acotación: “[el wamani oye] También lo que las patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti” (ARGUEDAS, 1978, p. 252). Considerando dichos aspectos, considero que el patrón no sólo oprime y controla la vida de estos sujetos indígenas, sino que también ejerce su violencia en contra del wamani (recordemos que Rasu-Ñiti es hijo de este dios montana). Por esto, transmitiendo su energía a los danzantes, el wamani y otros agentes no-humanos están ayudando a que un grupo humano oprimido siga existiendo, resistiendo y preservando sus conocimientos y prácticas ancestrales en un contexto de explotación y violencia colonial (ELGUERA, 2020, p. 124). En este sentido, se advierte que la lógica relacional no-humana también influye en las relaciones de poder entre los “indios” y “los señores”.

²⁶ Forgues ha sostenido que la danza “es un modo de pasar suavemente de la vida a la transcendencia mítica” (1989, p. 373). El término transcendencia enfatiza que existe un espacio mítico que es superior al mundo de la vida humana. De esta manera limita la materialidad del renacer, es decir, la presencia sensible del wamani.

CONCLUSIONES

En este trabajo he propuesto que “La agonía de Rasu Ñiti” es un texto cosmopolítico en tanto que expresa una lógica relacional no-humana. Dicha lógica relacional se basa en las relaciones diplomáticas que el danzante establece con el wamani, en los lazos en común que comparten –el camac o energía– a partir de una concepción multinaturalista del mundo, en las diferencias de perspectivas según los planos ontológicos a los que pertenecen el danzante y el dios montaña, y en las transformaciones corporales que establecen alianzas entre uno y otro actante. La publicación de “La agonía”, en 1962, significa un momento de interpretación, testimonio y valorización radical de la cultura quechua en la obra arguediana, ya que puso de relieve la existencia de una concepción indígena de hacer política o, mejor dicho, una política de la tierra. Asimismo, enfatizó el rol de los personajes no-humanos más allá de reducciones estético-ficcionales. En contraste, el enfoque de Arguedas capta más bien las alianzas de las multiplicidades ontológicas en el cotidiano andino. Es decir, el modo en que interactúan las potencias de seres heterogéneos (cóndores, montañas y danzantes), a través de actos políticos como ofrendas y rituales. En este sentido sostener que “La agonía” es un texto cosmopolítico hará posible sopesar las posibilidades y límites de las presencias no-humanas en la cuentística arguediana, y asimismo permitirá evaluar cuál es la función que cumple este cuento en el desarrollo de un sistema literario cosmopolítico.

La radicalidad de “La agonía” consiste en expresar que los agentes no-humanos, como el wamani, no son emanaciones abstractas o materias inertes sino agentes políticos, simbólicos y físicos, espirituales y carnales a la vez, con quienes se establecen relaciones de negociación en planos humanos y no-humanos. A partir de esto he querido demostrar la materialidad de estas interacciones y cómo pueden influir en el diseño de la vida social humana. Asimismo, este cuento propone que existen otras lecturas del mundo, mejor dicho, enfatiza que no solo existe un mundo por ser interpretado sino una multiplicidad de mundos que exigen otras modalidades de lectura. Según esta base, que Viveiros de Castro llamaría epistemologías y ontologías indígenas, las múltiples naturalezas o mundos se encuentran entretejidos. Las interacciones entre los danzantes y el wamani nos invitan a introducirnos en el poder de la tierra, es decir, en el modo en que los actantes no-humanos organizan su propia cultura y sistema político.. La relectura de “La agonía de RNÑ”, a cincuenta y nueve años de escrito, sirve para resaltar que territorios indígenas, habitados por el wamani, no son solo espacios geográficos sino sistemas políticos, con su propia estructura de sociabilidad y leyes autónomas. En este sentido, estamos ante una invitación a pensar en una política basada en ofrendas, intercambios y protocolos con agentes no-humanos. El cuento traza su propia agenda literaria y política: reconocer las relaciones de fricción, respeto y alianza entre los múltiples mundos que constituyen los territorios Quechua.

REFERENCIAS

ANSIÓN, J. *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: GREDES, 1987.

ARGUEDAS, J. M. “Dos cuentos quechuas”. EN: _____. *Obras completas T. VII. Obra antropológica y cultural 2*. Lima: Editorial Horizonte, 2012, pág. 17-28

_____. *Katatay*. Lima: Horizonte, 1984.

_____. “La agonía de Rasu-Ñiti”. EN: *Los ríos profundos y cuentos selectos*. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1978, pág. 250-256.

_____. *Las cartas de Arguedas*. Lima: PUCP, 1996.

_____. *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra, 1995.

_____. “Puquio, una cultura en proceso de cambio. La religión local”. EN: EN: _____. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1975, pág. 34-79.

ARRIAGA, P. J. *La extirpación de la idolatría en el en el Pirú*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1999.

ARTE y vocabulario en la lengua general del Perú. Lima: Fondo editorial PUCP-Publicaciones del Instituto Riva Agüero, 2014.

ÁVILA, F. (comp.). *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano de Gerard Taylor. Lima: IEP; IFEA, 1987.

_____. *The Huarochirí manuscript: a testament of ancient and Colonial Andean Religion*. Traducción de Frank Salomon y George L. Urioste. Austin: UT Press, 1991.

AYUQUE CUSIPUMA, J. “El wamani en la Agonía de Rasu-Ñiti”. EN: LARCO, J (Ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976, pág. 197-208.

BECKMAN, E. “José María Arguedas’ Epics of Expropriation.” *Hemispheric Institute*. <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-14-1-expulsion/14-1-essays/jose-maria-arguedas-epics-of-expropriation.html>

BURKHART, B. Y. “What coyote and Thales can teach us: an outline of American Indian epistemology”. EN: WATERS, A (Ed.). *American Indian Thought: philosophical essays*. Malden: Blackwell Pub, 2004, pág. 15-26.

CASTRO-KLAREN, S. “Dancing and the sacred in the Andes: from the Taqui-oncoy to Rasu-Ñiti”. *Dispositio*, n. 36-38, 1989, pág. 169-185.

CAVERO CARRASCO, R. *Maíz, chicha y religiosidad andina*. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1986.

CORNEJO POLAR, A. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973.

DALY, T. *Beyond human: Vital materialisms in the Andean avant-gardes*. Rutgers University Press, 2019.

DE LA CADENA, M. *Earth Beings: Ecologies of Practice across Andean Worlds*. Duke University Press, 2015.

DE LA CADENA, M. y BLASER, M. *A World of Many Worlds*. Duke University Press, 2018.

DELORIA, V. D. “Ethnoscience and indian realities”. EN: DELORIA, B; FOEHNER, K; SCINTA, S (Eds.). *Spirit & Reason. The Vine Deloria, Jr., Reader*. Golden: Fulcrum Publishing, 1999, pág. 63-71

- ELGUERA, Christian. "Ontological Migrations in José María Arguedas's *Tupac Amaru Kamaq Taytanchisman: The Triumph of Runa Migrants Against the Colonial Violence in Lima.*" *Diálogo*, vol. 23, n. 2, 2020, pág. 119-132.
- ESPINO, G. *Atuqpacha. Memoria y tradición oral en los Andes*. Lima: Editorial Universitaria UNFV, 2014.
- FORGUES, R. *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico: historia de una utopía*. Lima: Horizonte, 1989.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Editorial UNMSM, 1989.
- LAMBRIGHT, A. *Andean truths : transitional justice, ethnicity, and cultural production in post-shining path Peru*. Liverpool UP, 2015.
- LIENHARD, M. *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Tarea-Latinoamericana editores, 1981.
- _____. "La función del danzante de tijeras en tres textos de José María Arguedas". *Revista Iberoamericana*, n° 122, 1983.
- LOAYZA, L. "La agonía de Rasu-Niti". EN: _____. *El sol de Lima*. Lima: Mosca azul, 1974.
- MACIEL, ME. "Poéticas do animal". EN: _____ (org.) *Pensar/Escrever o animal. Ensaio de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- MILLONES, L; MAYER, R. *La fauna sagrada de Huarochirí*. Lima: IEP, IFEA, 2012.
- MOLINA, C. "Relación de las fábulas y ritos de los incas". EN: _____. *Fábulas y mitos de los Incas*. Madrid: Historia 16, 1989.
- MORALES, G. "El narrador como instancia transculturadora en 'La agonía de Rasu-Niti'". *Arrabal*, n° 2-3, 2000, pág. 179-186.
- MORAÑA, Mabel. *Arguedas / Vargas Llosa. Dilemmas and Assemblages*. Palgrave, 2016.
- MOROTE BEST, E. *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de Las Casas", 1988.
- MURÚA, M. *Historia general del Perú*. Madrid: Historia 16, 1987.
- OXA, Justo. "Vigencia de la cultura andina en la escuela". EN: Pinilla, Carmen (Ed.) *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: SUR, 2004, pág. 235-242
- TAYLOR, G. *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Lima-Cusco, IFEA-CBC, 2000.
- URBANO ROJAS, J. *Santero y caminante. Santoruraj – Ñampurej*. Lima: Editorial Apoyo, 1992.
- VILCA, O. *Alteridad en los relatos sobre condenados publicados por José María Arguedas*. Tesis de Licenciatura. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism". *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, n° 3, 1998, pág. 469-488

_____. “The Crystal Forest: Notes on the Ontology of Amazonian Spirits”. *Inner Asia*, n° 2, 2007, pág. 153-172

_____. *Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

VOKRAL, E. “Arguedas como dansak' en la lucha por la cultura andina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 20, 1984, pág. 297-303

ZEVALLOS AGUILAR, U. “La representación de la danza de las tijeras en el Perú contemporáneo. Contribuciones de José María Arguedas a su conocimiento”. EN: _____. *Las provincias contraatacan: regionalismo y antientralismo en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Fondo editorial UNMSM, 2009.

ZUIDEMA, T. “The Lion in the City: Royal Symbols of Transition in Cuzco”. EN: URTON, G (ed.). *Animal Myths and Metaphors in South America*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1985, pág. 183-250.

Submetido em abril de 2021.

Aprovado em maio de 2021.

Informações do autor:

Christian Elguera

University of Oklahoma

E-mail: christian.a.elguera.olortegui-1@ou.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1209-9370>

Link Lattes: <https://estapraq.academia.edu/ChristianElguera>