

**EL CONTEXTO SIMBOLICO DE LA MUERTE EN “LA AGONIA
DE RASUÑITI” CUENTO DE JOSE MARÍA ARGUEDAS**

MARIO FERNANDO GONZALEZ SANTACRUZ.

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA FILOSOFIA Y LETRAS
PASTO
2009**

**EL CONTEXTO SIMBOLICO DE LA MUERTE EN “LA AGONIA
DE RASUÑITI” CUENTO DE JOSE MARÍA ARGUEDAS**

MARIO FERNANDO GONZALEZ SANTACRUZ.

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO
PARCIAL PARA OPTAR EL TITULO DE LICENCIATURA EN
FILOSOFIA Y LETRAS**

**Asesor
MG. ALFREDO ORTIZ MONTERO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA FILOSOFIA Y LETRAS
PASTO
2009**

NOTA DE RESPONSABILIDAD

“Las ideas y conclusiones aportadas en la tesis de grado son responsabilidad exclusiva de su autor”.

“Artículo 1 de acuerdo No 324 de octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño”.

Nota de aceptación:

Jurado

Jurado

AGRADECIMIENTOS

Manifiesto mis sinceros agradecimientos a:

Mi Asesor, MG. Alfredo Ortiz, a mis padres y hermanos, a mi hijo Alex Javier, a mi novia Jacqueline Acosta por su apoyo incondicional.

La Universidad de Nariño y el Programa de Filosofía y Letras.

Todos los compañeros y amigos que de una u otra forma hicieron este trabajo posible.

Dedicatoria:

A todos aquellos indígenas que se niegan a morir en manos de la modernidad, a todos aquellos indigenistas que respetan y reconocen el arte, la magia y la tradición como parte del futuro de los pueblos.

Mario

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	pág. 10
1. INTERPRETACIÓN DEL ORIGEN DE “RASUÑITI”	11
2. INTERPRETACIÓN DEL RITUAL DE LA MUERTE INDIGENA EN “LA AGONIA DE RASUÑITI”	14
3. EL CONTEXTO SIMBOLICO DE LA MUERTE EN “LA AGONIA DE RASUÑITI”	20
CONCLUSIONES	70
BIBLIOGRAFÍA	73
ANEXOS	75

RESUMEN

El contexto simbólico de la muerte en “LA AGONÍA DE RASUÑITI”, cuento de José María Arguedas, es un estudio etnoliterario del relato indígena en el que aparece el rico fondo humano de la gran población quechua peruana, donde se esconde esa reserva de vida futura que el indígena del Ande peruano espera ver un día despertada por la justicia y la dignidad. El cuento involucra diferentes elementos rituales de interpretación a la preparación de la muerte, se pretende dar a conocer cómo a través del contexto simbólico de la muerte se toma como enlace el símbolo haciendo de él un elemento de expresión visible a la descripción y desarrollo de esta narración, característica de las diferentes experiencias indígenas; componente a explicar desde el contexto como expresión cultural y social de la civilización andina, tomando la muerte, como referente trascendental que ha desempeñado a lo largo de la historia un papel en la existencia indígena y que permanece latente en la actualidad.

Es así como el relato parte del análisis enmarcado por la interpretación del contexto, donde la vida y la muerte forjan el rito de materializar la agonía de Rasu-Ñiti dentro de las diferentes interpretaciones relacionadas con el análisis etnoliterario a profundizar, se encuentra el estudio del símbolo como una representación perceptible de la realidad indígena, en la cual los niveles de conciencia y dimensiones de experiencias, están mucho más allá de la comprensión lógica de nuestra realidad, porque para el pensamiento andino el símbolo parte de la sabiduría esencial intuitiva. Es decir, el símbolo en el cuento “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” pretende dar a conocer como este puede trascender desde la cosmogonía indígena cuerpo y espíritu fuera del plano preestablecido, definiendo a través del símbolo las experiencias que el análisis pueda manifestar del relato propuesto.

Es así como la muerte en el cuento, se simboliza en diferentes representaciones, que se conjugan dando paso a la ritualización de estos elementos, tradición milenaria que representa la herencia natural entre la conexión de la visión del mundo y su cosmovisión dualista que contiene un valor de vida y pensamiento. La muerte encarna la trascendencia continua del vivir y el pensar del indígena a partir de su origen, esencia y forma de vida. Personificándose a partir de la ritualización de la muerte en la danza de Rasu-Ñiti, trasfigurándose en varios elementos que determinan el simbolismo entre vida y muerte desde el análisis del cuento según la experiencia del autor.

Por lo tanto la propuesta se define a través del contexto simbólico de la muerte en la agonía de Rasu-Ñiti, cuya interpretación describe la magia, el cuento, la palabra, vida y muerte, dentro de la ritualización de la música, la danza y demás elementos descriptivos en el desarrollo del cuento de JOSÉ MARÍA ARGÜEDAS.

ABSTRACT

Through the analysis etnoliterario of the story "THE AGONY DE RASU -ÑITI", I relate indigenous that the great population's Quechua Peruvian rich human bottom appears, in which hides that reservation of future life that the native of the one Peruvian Walks he hopes to see one day wakened up by the justice and the dignity; that it involves different ritual elements of interpretation to the preparation of the death, it is sought to give to know, like through the symbolic context of the death in the story the agony of Rasu-Ñiti takes like connection the symbol, element of visible expression to the description and development of this narration, characteristic of the different indigenous experiences; component to explain from the context like cultural and social expression of the Andean civilization, taking the death, as relating momentous that has carried out along the history a paper in the indigenous existence and that it remains latent at the present time.

It is as well as the story leaves from the analysis to carry out in the threshold in which is sought to develop the interpretation of the context, where the life and the death forge the rite of materializing Rasu -Ñiti's agony inside the different interpretations related to the analysis ethnos-literature to deepen, he/she is the study of the symbol like a perceptible representation of an indigenous reality, in the one which the levels of conscience and dimensions of experiences, are a lot beyond the logical understanding of our reality because for the Andean thought the symbol is part of an intuitive essential wisdom. That is to say the symbol in the story the agony of Rasu-Ñiti seeks to give to know as this it can transcend from the cosmogony indigenous body and spirit outside of the preset plane, defining like through the symbol we can introduce ourselves in the experience that the analysis can manifest of the proposed story.

It is as well as the death in the story the agony of Rasu - Ñiti, is symbolized in different representations that are conjugated opening the way to the formal procedure of these elements, millennial tradition that represents the natural inheritance among the connection of the vision of the world and its cosmovision dualism that it contains a value of life and thought. The death embodies the continuous transcendence of the to live and thinking of the native starting from its origin, essence and form of life. Being personified starting from the reutilization of the death in the dance of Rasu-Ñiti, transfiguration in several elements that determine the symbolism between life and death from the analysis of the story according to the author's experience.

Therefore the proposal is defined through the symbolic context of the death in the agony of Rasu - Ñiti whose interpretation describes the magic, the story, the word, life and death, inside the reutilization of the music, the dance and other descriptive elements in the development of JOSÉ MARÍA ARGÜEDAS story.

INTRODUCCIÓN

Las diferentes investigaciones y trabajos realizados al cuento “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” han formulado estudios en cuanto a interpretaciones literarias de análisis, estudios que enfocan al escritor en diferentes perspectivas de comparación de su vida reflejada en su obra. Sobre la construcción del contexto, el símbolo y la muerte a un se desconocen trabajos en relación al cuento “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” como propuesta etnoliteraria.

La presente propuesta parte desde el referente de la obra literaria de José María Argüedas, en particular el libro relatos completos que describen una serie de cuentos sobre la cotidianidad del indígena, el modo de vivir con la naturaleza, su forma de pensar, sufrir, existir, es decir; concebir desde diferentes manifestaciones, sociales, políticas y culturales por las cuales atravesó José María Argüedas, que hicieron parte del sentir propio que se manifiesta en toda su obra, culminando con su muerte como fin de su existencia de agonía, retrato autobiográfico que se aprecia en cada una de sus publicaciones, siendo él protagonista de su propia obra literaria resaltando al contextualizar desde el cuento la agonía de Rasu-Ñiti el lenguaje andino, representado en el símbolo como alternativa literaria de la narración, utilizando la muerte como referente principal dentro de la escritura del lenguaje para expresar en “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” la voz indígena, relato de expresión, sufrimiento, lucha, existencia, armonía y desenlace de su propia experiencia.

De la misma manera retoma la escritora Clara Luz Zúñiga en su libro “**José María Argüedas, un Hombre Entre Dos Mundos**” el símbolo y la muerte como significaciones desarrolladas en su obra literaria, su trabajo de investigación de la vida y obra de José María Argüedas se profundiza en el análisis de los diferentes relatos, escritos y obras literarias que demuestran cómo cada vez se pueden manifestar nuevos estudios e interpretaciones, más aun cuando esto hace parte de su experiencia de vida para redescubrir nuevos elementos que demuestran que falta mucho por revelar dentro de estos escritos literarios, pero que para los seguidores de la obra de José María Argüedas representa una posibilidad de realizar nuevas investigaciones a través del análisis literario proponiendo como alternativa presentar el contexto, el símbolo y la muerte en “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” a manera de aporte etnoliterario y construcción e identificación del pensamiento latinoamericano andino.

Trabajos que se toman como punto de partida desde el pensar y el sentir del autor y los aportes de la investigación de la escritora Clara Luz Zúñiga dentro de la propuesta a desarrollar en el cuento “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” y que tienen como objetivo dar a conocer elementos etnoliterarios que trasciendan y aporten a futuras investigaciones acerca del pensamiento literario de José María Argüedas.

1. INTERPRETACIÓN DEL ORIGEN DEL CUENTO DE RASU-ÑITI

El célebre cuento de José María Argüedas “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” se ubica en una etapa intelectual y artística en la que Argüedas fue testigo de los diferentes movimientos indígenas que reclamaban sus derechos fundamentales durante los años 50; según Argüedas “ el novelista y el poeta son los únicos que puede expresar este tiempo de convulsión”¹; de esta manera se interesó en demostrar la existencia de una cultura que se resistía al proceso de modernización, intención de Argüedas a publicar su mundo en el cuento la agonía de Rasu-Ñiti, “lo venía madurado hace ocho años y lo escribí en dos días”, cuento que simboliza la transmisión de un antiguo don, los secretos de la danza en un relato mágico, descripción a presentar la vigencia de la cultura indígena, que consideran a los danzantes de las tijeras como símbolos latentes de una cultura y un pueblo que se resiste a desaparecer.

La construcción e investigación realizada por Argüedas de forma autónoma se publicó en 1962 por la Editorial Losada –Buenos Aires, Argentina, El Cuento “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” se convierte en un relato auténtico de prácticas culturales, donde la representación del rito de la muerte, registra la existencia de creencias indígenas, donde la expresión de la danza se enmarca por la música que es un complemento de la descripción y acción del relato.

La traducción de los elementos culturales que utilizan lo andino y lo occidental se develan, convirtiéndose en un documento etnográfico que describe en detalle lo observado de cada acción, cada intervención, cada movimiento. Dentro del cuento, las creencias y costumbres, de la música y la danza registran elementos culturales indígenas que se fusionan con elementos occidentales; representando un significado referencial de lo plasmado por Argüedas al utilizar la experiencia vivida, siendo este, un proceso de transculturación cuyo fin es rescatar la identidad propia del indígena.

Desde la descripción literaria, el relato se narra a partir de una tercera voz, que complementa las experiencias del ritual, posición bicultural que utiliza el lenguaje español y el indígena como un código semiótico estructurado, para el que existe un contexto de uso y ciertos principios combinatorios formales, como parte de la capacidad de los seres humanos para comunicarse por medio de signos; principalmente se describe la utilización del signo lingüístico en la construcción de la narrativa expresada por Argüedas; cuya representación se basa en el contexto popular que determina e identifica el significado ancestral como visión del pensar del cosmos y la existencia natural,

1 SÁENZ, Moisés Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional, México, sep, 1933 6 la Gaceta número 419, noviembre 2005. Pág. 10

elementos simbólicos que giran en torno a Rasu-Ñiti, que se manifiestan en el ritual de la muerte que describe este cuento.

Desde el inicio de su escrito y enfoque “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” se cristaliza en una producción ambigua que posibilita dos lecturas entre el indígena y el indigenista, es decir, un relato que parte desde su referente de interpretación indigenista, donde se narra acontecimientos reales o imaginarios de creencias y relatos indígenas o puede concebirse a partir de la visión indígena como expresión existida de un mundo conocido absolutamente real, verosímil, que constituye una diversidad de tradiciones y costumbres que evocan su cotidianidad, utilizando formas escriturales, antropológicas y puntos referenciales occidentales que se acoplan con la tradición oral indígena como parte de su descripción.

“LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” representa el conocimiento adquirido de una cultura que tiene sus propias formas de expresar sus experiencias del pasado y enfrentar el presente para hacer proyección del indígena al futuro, que reconstruye desde el ritual el modelo ancestral de organización social de la población, evocando un rico fondo humano de justicia y dignidad, entendido de varios modos o admitiendo distintas interpretaciones, valores que el relato impregna desde la costumbre del pueblo indígena representado en el danzante.

En el cuento, Pedro Huancayre el gran danzак Rasu-Ñiti, es poseído por un espíritu natural el apu o wamani que ritualiza el momento final de su partida, bailando hasta morir, legado de continuidad generacional, de tradición, que simboliza el sentir en la danza como expresión de resistencia que han perdurado por cientos de años en los diferentes espacios rurales e indígenas; herencia de una cultura propia y autónoma que se mantiene sobreviviendo a proyectarse a la eternidad. Manifestación circunscrita de Rasu-Ñiti, ser, que nos recuerda su participación legendaria en las fiestas o ceremonias especiales de la población, cultos a sus divinidades o hazañas; manifestaciones representadas en el danzante como expresión de significados en el cuento.

La danza, como símbolo, constituye un lenguaje tradicional del pueblo, por medio de esta, en Rasu-Ñiti, se describe con minuciosidad, un ritual de muerte relacionado con otro ritual de iniciación, proceso dual en el contexto del cuento, valorando el espacio como referente simbólico activo de un significado cosmogónico de la muerte y principio fundamental de la vida, manifestación de un mundo que conforma la interacción de Rasu-Ñiti al contexto ritualizado en la ceremonia de la danza que configura lo simbólico en la danza de las tijeras como elemento referencial.

Dentro del espacio narrativo indígena la interpretación del cuento, Rasu-Ñiti constituye un compuesto de naturaleza y hombre, ²interacción cosmogónica que construye un

2 Laijas de Huancavelica. <http://bach2411111.blogciindario.com/2007/10/01792-la-danza-de-las-tijeras.htm>.

vinculo directo con las divinidades y el espíritu del hombre, conexión del medio a través de la danza, significado de un ritual de unidad de hombres y espíritus para definir el destino generacional que representa el danzante, descripción de un proceso que corresponde al criterio y perspectiva de alianza, como esencia en la interpretación del mundo indígena, que parte de la importancia de aceptar la muerte material mediante un proceso de continuidad a través del ritual fúnebre como símbolo de asimilación cultural, a interpretar el legado indígena que representa en Rasu-Ñiti el eterno retorno como transmisión simbólica de la inmortalidad, y la dimensión cultural mítica de este cuento.

2. INTERPRETACIÓN DEL RITUAL DE LA MUERTE INDIGENA EN “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI”

La narración descrita en “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI”, muestra la preparación de la muerte en relación a las costumbres y tradiciones que se mantienen vigentes en las comunidades indígenas. En el cuento se manifiesta el ciclo de lo fúnebre a través de la interpretación de la música, que se representa desde la danza la preparación hacia la lúgubre llegada de la muerte y culminación de la vida, siendo este un momento de transición, realidad que concluye en el cumplimiento y culminación del ciclo del danzante el cual hace parte de este proceso cultural.

La muerte nunca es el final o la terminación, es continuidad dentro de la existencia cultural indígena, es la trascendencia. En “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI”, la muerte hace parte del proceso de preparación al ritual, con el fin de manifestar lo material y espiritual de la tradición, concerniente a la llegada del fin de la presencia del danzante.

En relación a la tradición del ritual del cuento, la danza y la música hacen parte de la esencia de Rasu-Ñiti, elementos que trascienden hasta representarse en símbolos de interpretación de su agonía, al retorno de la vida y principio de la experiencia de la muerte, ritual indígena de unidad, restauración y armonía cosmogónica de difuntos y vivos en comunidad; que va mas allá de la territorialidad temporal de la existencia que constituyen dentro del pensamiento indígena un acuerdo que hace parte del equilibrio como esencia, libación de hombres a espíritus por la vida. “tiene su fuerza dentro su cuerpo y pueden realizar las pruebas como arrojarse desde lo alto de las torres, bailar sobre el arpa tal como si fueran plumas, tiene un poder extraño ya que son danzantes del diablo”³.

La ancestral Danza de las Tijeras también llamada Lajjas, ha mostrado todo su esplendor de los profundos Andes, su manifestación del arte y destreza física constituyen un ritual de complejidad; una serie de misterios que rodean a los ejecutantes de este ritual, un pacto con las divinidades ancestrales naturales, que se demuestra en la actualidad en el Atipanacuy.

⁴“La danza tradicional indígena, no la de Rasu-Ñiti, describe al danzante y a las tijeras como un solo complemento que se acompañan hasta la muerte, porque han sido proporcionadas por las manos de los uquis o espíritus de los cerros”. Las tijeras son sometidas a una serie de ceremonias para darles un elemento de armonía musical, “elaboradas de dos placas independientes de metal, aproximadamente de 25cm de largo

3 La Danza De Las Tijeras En La Actualidad. www.freewebs.com/thorn. SEPTIEMBRE DE 1995- AGOSTO DE 1998. 28,07,2007.

4 Danza de tijeras www.geocities.com/dadetijera/. 1990-01-20.

y que juntas tienen la forma de una par de tijeras de punta romana”, la descripción de este ritual hace referencia a que los indígenas las llamaban supay huapasi tusak,^L .

El ritual de la danza proviene de la sierra, cuyo origen se remonta a la época prehispánica, Los Tusuq, Layjas, antecesores de los danzantes de tijeras, eran considerados sacerdotes , adivinos , brujos y curanderos, los cuales eran muy respetados por el pueblo . Al llegar los españoles a desterrar las ancestrales costumbres, fueron también los principales perseguidos, puesto que se resistían a abandonar sus tradiciones ancestrales. Llamados entonces "Supaypa Wawan"^M se refugiaron en las alturas más Inhóspitas. Como los españoles no lograron borrar la cosmovisión y mitología andina, aceptaron integrarlos a su sociedad con la condición que danzaran en honor al dios occidental, con el cual someterían a los pueblos.

Así la danza de las tijeras comprende costumbres relacionadas con actividades agrícolas, ganaderas, religiosas; a esta se han agregado otras de origen cristiano, cruces, santos, procesiones, por lo que hoy podemos decir que la motivación para su ejecución es mixta. Por un lado, el recuerdo a los antiguos espíritus protectores que no se olvidan; y por otro, la creencia católica en un solo Dios. En la actualidad ha combinado de la cultura urbana diferentes elementos que la convierten en un símbolo en continua transformación, cuya manifestación alberga un bagaje histórico guiado por la música y la danza, elementos que no pierden su identidad y que se plasman en la tradición de su comunidad.

La danza surge como una expresión no solamente pura en lo artístico sino como forma de comunicar el pensar y el sentir indígena a sus divinidades, revela un proceso de transformación profunda de la cultura indígena. ⁵”creencia de los pueblos originarios, que dieron un estatus a los danzantes, danzantes llamados “layqas- o ayras”, descendientes de la cultura Aqara y su pacarina, es la laguna de Choclococha, cuyo ritual va dirigido a cada montaña, cada divinidad natural, donde se encuentra el apugamani, pachasula o pachamama, rodeado de los ancianos consejeros, yaya, yuyaq-yachaq- y muchucuna”. Surgiendo así la conexión de mensajeros mortales, representantes de virtudes suficientes para comunicarse y coordinar la relación por medio del ritual con los espíritus ancestrales.

⁶El danzante utiliza dos láminas de acero, estas láminas son independientes, este instrumento se sostiene con la mano derecha, con la palma dirigida así arriba y su sonido es obtenido por la agitación de las laminas que entre chocan entre sí, el ritmo de la melodía ejecutada por los instrumentos de

^L Danzante en la casa del diablo.

^M Hijo del diablo.

⁵ http://wiki.sumaqperu.com/es/Danza_de_las_tijeras. 15, 05, 2007. 15:30.

⁶AYALA D. L. César, La danza de las tijeras. es.miperu.blogspot.com/2007/08/la-danza-de-tijeras.htm, CAPÍTULO VII: LA CULTURA URBANA (VERSIÓN PRELIMINAR) 31 agosto 2007.

cuerda se sigue al compás de estas láminas que tiene un peso aproximado de 700gr. El traje es sorprendente por su diseño y color, se impregna en sus bordados y ornamentas: un sombrero que pesa entre 5 y 6 kilos en donde lleva el nombre del danzante bordado, una camisa, un chaleco y un pantalón que termina en blondas, el traje puede llegar a pesar 15 kilos.

⁷El rito de la danza previamente se da antes de llevarla a ejecución, el traje y los elementos utilizados conllevan a una ceremonia dirigida a pachasiray, como precedente, a la adoración a la naturaleza, a los espíritus sagrados de las serranías, el culto a los muertos y a la simbolización de los elementos universales fuego, aire tierra, agua; ⁸la ceremonia sirve para bendecir los materiales con que se elabora el traje, durante toda una noche va acompañado de rezos, trago y hojas de coca; para la elaboración de las tijeras se realiza una ceremonia en las que se sumergen las hojas de acero en alcohol por un periodo de siete días, después se dejan secar por tres días antes de realizarse la danza.

La danza se realiza en las diferentes ceremonias desarrolladas por las comunidades indígenas, que varían el tiempo y el espacio para su ejecución; por lo tanto, la danza se baila en los meses de abril hasta diciembre, en todas las fiestas agrícolas y religiosas importantes; este periodo corresponde a etapas importantes del ciclo agrícola, cosechas y siembras que van de marzo a abril, descanso de la tierra e inicios del año agrícola entre agosto y septiembre, periodo de siembras hasta noviembre; cada melodía corresponde a unos pasos establecidos por los indígenas; Pasacalle: para marchar en las calles; Wallpa wajay: cuando son las tres de la mañana y canta el gallo, durante el día, se toca en tono mayor, por la noche, en tono menor. El primer día (Anticipo): llegan al pueblo los músicos y danzantes. A las 12 de la noche, en secreto, hacen el pago en la plaza, la ofrenda al Huamani. El segundo día (Víspera): desfilan por las calles y bailan en contrapunto desde las 6 de la mañana hasta las 8 de la noche. El tercer día (Día Central): se hacen las pruebas; hacen números de magia, se traspasan con agujas y espinas, suben a las torres de la iglesia (torre bajay) donde realizan demostraciones de equilibrio y acrobacia. El cuarto día (Cabildo): bailan otra vez hasta las 8 de la noche y el quinto día (Despacho): regresan a su lugar de origen.

La música es inédita, fidedignamente autóctona y de profunda emoción; elegante, de perfecto compás y cadencia, hace parte de lo simbólico en el cuento como elemento de significación, exteriorizando la profunda intimidad de sentimientos y la recia rebeldía intuitiva de Rasu-Ñiti, que encarna este ritual transmitido en la danza, trascendiendo el sonido natural en innumerables expresiones musicales indígenas, comunicadas por el danzante e interpretadas por los músicos.

7ARENAS,Luis Guillermo. La espectacular Danza con Tijeras. En: Diario La República - Lima, Perú - (Sep-22-2005)

8 Fiestas Populares Tradicionales, www.ipanc.org/images/muestra- Sep-22-2005

El cuento revela un proceso de transformación profunda de la cultura andina y de la cultura occidental a partir de la música, una conjugación de instrumentos europeos e indígenas, referente de un sugestivo proceso que trasciende lo temporal, constituye la esencia y evolución de la civilización indígena, tomando de otras culturas diferentes elementos, pero manteniendo su origen natural, como parte de su identidad.

La utilización de estos elementos simbolizan su propio estilo y música, una danza antigua ritualista de carácter mágico religioso donde se representan coreográficamente los espíritus de las deidades andinas. Conocimiento creado y utilizado por el indígena para su exteriorización, en el cuento, se manifiesta a través de acumulación de emociones en el danzante, su familia, los músicos y la comunidad que hace parte de la ritualización, la música se representa en la danza como expresión a describir su libertad y resistencia, percepción de esta concentración de pensamientos y sentimientos dentro del proceso cognoscitivo, mítico y mágico de la cultura indígena.

Este cuento resulta de la experiencia vivida por José María Argüedas, una manifestación y expresión cultural y tradicional a través del baile en donde se expresan las habilidades, costumbres del hombre andino con un carácter "Sacra - ritual" hacia las divinidades andinas: cerros (apus - Wamani), tierra (mamapacha), astros (inti, quilla, joillor) y haceres del campo trabajos de la comunidad y fiestas religiosas, de profunda emoción, inédito de perfecto compás al relatar la agonía de la muerte del danzante a través de la música y la danza que se interpreta en la esencia viva de los músicos y personificada por Rasu-Ñiti.

Diferentes ritmos son interpretados en este cuento, fusión de hombre - naturaleza, descripción de la danza, de un ritual que consiste en una extensa competencia, en el que se pone a prueba su destreza física, habilidad y resistencia, a maestro y discípulo se le atribuyen estar protegidos e iluminados por los Apus Wamanis y las divinidades andinas, representados por los espíritus de las montañas.

⁹En el cuento, Rasu-Ñiti comienza con la iniciación de el jaicuy ritmo sacro donde emprende el ritual, continua con la interpretación de diferentes ritmos zoológicos, nombre que se da a las diferentes tonadas tocadas por los músicos tradicionales que se asemejan a la representación de animales sagrados que describen la morfología de la danza, ritmos como: el sisinina (fuego de hormiga), wallpa wak'ay canto del gallo, que describe el movimiento corporal del animal que se imita en la danza y se identifica con ella, otros ritmos de la naturaleza utilizados, como el yawuar-mayu (rió de sangre), una identificación descriptiva del movimiento y de la interpretación de la danza, así mismo el illapavivon (alumbrar de las estrellas). La danza se convierte en un símbolo artístico, una manifestación cultural una de las expresiones mas significativas de lo andino y parte integrante de la

9 La Danza de Las Tijeras.<http://bach2411111.blogcindario.com/2007/10/01792-la-danza-de-las-tijeras.htm>.

heterogénea cultura indígena, símbolos que constituyen todo un lenguaje del pueblo descrito por Argüedas en este cuento.

Esta serie de elementos se desentrañan de la música y representan la esencia del rito de la muerte en la danza de las tijeras, además de la utilización de instrumentos como el arpa y el violín de origen occidental se manejan otros instrumentos que ya eran parte de la tradición cultural indígena, como la tinlla, el saqsa, el qonqor, el pinkullu, el rawraku, el qawqa,¹⁰ cuando se producían las guerras delante de las tropas iban laiqa- o danzak, bailando a son de pitos y tambores, no conocían el cansancio, hacían pruebas increíbles”

Este tipo de rituales que fueron considerados paganos, por la religión cristiana, casos de demonios, perseguidos por ser ateos, los danzantes eran sojuzgados, castigados y ejecutados, a partir de 1564 fueron condenados más de ocho mil danzantes como consecuencia de la campaña de idolatrías, más, la danza, se continuo bailando clandestinamente, así la religión adoptó una serie de acciones condicionando la danza en las fiestas religiosas a la extirpación de su propia cultura con la adoración por medio de nuevas imposiciones. Desde tiempos inmemoriales, los danzantes ejecutan una ceremonia denominada “el gran ensayo”, ceremonia que se realiza por Semana Santa; es el entendimiento secreto del mundo andino con sus apus wamanis, los días jueves y viernes, tiempo en que conmemora por la religión cristiana a cristo muerto, los danzantes de tijeras salen a bailar a plazas y pueblos para lograr esa comunicación con los apus, en esos días, jueves y viernes santo los maestros mayores aprovechan para enseñar a sus discípulos, el llamado a su resistencia cultural; así la danza ha sido rediferenciada por las autoridades cristinas a las celebraciones católicas.

Además del danzante y los músicos, participan en el ritual el capataz o coplero encargado de la seguridad de los danzantes velando por su protección contra actos de brujería. La danza es practicada para la purificación del cuerpo y el alma; el tiempo y el espacio urbano han provocado transformaciones profundas del baile. En las fiestas religiosas tradicionales celebradas por las asociaciones provinciales, solamente se celebra durante dos o tres días, un fin de semana. La danza ritual de la sierra; revela un proceso de transformación profunda de la cultura indígena y de la cultura urbana.

La Danza de las Tijeras corresponde a la región que ocupó el fiero reino Chanca y que hoy abarca a los departamentos de Abancay, Ayacucho, Huancavelica y parte del norte de Arequipa; es de origen mestizo y toma en cuenta los instrumentos, la música, el traje; elementos a representar una danza aculturizada de influencia española, en la que lo indígena ha puesto componentes de su concepción del mundo donde se puede interpretar la expresión sincrética de resistencia, frente a la violencia de la conquista española.

10 FLORES, Galindo Alberto: Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes. La Habana: Casa de las Américas, 1986, p. 14.

“En la actualidad se ha convertido en una danza festiva y espectáculo, en un despliegue de fuerza y elasticidad que ponen a prueba los danzantes mediante saltos gimnásticos al ritmo del arpa y el violín; en el cual se revela un proceso de transformación profunda de la cultura indígena y de la cultura urbana a su vez. Declarada Patrimonio Cultural de la Nación en 1995, representa desde su concepción todo un gran desafío de arte y destreza física, ahora se devela como uno de los símbolos de la cultura andina”¹¹.

Así, el relato describe la preparación de la muerte, convirtiéndose en uno de los referentes más importantes de la etnoliteratura por representar en detalle su carácter mágico - religioso donde se presentan los apus wamanis (espíritus de la naturaleza, la música y la danza simbolizados en el gran danzante, La Agonía de Rasu-Ñiti un ritual que simboliza la continuidad de la muerte y el nacimiento en la naturaleza, contexto catalizador de vínculos de cultura y costumbre en comunidad, resistencia de la cultura andina a desaparecer, simbolizada en un baile que mezcla elementos mágicos y tradicionales configurados en el danzante que pervive a la eternidad.

¹¹ Instrumentos Musicales de Perú. <http://entremusicas.files.wordpress.com/2008/04/instrumentos-musicales-de-peru.pdf>. 05, 08, 2007.

3. EL CONTEXTO SIMBOLICO DE LA MUERTE EN “LA AGONIA DE RASUÑITI”

Argüedas fue testigo de los movimientos indígenas que reclamaban sus derechos a la posesión de la tierra, tomando una posición puntualizada sobre estos hechos, ya que según su perspectiva: “El novelista y el poeta son los únicos que pueden expresar este tiempo de convulsión” (citado por Pinilla). De esta manera, en una situación de urgencia que atravesaba la población indígena, se interesó en demostrar la existencia de una cultura india dinámica que resistía otro embate del proceso de modernización capitalista, un pensamiento dilucidado en el sentir y vivir, en la interpretación de su obra. “José María Argüedas Altamirano un pensador de y por una sociedad mas justa, hasta su muerte, desencantado por los efectos de la política de un país consumido por el desarraigo y la inequidad social, trato de suicidarse el 1966 y al fin el 28 noviembre de 1969 se disparo un balazo en la sien ante un espejo en el baño de la Universidad Agraria La Molina y murió cuatro días después el 2 de diciembre, el poder de su palabra principio y fin de resistencia al no olvido cultural”¹².

¹³“La representación del contexto en “La Agonía de Rasu-Ñiti” escrito por Argüedas, profundiza el conocimiento entre el lenguaje indígena y el lenguaje occidental como trabajo de aculturación a configurar en la identificación de su obra en la etnoliteratura latinoamericana, el devenir de su propia existencia, a partir del cuento como referente de la costumbre y tradición de oralidad indígena, interpreta un ritual fúnebre que se identifica en la danza como característica de identidad popular, vestigio de identidad, autenticidad y tradición, cuento que vincula a través de la experiencia biográfica de Argüedas las costumbres andinas como determinación en su identificación social y cultural de sus escritos.”

El trabajo del contexto simbólico de la muerte de “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” parte del cuento como punto central de realidad a analizar con dos universos literarios: La oralidad y la escritura; se remiten a dos culturas: La indígena y la occidental, a partir de este referente se plantea el análisis del contexto en la estructura literaria a redefinir el cuento, utilizando las palabras, frases y expresiones que se conjugan en el escrito y que posibilitan nuevas interpretaciones en las representaciones sociales etnoliterarias teniendo en cuenta que la esencia del cuento consiste en describir una historia sin manifestarla en toda su extensión, compactándola y poniendo el énfasis en determinados momentos, que suelen ser decisivos para el desarrollo de la misma, es decir, dejando a la imaginación del lector la tarea de componer los detalles que podrían ser considerados superfluos y que junto a los hechos narrados en el cuento, erigirán una

12 <http://takillakta.org/jose-María-arguedas-escritor-de-la-tierra-en-el-aniversario-de-su-nacimiento.04>, 25, 2007.

13 <http://www.educaedu-colombia.com/etnoliteratura>. 04, 25, 2007.

interpretación más amplia de los sentimientos creencias y costumbres de los pueblos indígenas impregnados en “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI”, como en muchos de los escritos que José María Argüedas develó de su historia y experiencia natural.

Los hechos narrados en el cuento, admiten elementos reales que permiten descubrir la identidad cultural de su tradición, cristalizándose en una estructura compleja, caracterizada por la heterogeneidad narrativa indígena en complemento con elementos occidentales que descifran diferentes interpretaciones, resultado de la inspiración de Argüedas, quien lo había pensando hace cuatro años y lo escribió en dos días, en este sentido, este cuento es un género limítrofe entre la literatura occidental y la cultura indígena, que posibilitan la conjunción de otros componentes para el desarrollo de la re-interpretación de la propuesta, que establece al símbolo como elemento de valor dentro del ritual de muerte.

“ LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” representa una serie de componentes que motivan a transgredir la traducción e interpretación indígena de lo establecido en sus costumbres y tradiciones, intuyendo mas allá de lo planteado o referido acerca de esta interpretación a constituir desde el razonamiento cognoscitivo la definición de una realidad que parte de la experiencia y la forma cultural de la danza de las tijeras como parte de su entorno cultural. Se plantea entonces re – interpretar el cuento, motivado en el proceso mismo del contexto simbólico, por una intención ideológica asociada a la interpretación indígena del mismo, por ende la interpretación particular como medio de comunicación intercultural.

La interpretación en el cuento se desarrolla en un plano de análisis, se deduce la profunda identificación que establece el contexto simbólico de la muerte, en el ritual lúgubre del danzante, es decir, el resultado del análisis de un modo diferenciado de entender ideológicamente la interpretación del contexto y el símbolo, que, a su vez, se vincula a la descripción mágica de una dimensión sub-realista posibilitada por el entendimiento del cuento.

El danzante Rasu-Ñiti como eje central de la narración e interpretación simbólica, forma el vínculo de relación del ritual de tradición del indígena con sus deidades naturales y su entorno cultural, que constituye la articulación investigativa de esta propuesta etnoliteraria, por lo cual se analiza el contexto, el símbolo y la muerte en el cuento, como referente analógico de las situaciones que Argüedas vivió en forma propia, descripciones que no se adquiere a través de la lectura, sino que se experimentan en la interpretación de lo vivido, es decir, la esencia del estar, percibir, sentir, este subliminal escrito; connotación de lo tradicional desde el pensamiento del autor, configurando otra interpretación al redescribirlo a usanza del lector.

Este referente se funda a partir del contexto como fuente de información indispensable del cuento que radica en una perspectiva real de esta lectura y se constituye en una concepción del soporte valorativo del ritual de muerte e iniciación del danzante de tijeras, a partir de una tradición rural, testimonio real simbolizado en la cultura indígena,

¹⁴“Argüedas considera a los danzantes como un símbolo vivo de un pueblo de una cultura que no puede morir”.

“LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” describe una cultura propia del Ande, la muerte en el danzante quien baila hasta morir, la danza de las tijeras se ubica al interior de la casa de Rasu-Ñiti ; la importancia de iniciar con la descripción del espacio como punto referencial del símbolo indígena en el cuento, se constituye en el referente de interpretación sagrado y lúgubre a la realización del tributo ceremonial de sus deidades, la importancia de la utilización de elementos materiales y naturales, establecen el complemento valorativo que configura la danza en la ceremonia a preparar, tomando en cuenta la importancia del espacio y el tiempo, comprendiendo los presagios y vaticinios de la muerte descritos en el cuento a través del pensar indígena trasmutados a los personajes, ¹⁵“la manifestación de la muerte, el papel de los músicos, parientes y acompañantes en la preparación de lo fúnebre y el significado de la muerte, la conducta entre espíritus naturales, vivos y muertos, como legado del entorno cultural.”

Se inicia con la descripción del cuento, del vínculo religioso, social y cultural del indígena con el entorno tradicional, el conocimiento de lo natural y el retorno de lo ancestral para existir, permitiendo la lectura cultural indígena viva que le permite concebir una vida con su propia especificidad, diferente de otras; al mismo tiempo, estas creencias y costumbres indicadas como propias de la cultura quechua fueron incorporadas al ritual con el propósito de demostrar su gran complejidad y sofisticación. Por esta razón, Argüedas narra un ritual donde se compenentran simultáneamente múltiples aspectos de la cultura indígena y aprovecha su condición de biculturalidad facilitando conocer las especificidades de la cultura indígena.

El concepto de lo sagrado alude tradicionalmente a la condición especial que una cultura otorga a determinados objetos o lugares, o a entidades más abstractas. Esta condición suele proceder de la dimensión religiosa y espiritual de los objetos en sí; en lo que concierne a los objetos de culto, en el ámbito de lo sagrado, la función consiste en interpretar los procesos de sacralización que entran en la esfera de investigación, transformando los elementos representados en objetos de saber como parte de la exploración. El presente fragmento, describe en detalle la forma de habitar del indígena en relación del contexto al símbolo que representa su condición tradicional de vida, incorporando en su correlación elementos aculturados, “ un cuero de vaca , las ollas, los sacos de papas, los copos de lana; los cuyes”, que establecen contenidos semióticos y literariamente figurativos, que describe la existencia tradicional del indígena, elementos que desde el punto de vista simbólico representan valor como práctica definida de una estética autóctona en el indígena, el lugar y los elementos de la experiencia intercultural

14 CEVALLOS, Aguilar. Juan La representación de La danza de las tijeras de José María Argüedas., http://www.andes.missouri.edu/andes/JZADanzaks/jza_danzaks2.html. 16, 04, 2007.

15 SÁNCHEZ, Ricardo. Una reflexión sobre la visión espiritual indígena, Quechua Network, <http://www.quechuanetwork.org/Echaski> .03, 31, 2005.

describen el espacio y desarrollo, el valor significativo que experimenta, la importancia de convivir e interactuar con los diferentes elementos que le rodean, que resultan habituales y esenciales en su existir, esta configuración representa el inicio del ritual de muerte, manifiesta un proceso evidente del símbolo.

La importancia del significado del espacio donde se efectúa el ritual, de un lugar como puente interpretativo de la muerte y la vida, la interpretación simbólica de un umbral como proceso cognoscitivo dual que va a experimentar el danzante, inicio de muerte y fin de su existencia; interpretación del devenir del indígena con la deidad principal, “el sol”, siendo el astro el principal participante en el desarrollo del ritual, como su origen; a manera de un haz de luz, un centelleo, un sonido fugaz, que se representa por ciclos en el contexto como intermediario de la existencia en el ritual; el sol representa la revelación epistémico perceptible del ritual, sin que él sea la divinidad misma en el cuento.

Desde tiempos inmemoriales los pueblos indígenas han identificado los equinoccios y solsticios, correspondientes a la trayectoria del Sol, examinando el comportamiento de su entorno original. De acuerdo a esas observaciones, trazaron calendarios anuales que les permitieron llevar una convivencia armónica con la naturaleza. La profunda espiritualidad indígena está directamente relacionada con la naturaleza. Los calendarios Aymara, Quechua, Likan Antai, Rapa Nui y Mapuche, consideran los movimientos del Sol y la Luna para establecer los tiempos de la siembra y la cosecha, celebrando las ceremonias espirituales de agradecimiento correspondientes a cada proceso.

“La habitación era ancha para ser vivienda de un indio”. Sus propias formas de reproducción sociocultural y su peculiar sistema de valores determina el estatus económico y social en las zonas rurales del nivel categórico del indígena, en este sentido, es explícito en señalar que el relato trata de una historia de costumbres y tradiciones que identifica la vivienda del indio como el espacio valorativo de jerarquía en la comunidad, es decir, la importancia del ser danzante como símbolo de tradición en el indígena. Muchos lugares naturales, como cursos de agua, montes, cuevas, precipicios, se consideraban asiento de los antepasados, los incas creían que allí se encontraban los encargados de transmitir los oráculos y proteger a los miembros del ayllu, los llamaban pacariscas o pacarinas, que significa ‘lugar de origen’.

Las piedras, concebidas como los huesos de la tierra, también merecían veneración; Se les atribuía en algunos casos el carácter de testimonios de su historia mítica: en la Roca de Titicaca se habría ocultado el Sol después del gran diluvio; otras rocas eran representaciones antropomorfas de los gigantes que, como castigo a su desobediencia, fueron convertidos en piedras. También se daba el caso inverso, el de piedras que se habían convertido en hombres, surgidos para prestar ayuda al Inca Pachacutic. Las huacas (‘lo sagrado’) estaban destinadas a proteger a los propios individuos, las cosechas y a los muertos en forma de muñecas, fenómeno que recuerda una costumbre similar entre los egipcios.

Las mamas ('madres') eran espíritus destinados a alentar el crecimiento de las plantas: saramama ('maíz madre'), cocamama ('madre de la planta de coca'), y también encargados de regir a fuerzas naturales como el mar (mamacocha), temido por los pueblos del interior. La noción de los diferentes seres lúgubres, esporádicos que se representan, se identifican a partir de un proceso cognoscitivo de la muerte que se describe en la transfiguración de símbolos para representar su creencia cultural.

“La luz del sol alumbraba fuerte”. La reiteración de la deidad se identifica en todos los planos, estados o dimensiones del cuento, tiene su presencia en forma natural, donde ningún ser en el ritual puede modificar su representación, el sol o la energía natural simboliza la eternidad relativa, visión e interpretación en el indígena, que percibe la concepción del mundo y todo cuanto existe a partir de su cosmovisión cultural, tiene una particular significación y explicación que se manifiesta en los diferentes espacios que interactúa la muerte, el respeto del indígena a la naturaleza y el cosmos se explica a partir del surgir como un brote de la tierra, su sentimiento de sujeción y desamparo en un mundo misterioso y mágico regido por divinidades invisibles que se lleva al acatamiento de poderes ocultos, a la intermediación de presagiar el porvenir del ritual en el símbolo,.

“Podía verse cómo varias hormigas negras subían sobre la corteza del lambras” Como sabemos, los indios de América representaban a sus númenes bajo formas y rasgos de plantas y bestias. Esto indica el grado de sacralización que tenían esos elementos en la sociedad respectiva y el papel que jugaban en la comunidad. Aun de manera literal esos vegetales y animales eran sagrados y revelaban la presencia de la divinidad en el mundo. Se trataba de teofanías, es decir, la manifestación de la deidad a través de un ser o cosa cualquiera, en este caso una especie vegetal o animal que encarnaba determinados atributos divinos. Energías mágicas y misteriosas que cada ejemplar de la naturaleza posee en sí y despliega en el espacio, comunicándolas.

Esta concepción es válida para toda la América precolombina y sólo varían los animales o las plantas que sirven de vehículo a esas energías cósmicas (celestes, terrestres o del inframundo), ya que tal animal puede ser suplantado por este o aquel otro, así como tal o cual bebida ritual puede ser el producto de esta o aquella planta, pues a diferentes formas geográficas y distintos climas y alturas corresponden diversas especies botánicas y zoológicas, aunque debe señalarse que siempre el sentido esencial de los símbolos, los ritos y los mitos permanece idéntico a pesar de presentarse algunas veces de manera múltiple y aun aparentemente disímil.

La concepción de identificar a diferentes seres con la muerte, manifiestan de manera determinada los valores simbólicos y la experiencia que significa en el indígena, por lo tanto, varias hormigas negras según distintas corrientes de estudio, representan el trabajo laborioso, más dentro de la tradición y creencia indígena esto puede revelarse como un presagio de cierta cadena de malos momentos, que tendrán que ver pura y exclusivamente con la llegada de la muerte, a partir de este referente de interpretación se identifican en el contexto como la reciprocidad y valoración de la vida en un camino de

agonía a la muerte, símbolo que pronostica en el pensamiento indígena expresiones de molestia, preocupación e inquietud luctuosa que se perpetran antes, durante y después de su representación.

La premonición, la telepatía, la intuición, el magnetismo personal, son variados fenómenos sobrenaturales que ocurren sin explicación, para el indígena son manifestaciones de una naturaleza inteligente que no yerra nunca y acierta siempre, la sabiduría del universo se cierne inmutable sobre las personas y las cosas, al margen del espacio y el tiempo, traducción a redefinir como base articuladora de la relación interpretación de lo lúgubre, lo cual se ve articulado intrínsecamente en su connotación representa dentro de su forma de expresión, la correlación del hombre andino; con la propia naturaleza la contemplación ceremoniosa en una interpretación no tan rápida ni tan lenta en el cumplimiento a ejecución del ritual,.

“El corazón está listo. El mundo avisa”, un término que da a descifrar, cada paso de la muerte, el inicio que conjuga el movimiento y la interpretación de la naturaleza. “La cascada de sueño”, que explica la comunicación del hombre con elementos naturales, el lago, el apu, el sol; en gratitud a lo dado por estas deidades que se colectiviza sobre el ritual de la muerte, la concepción del mundo y todo cuanto existe, tiene una particular significación y explicación con la naturaleza a través de estos símbolos en relación la muerte es sólo pernoctar hacia la eternidad.

Se representa la unión que existe entre los elementos que utiliza el danzante y la sumisión con ellos dentro del ritual, las tijeras consideradas objetos mágicos recuerdan el sonido de la caída del agua, interpretan la reciprocidad, familiaridad y valoración del vínculo natural que simboliza el danzante, su vestimenta que consta de montera la cual representa al cóndor que habita en las alturas; illpuy, un pañuelo que impide que la energía interior del danzante escape por el cuello; flecos, que simbolizan el viento, los guantes de lana, para asegurar el buen sonido de las tijeras; ponchillo, simboliza el poder que contiene el apu, espejos, que representan las lagunas; pechera, que simboliza la naturaleza; maki, pañuelo de mano anudado de la cultura y tradición a mantenerse siempre en la memoria y costumbre andina, “su traje de dansak’ y sus tijeras de acero”, tienen un objetivo común, ayudar a integrar el inicio en ceremonia al danzante y comunidad en armonía con espíritus, concebir todo lo que el danzante necesita su traje y sus tijeras.

La relación se perenniza en la medida en que haya una constante rememoración en el ritual, que constituye la importancia de estos elementos como valor dentro y al interior del ritual. “Los pájaros que se espulgaban tranquilos.... se sobresaltaron”. Vislumbran en el símbolo el principio de “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI “ al percibir el arribo de la muerte. como complemento del ritual “La mujer... sus dos hijas que desgranaban maíz.... dudaron”, interpretan al contexto del relato, el predestinar la muerte, la acción de duda antecede al anunciar la llegada del espíritu de la montaña. Y es que ellos , “Los pájaros, el árbol de molle, La mujer , sus dos hijas y el maíz”, simbolizan seres con trasfondo mítico de interpretación, con sus raíces milenarias, que proceden de ancestros

cósmicos, seres que existen en la tierra, que están incrustados en el conocimiento ancestral, en contacto con las montañas, al grumo de la roca, el cielo, que parten de la existencia cosmogónica de acercamiento, donde miran y permiten mirar el infinito entrañable de la condición del hombre y su desciframiento sobre la faz de la tierra.

Desde el punto de vista del hombre occidental, la danza de las tijeras es básicamente una impresionante manifestación de arte y destreza física, pero para el hombre indígena o mestizo que habita en las comunidades del Ande, constituye ante todo un complejo ritual y misterios que rodean al danzante ejecutante. No se trata de que la palabra nombre al mundo, sino que el símbolo le dé forma para interpretarlo, cuando el “tono de vida”, recompone la armonía que rota entre mundo, cuerpo y espíritu, es la imagen auditiva la que pone en escena y rematerializa el contexto simbólico de la experiencia de la realidad. “¡Es tu padre!.....Porque las tijeras sonaron más vivamente...”; el danzante forma parte de un mundo vivo que encuentra su armonía en oposiciones entre fuerzas contrarias pero complementarias que son capaces de revelar otra manera de percibir, entender e insertarse en el mundo con su esencia, identifica en Rasu-Ñiti el portador de los secretos de la muerte a representar en su interpretación como delegado del ritual.

Es interesante destacar ahora que el símbolo, tan determinante en el cuento contextualiza la representación de la muerte; muerte que significa, de alguna manera, asumir el carácter provisorio de todo lo concerniente al ciclo existencial en el ser humano que advierte la temporalidad y el carácter insondable religioso de cualquier experiencia. La descripción muestra la existencia de la acción fúnebre como referente del comportamiento humano; al pendiente de la situación se puede identificar a través del contexto simbólico, el padecer momentáneo de los personajes, conductas, angustias y sufrimientos ante el destino del predestinar del danzante,” El corazón avisa, mujer. Llaman al “Lurucha” y a don Pascual...”, adquiere un sentido de interpretación de la forma de concebir su destino en el ritual, interpretación que se aleja de estereotipos, prejuicios y dogmatismos conceptuales, a través del accionar de Rasu-Ñiti existen seguridades, certezas, que meditan su conducta tradicional sobre la existencia humana, llenan al danzante de sentimientos de fragilidad ante la finitud de todo lo viviente.

Rasu-Ñiti al consumir esta experiencia toma conciencia de la temporalidad, intuye el carácter ambivalente y contradictorio de todo fenómeno humano, encuentra la idea de que juzgar la conducta humana es siempre una reflexión sumamente riesgosa y que las leyes tienden a olvidar la singularidad de la acción humana; por tal motivo son cuestionables, por ejemplo, que el hombre malo es capaz de hacer el bien, del mismo modo que el bueno puede convertirse en un canalla, o que la muerte es el comienzo hacia la interpretación de vida, más aun, Rasu-Ñiti preexiste con el fin de simbolizar en la danza el pacto transfigurado en la eternidad con sus deidades ancestrales a la representación material y culto de lo existencial.

Definir la interpretación de la muerte a partir de un punto de vista ajeno a una cultura, siempre es un riesgo, porque hay palabras, que son concepciones, y son tan específicos y

propios de una cultura, que la traducción apenas llega a establecer alguna semejanza, palabras como “Wamani, chiririnka “y otras, se definen como entidades espirituales o divinidades cuya residencia se describen en las rocas en los picos de las altitudes andinas. “Wamani está hablando! —dijo él— Tú no puedes oír. Me habla directo al pecho”, En primer lugar, hay que recordar que al ser perseguidas las imágenes de las deidades andinas y destruidos sus templos, la religión aborígen se refugio en los hogares y finalmente, cuando también estos fueron invadidos, los dioses se internaron en el cuerpo de sus creyentes. Al fin y al cabo, este es el espacio de sacrificio más auténtico e imposible de detectar.

su movimiento en el baile, se constituye en la ofrenda por excelencia; el contexto simbólico se redefine a partir de la interpretación de la muerte de Rasu-Ñiti, descripción que empieza a desarrollarse a partir de un estado de trance por la que empieza a dilucidar el devenir, del sentido del ritual; su cuerpo forma un lugar de intercomunicación, de libación material y espiritual, un templo sagrado donde se entrega el danzante al culto, un tributo a los espíritus, dentro de la relación e interpretación dual de hombres y espíritus, es decir la diferencia premedita el ritual del tiempo del cuento antes de la muerte como danzante y después como delegatario del transcurso de la agonía que simboliza.

“¿Adónde está el sol? Ya habrá pasado mucho el centro del cielo.”, la naturaleza está representada por la Montaña o Nevado (Apu), en una familia por el padre o el más anciano, en una persona la representa la cabeza, en forma simbólica tenemos al intiwatana, más conocido como el Reloj Solar semejante al existente en el Machupijcho, es decir la reciprocidad con el “sol”, esta intrínsecamente ligado en el cuento nada se perpetua sin el acompañamiento de esta deidad bien sea para custodiar, acompañar, proteger, cuidar cada acción y momento del danzante, nada está separado, todo está unido esa sabiduría que hace parte de su interpretación, no es necesario reflexionar ni abstraerse en los dominios del pensamiento concreto y utilitarista, para comprender que el sol como deidad superior a través de la historia no perdió en palabras confusas y contradictorias el valor para el indígena, se mantiene latente en cada interpretación.

“en el piso de la habitación, caminaban unas moscas negras. Tardará aún la chiririnka...”, en el mundo indígena, es posible percibir los fallecimientos antes que ocurran, a través de los presagios, gracias a esta perceptibilidad se puede describir y explicar estos acontecimientos, al respecto hay una variedad de indicadores dentro de las creencias, como la presencia de un gran número de moscas en las habitaciones, el aullido del perro, el frecuente descanso del búho sobre el techo, son presagios de la muerte de un familiar. El búho, como ave nocturna, pertenece al manka pacha, el mundo oscuro de adentro, y es lógico que venga a avisar sobre la muerte, las visitas de algunas aves, pronostican la muerte también, porque dicen que vienen a llevarse el espíritu de las personas, otros presagios que se observan son, el comportamiento de las personas que van a morir; tropezándose al caminar, cuando hace algo inusual, cuando actúa de manera tan amable como en toda su vida no ha sido así, es así como la persona misma anuncia su muerte, se cree que de todas maneras morirá.

Esta cosmovisión andina en el cuento se dilucida de la forma más objetiva de su interpretación cultural, más aun, el contexto simbólico se amplía desde el punto de vista psíquico y mental superior o evolutivo del pensar tradicional, ya que no se puede separar la realidad en el pensar y sus creencias, todo está relacionado, por lo tanto las moscas se predestinan como mensajeras de una visión evolutiva de la muerte, de ahí que la vida humana se orienta en unidad, tradición y costumbre con el cosmos, la naturaleza y la familia, los símbolos sagrados no son meras figuras sino que son los guías indispensables en la evolución antológica del vivir.

En cuanto al traje la importancia de los elementos, “el pantalón, las zapatillas, el tapabala, la montera, el sombrero ,Sobre las inmensas faldas de la montera, entre cintas labradas, brillaban espejos en forma de estrella”, se redefinen como elementos que simbolizan la energía esencial que trasmite el poder de lo natural configurando al danzante en la transformación que a construido la estética del traje, su traductividad al ritual se encuentra redimensionada en el proceso histórico de la aculturización de adornos bordados, flecos, plumas y espejos, representan en el, una configuración ornamental que por medio de la posibilidad simbólica del cuento, se redimensiona la interpretación intercultural del traje desde un significado ideológico real de la cultural indígena.

El sombrero pesa entre 5 y 6 kilos, está sumamente adornado y lleva bordado el nombre del artista, asimismo, el danzante usa una camisa, un chaleco y un pantalón que termina en blondas. La vestimenta total podría pesar unos 15 kilos por lo que el intérprete tiene que ser una persona físicamente muy ejercitada, el indígena se integra a ese universo en diálogo con él. El traje dilucida la imagen sorprendente que interpreta su vestimenta, símbolo homogéneo en que el significante que es el traje y el significado que es el portador del traje establecen una integración, capaz de "viajar" y dar sentido al ritual, símbolo que representa identidad en el danzante, se instala un marco de comprensión intercultural del traje que corresponde al valor que le otorga la práctica cultural y consiguiente su racionalidad indígena de tradición e interpretación.

Se describe un proceso, del culto a la tradición, que constituye el danzante, gracias a la invención y recreación solemne que identifica su realidad, “...La mujer se inclinó ante el dansak’. Le abrazó los pies. ¡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 roja del pantalón, ardían bajo el angosto rayo de sol que fulguraba en la sombra del tugurio...”. se exterioriza el momento solemne donde se simbolizan los elementos que hacen parten del danzante y que interpretan su conmemoración sagrada del Inicio de la danza del ritual en su tradición, ilustrando esta conversión cultural conocimiento que enriquece la representación, se establece la existencia de una cultura indígena viva, el cuento describe, elementos que permiten concebir una cultura indígena con su propia especificidad, que reciben formación espiritual, mediadores entre los hombres y las divinidades, que interpretan los secretos de la naturaleza, trazando una continuidad, pero incorporando una serie de detalles, que del tiempo han devenido en sincretismos reveladores en la formación danzante.

Todas las culturas del mundo atribuyen a ciertos objetos o lugares la calidad de sagrados. De idéntica manera, los pueblos indígenas tienen lugares y objetos que consideran sagrados y que son protegidos con celo extremo. Cuevas, ríos, lagunas, islas, templos, cementerios, peñas, en los cuales se realizan ceremonias y se depositan ofrendas: cruces, esculturas de piedra, varas de mando y otros objetos relacionados con la historia y la religión de los pueblos. Las apariciones milagrosas que han dado origen a movimientos socio religiosos, irrupciones de lo sagrado en el territorio; espacio no sólo geográfico sino también sacrificial, en gran medida, la geografía simbólica se construye mediante la sacralización de espacios particulares realizada por las apariciones maravillosas, consustanciados con las entidades territoriales tradicionales, llamadas Señores o Dueños del Lugar. Los lugares más proclives para su aparición son de apariencia extraña: rocas de raras formas y texturas, cuevas y manantiales sombríos y húmedos, altos cerros solitarios; lugares considerados “pesados porque son propicios a la manifestación de lo sagrado.”

“...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 de las fiestas de centenares de pueblos”. En el mundo indígena, toda población nace de un rito; el ritual da forma a la vida y la muerte humana desde lo profundo de su creencia, por lo tanto, el danzante de las tijeras necesita de esta expresión para manifestar su religiosidad y, así, situarse al lado de los espíritus naturales. La danza juega un rol importante en esta ceremonia de vida y muerte, ya que es ahí donde el cuerpo de Rasu-Ñiti pasa a simbolizar la espiritualidad y lo plasmara en el espacio público, por medio del ritual el espacio privado de las creencias se hace público con las fuerzas espirituales y de la naturaleza, dándole una importancia fundamental a su entorno y a los elementos de agua, tierra, aire y fuego que originan la interpretación. Sus creencias se concretizan en la danza.

En el caso del cuento, la religiosidad y el rito están presentes en cada una de las acciones que realiza Rasu-Ñiti. se puede partir de la existencia de creencias y costumbres, como propias de la cultura andina, el danzante es el representante de los espíritus que anuncia el retorno triunfal de los ancestros, los Apus y Huamanís lo han revestido de facultades especiales de resistencia al dolor y dotes físicas que debe exponer bailando sin descanso para regocijo de la comunidad, en el contexto simbólico son incorporadas al ritual con el propósito de demostrar su gran complejidad y sofisticación, un ritual donde se compenetran simultáneamente múltiples aspectos de la cultura indígena y aprovecha su condición de biculturalidad simbólica que permite conocer las especificidades de la cultura indígena, constituyendo la unidad social básica de la comunidad. A partir de ella se ha tejido un complejo sistema de relaciones de conexión entre ritual, muerte y símbolo, expresiones culturales que reflejan las condiciones de vida.

El danzante antiguo podía curar enfermedades y predecir el futuro de sus comunidades, esta categoría, se relaciona con todo lo expresivo y tradicional (lo semiótico) por la ley

y el poder (lo simbólico), la presencia y el poder del contexto en la naturaleza, lo indígena y lo fatídico, en el cuento desarrollan la relación dual hombre- naturaleza posibilitando la culminación del proceso cultural de la muerte en el contexto del símbolo. En la cosmovisión andina, el danzante forma parte de un mundo vivo que encuentra su armonía en una serie de oposiciones entre fuerzas contrarias pero complementarias.

¹⁶”el cristianismo demonizó a diversos elementos del mundo de abajo como el Amaru (serpiente mítica de los lagos), el dansak' (danzante de tijeras que baila poseído por su wamani), el layk'a (brujo capaz de devolver el alma perdida), o lo winku (deformidad sagrada) o el zumbayllu, (el sonido que realiza al girar el zumbido del trompo). Referentes que son capaces de revelar otra manera de percibir, entender e insertarse en el mundo”. En esta descripción el danzante, desdobra su papel de conexión entre lo humano y lo divino, el ser Dansak no parte de interpretarlo como un ejercicio acrobático, hay que sentir la esencia, hay que encontrar la identidad, hay que ganarse el valor significativo a partir de la aprobación de la comunidad.

“...y era luz de las fiestas de centenares de pueblos”, hace referencia a Las comunidades en competencia con sus danzantes; danzantes que son el símbolo que concluye invariablemente en el contexto simbólico de Rasu-Ñiti se describe dansak' como parte de una representación divina en lo humano a partir de cualquier ocasión solemne la interpretación e importancia de la presencia del danzante como el representante y delegado principal en los diferentes eventos de la comunidad.

¿Estás viendo al Wamani sobre mi cabeza?, -¿De qué color es?... Voy a despedirme...”, Cada momento en “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI” se describe como un compromiso que prevalece simbólicamente al ritual de interpretación, el color es una parte del espectro lumínico, y, al fin, es energía vibratoria. Esta energía afecta de diferente forma al ser humano, dependiendo de su longitud de onda del color en concreto produciendo diferentes sensaciones de las que normalmente no somos conscientes.

En la medida que se pueda interpretar la relación entre lo indígena y lo occidental se puede redefinir, separar y descifrar el proceso que parte de la aculturación que se manifiesta en la respuesta, así uno de los elementos esenciales de la cultura indígena es la creencia en el Wamani. Sobre su existencia, se describe una explicación etnográfica que define al Wamani como espíritu de la montaña, que se presenta en figura de cóndor así mismo la definición del Wamani, señala que Rasu-Ñiti no es una persona común sino que ha sido poseída por una entidad no humana, convirtiéndose en intermediario entre los hombres y la naturaleza.

16 ARGÜEDAS, José María: hacia una poética migrante. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. Pág. 26

“...Wamani sobre mi cabeza.... La mancha blanca de su espalda está ardiendo....”, de sus orígenes étnicos y re – traductores el símbolo se describe en la medida que el cuento resulta el referente a incorporar en el análisis del contexto interpretando detalladamente el ritual de la muerte, en las comunidades indígenas la concepción del mundo es diferente de la visión de Occidente, por cuanto todo lo que existe en el mundo tiene vida, y todos sus elementos tienen la virtud de relacionarse; al describir el tipi como parte de la relación contextual a su particularidad en el cuento, originalmente es una tienda cónica, hecha de pieles de animales y popularizada por los pueblos indígenas de las grandes llanuras, resistente, lo que la hacía altamente funcional de acuerdo con el modo de vida nómada de los indios de las praderas, los tipis podían desmontarse y empacarse cuando la tribu decidía moverse del sitio en el que se encontraba establecida, y podía ser reconstruida rápidamente una vez que llegaban a su nuevo destino.

La descripción forma parte de la importancia de estos elementos en el relato porque se configuran en relación al momento de interactuar en el ritual asemejando una interpretación de lo significado, a partir de esta descripción se percibe una interpretación de la vida, que ocurre en todo el proceso del ritual, para ello es necesario compenetrarse con la muerte o persistir como parte del proceso en su agonía. En las comunidades las señales de la luna, las nubes, y los ciclos del agua permitían estar al tanto de los saberes tradicionales.

“En el corredor de los maderos del techo, colgaban racimos de maíz de colores. Ni la nieve, ni la tierra blanca de los caminos, ni la arena del río,...tenían la apariencia, la lozanía, la gloria de esos racimos”. El maíz propio de la región, símbolo ancestral de la cultura indígena ha significado la esencia de la comunidad, en el cuento se concibe al maíz como vida, no sólo porque es la base de alimentación sino por que es un elemento de las diferentes tradiciones a reverenciarse como producto sagrado, es así que para el indígena el territorio con el maíz y la comunidad es la existencia de los pueblos, saberes, experiencias y reflexiones colectivas que reafirman como lo más importante, la fuerza de lo sagrado, significa la vida en comunidad, sembradores y protectores del territorio.

Desde el origen mítico hasta la variedad de significado y utilidades, el maíz constituyó fuente de origen y desarrollo de las culturas indígenas que tenían en su acervo cultural el uso del maíz y su variada representación, como el color, la época de cultivo, la forma del grano, la procedencia geográfica y la duración del ciclo de cultivo, según el color, el maíz se clasifica en blanco, amarillo, negro, colorado (rojo) y pinto. De acuerdo a la época de cultivo dentro del año, se distingue el maíz de verano del de invierno. La forma y tamaño del grano sirven para identificar ciertas variedades a su procedencia geográfica, así mismo, el maíz breve y el maíz de año deben su nombre a distinciones basadas en la duración del cultivo, es así que los que cultivaban el maíz eran una especie de sacerdotes «tarapuntaes», desde el contexto simbólico de la muerte se puede interpretar a partir del párrafo como en la iniciación del ritual ceremonial, el maíz cumple un valor primordial a la iniciación de la danza de Rasu-Ñiti

“En los sacrificios humanos de la planta de maíz, las mazorcas atadas se llenaban de la sangre de la víctima y luego se repartían así untados y eran guardados como «cosas benditas»”. La experiencia regional del mundo indígena provee la percepción de universos culturales muy diferentes, donde la lengua, la religión, la organización social, y el horizonte cognitivo son radicalmente diferentes, entonces su regionalismo, es un espacio de traslados, de traducciones, de inscripciones, de saberes y formas diferentes, y ese es el espacio donde se articula el cuento, la interpretación que podamos percibir, hace parte de las diferentes señales de la presencia del ritual con sus diferentes dilucidaciones, para hablar de la ritualización de la danza y la memoria.

Por razones tácticas para la evangelización, la Iglesia católica permitió que ellos danzaran para los dioses cristianos los mismos bailes consagrados a sus espíritus andinos pensando que hay que educar con el ejemplo y, de este punto de vista, la danza se transformo en un ambiente relacionado al trabajo, la producción y la organización social, elemento específico de la cultura indígena que le interesa remarcar su carácter comunitario, la sabiduría indígena no cambio sus costumbres, lo que han cambiado son las personas, el ritual de muerte de Rasu-Ñiti es un catalizador que refuerza los vínculos de la comunidad.

“Una de ellas había tropezado en el campo y le salía sangre de un dedo del pie”. Al que caer dañándose una de las extremidades inferiores, para la gente indígena, es una señal que pronostica tragedia, dentro de la cosmovisión indígena se le han otorgando al danzante propiedades que definen y posibilitan la reproducción cultural y social, rescatando y sobredimensionando los rasgos comunitarios de la población indígena presentándolos como un modelo de creencias para el perfil de la muerte, con el propósito de lograr un orden descriptivo y totalizador de su descripción. A través del contexto simbólico podemos hacer referencia conceptual, analizando empíricamente las características sobresalientes del universo tales como espacio, tiempo y materia se puede establecer entre ellas relaciones significativas; en consecuencia, la cosmovisión está integrada a un contexto cultural y social, puesto que las cosmologías que el hombre ha construido en diversas épocas y lugares reflejan inevitablemente el medio ambiente físico e intelectual en el cual ha vivido, incluyendo la cultura de la sociedad por sobre todo los intereses en particular a la cual él ha pertenecido.

“Ya tenía el pañuelo rojo en la mano izquierda. Su rostro enmarcado por el pañuelo blanco... todo el traje de color y luces y la gran montera lo rodeaban, se diluían para alumbrarlo...”. La descripción y el significado de los elementos que hacen parte de su vestimenta a partir de su concepción del cosmos y en su visión particular del mundo sobrenatural constituyen una especial singularidad, la estructura del contexto, representa en su interpretación simbólica una concepción dual basada en parejas de oposición proyectadas a una estructura que emerge claramente en los diversos niveles de definición, la percepción del color de lo natural se configura a través de una serie de asociaciones simbólicas determinadas por la observación del contexto una coherente simbología del color se identifican en los diferentes elementos que hacen parte del traje del danzante.

El color está íntimamente asociado a la visión del ritual en la danza como referente simbólico de lo indígena, es así como el color blanco representa desde su cosmovisión y pensamiento la calma, tranquilidad, serenidad, uno de los colores naturales que configura el cielo, las nubes; como color que representa la existencia, esta siempre presente en las pruebas de los portadores de vida referentes a la descripción de la visión en el danzante, espacio sobrenatural representado por Rasu-Ñiti, sin embargo, su ordenación respectiva no parece ser fija ni estar regida por principios normativos del cuento, es un complemento que mantiene el equilibrio de interpretación del significado del traje en el danzante como concepto de su tradición y percepción; por su parte, el color rojo es asociado comúnmente a la lucha, pelea, guerra o sangre entregada en ceremonia a sus espíritus ancestrales, consecuentemente el rojo es el color que favorece la cohesión social y la fraternidad de hombres y deidades en el culto a la muerte.

A partir del contexto simbólico de la muerte podemos analizar en forma dicotómica el predominio configurativo del color en el traje, su representación natural y sobrenatural y sus implicancias en esta descripción simbólica, observamos en el contexto una yuxtaposición de colores que representan el equilibrio de la muerte en los diferentes elementos mágico-religiosos como el de la vida en su forma natural, elementos que acompañan e ilustran elocuentemente una característica profunda entre el danzante y su vestimenta en el cual confluyen flexiblemente y sin aparentes contradicciones, la fantasía y la realidad base de la percepción y conocimiento del mundo indígena, que se identifica con el fenómeno percibido que ve en la naturaleza lo trascendente y lo sobrenatural proyectado en el ritual.

Desde el análisis del cuento podemos extraer algunos criterios argumentativos que nos permitan definir al contexto simbólico de la muerte como aporte investigativo e interpretativo de La Agonía de Rasu-Ñiti, podemos establecer la diferencia que existe en el significado e interpretación a traducir del símbolo desde la oralidad indígena hacia la escritura occidental que se conjuga, usando la escritura occidental con todas las consecuencias permitidas, nos lleva a descifrar por medio de la representación oral, una contextualización del cuento escrito a través de un plano simbólico o estético de la interpretación, que constituye uno de los más determinantes antecedentes que redefine el análisis del escrito. Se interpreta a partir de un contenido mítico, su vinculación directa al espacio de ritualidad y aprendizaje de continua evolución cultural como condición de articulación y actualización concreta y vivencial de los contenidos.

“¿Ves al Wamani en la cabeza de tu padre?... No tienes fuerza aún para verlo. Está tranquilo, oyendo todos los cielos; sentado sobre la cabeza de tu padre....La muerte le hace oír todo. Lo que tú has padecido; lo que has bailado; lo que más vas a sufrir...Ves al Wamani... contemplaron, quietas No tienes fuerza aún para verlo..... Está tranquilo, oyendo todos los cielos.... La muerte le hace oír todo...”. La muerte no se conceptúa como algo que sorprende la existencia del danzante, se configura para comprender el trascender de su destino, la mujer recibe el mensaje de los espíritus naturales que actúan como indicadores circunstanciales de la vida y de la muerte, la percepción andina es perfectamente asumible, la idea de que los elementos de la

naturaleza cobran vida o participen dentro del ritual de muerte conjugan los elementos del orden universal que contienen un principio activo del pensar en el indígena, partiendo de esa concepción el contexto simbólico de la muerte representa un conjunto armónico en el que todos los elementos participan de un sistema infinito de ecos y transmutaciones, el contexto simbólico de la muerte no sólo puede transmitir sensaciones de movimiento, sino que pueden convertirse en la proyección del fluir constante en la reinterpretación del cuento.

Se descubre en el estatismo de las creencias lo vital incontenible de la tradición, el lugar de concentración que significa la comprensión y compenetración del ritual como parte de su trasgresión cultural. No se hubiera producido una interpretación de lo sucedido sin una infancia transcurrida entre las creencias, aprendiendo a percibir el mundo como ellos lo percibían, como una manifestación íntima de la cosmovisión andina a través de uno de sus mayores símbolos culturales; la danza, esa transmutación de entender de qué se trata el ritual permite a la cosmovisión indígena reafirmar a través de su identidad cultural que el conocimiento pertenece a un universo tradicional en el que transcurre la enseñanza generacional. El rito de muerte de Rasu-Ñiti es también uno de iniciación que ilustra con claridad los distintos niveles de conocimiento que tienen dos generaciones de indígenas sobre el ritual. Un nivel de persuasión retórico pervive en la interpretación contextual del relato.

“¿Oye el galope del caballo del patrón?...”, indica la verdad de una experiencia histórica ancestral vivida. “... ¡Sí oye! También lo que las patas de ese caballo han matado...”, el señalamiento de la verdad y la construcción de la cultura indígena están combinadas en el contexto simbólico de la muerte en la afirmación de no olvidar y mantener vigentes los abusos y castigos cometidos por los conquistadores, señores, patronos, gamonales, terratenientes; la especificidad de la cultura indígena es confirmada dentro del contexto a forma de venganza.

“...Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo... ¡Sin el caballo él es sólo excremento de borrego!...”: Entre ambos extremos hay un punto de conciliación inestable, la represión y sumisión a que ha sido sometido, interpretado como un ciclo de resarcimiento del indígena, que consistente en que paradójicamente la convivencia humana es concebida únicamente como el conjunto de estrategias materiales o cognitivas que permiten la eliminación del “otro”, física o simbólicamente. Según Rasu-Ñiti, Wamani está enterado de los abusos de que son víctimas, entre ellos el atropello sufrido por la hija mayor por parte del patrón. El ritual de muerte de Rasu-Ñiti es un catalizador que refuerza los vínculos de sus deidades en concebir la compensación cultural de convivencia y reparación hacia el indígena, que permite entender mejor porqué el mestizaje asociado a la práctica traductora no puede ser desvinculado hasta el día de hoy de su inherente conflictividad, hay presencia siempre de conflicto de tensión que no se insertan completamente ni en el universo de los señores ni en el de los indios, las oposiciones que la muerte y la violencia social levantan a su alrededor expresando la existencia de una historia de dolor y sufrimiento asociada a la experiencia de la vida representada simbólicamente por el danzante.

“...Bajo la sombra de la habitación la fina voz del acero era profunda.... Empezó a tocar las tijeras de acero...”. Una serie de misterios rodean a las tijeras, desde el contexto simbólico de la muerte se interpreta que su halo mágico obedece al sonido que es logrado por la agitación de las láminas al deslizarse y entrechocan con más ligereza, el ritmo de la melodía ejecutada por los instrumentos de cuerda constituye en el danzante el valor e importancia por las tijeras que lo acompañan hasta su muerte, a través del contexto simbólico los aditivos son de vital importancia en sus creencias, ya que estos elementos los ha recibido de manos de los espíritus de los cerros que han sido sometidos a una serie de ceremonias, para darles un buen sonido de interlocución con los espíritus.

A explicar desde el contexto las tijeras perturban la identidad del danzante, pero al mismo tiempo provoca el goce y la importancia de el punto de encuentro entre contrarios que se atribuyen a ciertos objetos o lugares a la calidad de sagrados, son protegidos con celo extremo, irrupciones de lo sagrado en el territorio, desde el contexto simbólico de la muerte, la habitación de Rasu-Ñiti se convierte en el espacio alrededor del cual gira la mayor parte de los símbolos e interpretaciones, algunos objetos sagrados describen el intercambio que establece la relación simbólica entre los miembros del grupo. Cuando los personajes adultos escuchan el sonido de las tijeras de Rasu-Ñiti, tienen perfecto conocimiento de que ha empezado el ritual de muerte.

“El Wamani me avisa. ¡Ya vienen!...”. Además de una compleja articulación simbólica en el inicio del ritual, la interpretación constituye una interacción del espíritu y el danzante configurando un nivel simbólico de la muerte entre ambas instancias en inevitable e ineludible, el inicio de su destino, su integración en el universo indígena representa para Rasu-Ñiti, la apertura indefectible que necesita certificar mediante la verbalización de su responsabilidad con la ceremonia lúgubre. Compromiso al rededor de su comunidad, para reafirmar el ritual de muerte como parte de su tradición cultural.

“... ¿Oyes, hija? Las tijeras no son manejadas por los dedos de tu padre. El Wamani las hace chocar. Tu padre sólo está obedeciendo...”. Desde el contexto simbólico de la muerte el hecho de percibir al Wamani durante el ritual es una comparación que indica la reproducción cultural del indígena con la enseñanza de conocimientos adquiridos de una generación a otra, interpretar su tradición que ha sido revelada por sus ancestros para la comunicación con el conjunto de elementos naturales y sensaciones que éstos despiertan en la comunidad, de esta forma remite también a una de las señales de identidad esencial, la ritualidad, representada en el danzante, significación que se erige como símbolo cultural en el indígena.

A través del contexto simbólico de la muerte, las tijeras se religan a actuar como catalizadores del universo indígena, por un lado evocan a la naturaleza andina por medio de la analogía con el agua y el fuego, en un segundo nivel se produce una ampliación en la evocación a la deidad espiritual que protege a Rasu-Ñiti, convirtiéndolas simbólicamente en elementos sagrados que contextualizan la interpretación; a partir del símbolo se describe un elemento necesario para comprender

inegablemente el universo del danzante asociado a la conciencia de la finitud indígena que ilustra con claridad los distintos niveles de conocimiento que tienen dos generaciones sobre el ritual, al principio las hijas no pueden ver al wamani, sin embargo, a medida que va avanzando el ritual las hijas van recibiendo explicaciones sobre el mismo.

Así, las hijas comprenden quién es el Wamani e identifican sus dominios naturales, entre ellos el de poseer a Rasu-Ñiti; la madre explica a su hija el ritual de muerte, a partir del contexto se representa como un ritual generacional que identifica lo sagrado-religioso, parte del ciclo natural y tradicional del hombre indígena, precisamente, a partir del contexto simbólico de la muerte la cosmovisión del ritual permite interpretar sigilosamente esta visión alternativa del danzante. Por su misma naturaleza, el contexto del proceso cultural de la danza de las tijeras y de la figura del danzante se puede reinterpretar como parte fundamental del simbolismo en las tradiciones indígenas.

“Bailan solos o en competencia ...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”. Características específicas en el ámbito del ritual de la danza; más que cada paso y ciclo de la danza a partir de sus experiencias, cada danzante las ejecuta de un modo personal a partir de ceremonias y ritos secretos milenarios, rituales celebrados en uno de los muchos lugares sagrados del ande, cuando el Apu otorga al danzante parte de la fuerza de lo sobrenatural, gracias al cual podrá ejecutar su propia danza, su interpretación será diferente de cualquier otra.

A partir del contexto simbólico de la muerte la danza es un desafío entre fuerzas opuestas, entre danzantes, músicos, personas que los acompañan y fuerzas naturales que los rodean sometiéndose todos al ritual para que las entidades espirituales les otorguen un conocimiento cada vez mejor. Los danzantes han de ser fuertes, astutos, audaces y diestros, en este sentido el cuento “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI”, es un testimonio tradicional que describe al danzante como el ser fiel, que tiene que ser digno de su comunidad en su sentir, debe estar lejos de temer a la muerte, pues el danzante sabe que debe bailar hasta caer muerto cumpliendo así con el ritual que recoge su herencia, tradición, fe, esperanza y magia total.

La danza de las tijeras es expresión cultural del ancestral culto a los apus o wamanis; manifestación originaria natural y espontánea en el mundo indígena, que a plasmado una cultura de conmemoración, al trabajo y a lo sagrado, al sol, las nieves, las lagunas y los cerros, representado ceremonialmente en su vestimenta, coreografía y música el colorido del traje, sus adornos bordados, flecos y espejos; el símbolo de la fortaleza indígena milenaria, de su resistencia y proyección al porvenir, acompañado de las tijeras de acero, afinadas en las aguas de los manantiales, objetos mágicos que recuerdan el sonido de las caídas del agua que representan en el contexto simbólico el principio

místico y sacrificio del danzante a convocar, acompañar e integrar a la comunidad con fervor las celebraciones religiosas, cívicas y sociales como parte de su identidad.

Desde el contexto simbólico de la muerte el gran padre “UNTU” significa eternidad, representa al maestro enigmático indígena ancestral, que guía a la sociedad a su equilibrio de orden y armonía universal, el ciclo mítico de Inkarrí, se cruzan y se encuentran varias ideas de base a la existencia de una divinidad andina, la figura de un principio unitario que debe restaurar el orden destruido por la conquista. Inkarrí es un héroe que representa las fuerzas contrarias al Dios cristiano, es definido como el personaje de las edades anteriores a la llegada del Sol, anterior a Huayna Capac penúltimo Inca y al Taytacha o papacito cristiano, el héroe se transforma en el representante de las potencias oscuras, de los demonios que se adueñan del mundo.

Este Inkarrí puede ser el resultado de la catequesis cristiana que difundió en los Andes la idea de lo pagano, de lo que precede la llegada o el anuncio del evangelio, de lo que es definido antes del catolicismo como malo y que debe ser rechazado. Algunos hablan de la existencia de Inkarrí en el momento mismo de la conquista y se afirma además que el mito surge inmediatamente después de la muerte de Atahualpa. Según el mito, Inkarrí se reconstituía porque después de la muerte de Atahualpa, se le degolló y separó la cabeza, la misma que fue llevada y enterrada en el Cusco, se cree que a partir de ella se va a reconstituir un cuerpo y cuando este haya finalizado completamente su reconstitución, el Inkarrí renacerá, saldrá de la tierra, los españoles serán perseguidos y el antiguo imperio será restablecido. Se considera también que hay un orden latente que yace en el mundo subterráneo y que emergerá a la superficie con el Inkarrí.

“Yo vi al gran padre “Untu”, trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una sogá movediza en el cielo, tocando sus tijeras. El canto del acero se oía más fuerte que la voz del violín y del arpa que tocaban a mi lado, junto a mi ...El padre “Untu” aparecía negro bajo la luz incierta y tierna; su figura se mecía contra la sombra de la gran montaña...”. La concepción cosmogónica de relación con el danzante se conceptúa en la interpretación del contexto que marcan los acontecimientos y ciclos de la vida natural de este ser identificando al danzante, su tradición cultural y resistencia a un orden preestablecido.

La representación de sombras en ritualizaciones constituye el espacio como un puente figurativo de su existencia que reinterpreta la importancia de los elementos naturales como parte de la percepción del mundo en el danzante, el equilibrio que encierra una espiritualidad y profunda abstracción a lo sagrado en la muerte, connotaciones enmarcadas en una serie de convenciones y emociones propias de Rasu-Ñiti como danzante ancestral.

“...La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo... A los ojos y al latido de los millares de indios y mestizos que lo veíamos avanzar desde el inmenso eucalipto de la torre...”. A partir de la interpretación legataria, la danza recoge hechos atávicos y legendarios que son recreados con sencillez, pero de hondo contenido espiritual, la

comprensión total del ritual requiere de cierta preparación o predisposición para la comunidad indígena por eso la abstracción en la danza, se expresa a través del contexto simbólico en circunstancias vinculadas al ciclo vital y armónico de las costumbres tradicionales. Un vínculo al ritual de la muerte que genera en la comunidad un sincretismo cultural con valores y caracteres propios, la interpretación de la danza busca la agitación total dentro del contexto simbólico una especie de paroxismo en el cuento.

“ Su viaje duró acaso un siglo ...Danzó un instante junto a las campanas... Bajó luego. Desde dentro de la torre se oía el canto de sus tijeras...se oía el canto de sus tijeras...”. Donde la cognición da origen al símbolo que recurre a configurar al modelo generacional del danzante milenario del ritual, las interpretaciones se superponen unas a otras al representar al danzante de las tijeras en varias perspectivas, culturales, sociales, religiosas, , característica formativa a interpretar dentro del contexto, su valor cosmogónico, a descubrir, mensaje encubierto o abstraído que explica la danza como forma de resistencia cultural que rinde tributo al espíritu natural indígena Apu, Wamani, donde el danzante anuncia el retorno de una interpretación mítica ancestral, la caída e invasión de su cultura y la posterior dominación española, a partir del contexto simbólico.

“...las gradas en el lóbrego túnel, ...Ya no volverá a cantar el mundo en esa forma, todo constreñido, fulgurando en dos hojas de acero...”. Representan la oscuridad, simboliza lo eterno, lo infinito, podría significar llevar hacia lo perpetuo y eterno, hacia la fuente de la eternidad puede entenderse como el umbral que sirve para conectar con la fuente primordial de la vida y la muerte la comunicación armónica que existe entre los espíritus y los hombres por medio de las tijeras se configuran en el wamani de tal forma que envuelve a Rasu-Ñiti la revelación mítica del danzante de tijeras, el es vivificado en forma permanente desde su misma fuente de origen no-humano, la parte no-humana de Rasu-Ñiti simbólicamente no podrá envejecer ni tampoco morir, retorna a la fuente de la que se ha originado y del cual continua dependiendo, la irrupción del espíritu de la montaña se manifiesta en el origen mismo de la tradición dual del danzante, las tijeras representan la comunicación que se rige a una particular concepción del danzante, expresar sus sentimientos y las pasiones de los espíritus de sus antepasados, el reinterpretar el origen de una civilización tradicional que manifiesta ciertos elementos simbólicos, constituyen lo que en lenguaje indígena se interpretan como revelación.

“... Las palomas y otros pájaros que dormían en el gran eucalipto, recuerdo que cantaron mientras el padre “Untu” se balanceaba en el aire...Cantaron pequeñitos, jubilosamente, pero junto a la voz del acero y a la figura del dansak’ ...”. Las aves han simbolizado las relaciones entre el cielo y la tierra, entre deidades y el Hombre, en la agonía de Rasu-Ñiti son consideradas como mensajeras, simbolizan los estados espirituales, los estados superiores del ser, su canto es considerado como el lenguaje de los espíritus, podemos interpretar en el contexto que su canto aleja el alma humana del espíritu del mal,

personificando la amistad de las deidades naturales hacia los hombres, los pájaros encierran en el pensamiento indígena el significado de comunicación que simboliza lo transparente e irrompible, describe el mensaje lúgubre del danzante con la naturaleza.

a través del contexto simbólico de la muerte se entiende que para la naturaleza no es el canto de los pájaros ni la palabra humana la que materializa el ritual, es la voz de las tijeras, que convertidas en mensaje pueden establecer, extender o interrumpir la transparencia dispersa de la comunicación en la danza entre espíritus y hombres según la tradición. Se entiende que una tradición no es mas tradición porque sea oral o escrita, una tradición es autentica porque vincula un elemento que los indígenas elaboran desde su propia interpretación sincrética. expresar su visión del mundo, sus sentimientos, emociones y pasiones, por eso el culto de los danzantes se basa en creencias mágico-religiosas, donde los danzantes tienen una vocación casi sacerdotal que inicia durante su aprendizaje, que se transmite de generación en generación, durante un proceso de transformación que empieza en la infancia.

La danza demanda una entrega espiritual y corporal absoluta a efecto de explorar sus significados y contenidos que le dan los danzantes al interpretarlas llegan al éxtasis, al trance completo, que entregan su humanidad como ofrenda y ritual a sus espíritus. Comprender el estrecho vínculo que recibe el danzante de la influencia espiritual que posee la expresión libre que los indígenas hallan en su interpretación. Al igual que muchos de los elementos culturales incásicos, su religión es también producto de la evolución vivida en esta parte del continente a través de milenios de convivencia con la naturaleza.

Es regla general para la religión en el mundo que cuando el hombre no logra explicarse, demostrar, o dominar algunos fenómenos o fuerzas superiores o incontrolables por él, les da a éstos una explicación u origen sobrenatural; así, una serpiente que con sólo un picadura podía causar convulsiones y la muerte de un individuo era considerada sagrada para las comunidades indígenas; un cóndor que era el más fuerte de los animales en los Andes, incontrolable aún por el mismo hombre era otro ser sagrado; el rayo que causaba incendios y destrucción fue también otra deidad. Así decenas y hasta cientos de elementos de los cuales el hombre era dependiente tuvieron y todavía tienen un carácter divino.

“El genio de un dansak’ depende de quién vive en él: el “espíritu”...”, La religión es definida como el conjunto de creencias y valores morales que rigen la conducta individual y social, como asimismo la práctica de rituales que el hombre establece para mantenerse en contacto con lo divino concepto que determina su concepción del mundo, su cosmogonía, el cuento da origen al danzante y su posterior evolución identificándose con un proceso de creación o emanación del ritual, a partir del contexto podemos redescubrir la importancia que el culto a las deidades naturales tiene mucho que ver con la conservación, transmisión de la influencia mística, en el universo andino el espíritu no es asunto exclusivo de los humanos, por el contrario, todo tiene espíritu, para el indígena existe una sustancia animada y divina presente en todos, el espíritu se

concentra en un modelo social que incluye la veneración y el respeto a toda forma de vida, a partir del contexto simbólico, las montañas y los ríos son seres vivos todo lo que existe en el cosmos está animado, todo lo que existe es parte de una unidad que vincula a sus demás partes, lo que hagamos afectará al cosmos, en la misma medida que los elementos de la naturaleza nos afectan, para bien, si sabemos proteger las normas sociales, o para mal, si las infringimos, el danzante simboliza la conservación de las normas sociales es el intermediario, que habla con los apus y protege a la comunidad.

“... el espíritu de una montaña (Wamani); de un precipicio, de una cueva O la cascada de un río...”. A través de la experiencia vivida por el danzante, es la interpretación o el testimonio que siente el indígena en su cotidianidad con la naturaleza, las montañas son consideradas dentro de la cosmogonía indígena como espíritus mayores, (apus o wamanis) lugares naturales como cuevas, precipicios, desde el contexto son los encargados de transmitir y proteger a los miembros de su comunidad. Llamados pacariscas o pacarinas, (lugar de origen), las montañas simbólicamente son espíritus activos, los cuales se describen y se les rinde culto para propiciar su intervención en los asuntos humanos, los danzantes han recibido el don de hablar con los cerros y auscultar su voluntad, podemos entender que este don se va ganando a lo largo de la vida, convirtiendo a Rasu-Ñiti en intermediario entre este mundo y el más allá, así, en el transcurso del ritual a medida que va avanzando, el danzante va recibiendo una serie de virtudes que pueden curar, proteger o descubrir lo desconocido, lo más importante en el danzante Rasu-Ñiti es su poder regulador de la vida, en efecto el significado de hablar con los wamanis lo hace conocedor de las reglas de conducta para estar bajo su protección.

De las montañas nacen las venas de agua que llevan la vida a la naturaleza y a su emanación, desde el contexto simbólico los apus guardan las fuentes de la vida, el agua, que forma su fuente vital directa, los cerros son las divinidades mayores porque de ellos brota el agua, Por eso, el río es una divinidad mayor, el agua vivifica la tierra y hace que germine la vida, espíritus poderosos que dan origen a ríos, lagunas, cascadas, espíritus que hay que dirigirse y pedirles permiso para poder integrarse a ellos; desde el contexto simbólico podemos redefinir e interpretar que todas las cosas vivas tienen profundas conexiones, son parte de la misma unidad natural, el danzante encarna la creencia, la superstición y el embrujo que envuelve a él y su relación con los aukis en un sincretismo simbolizado en ciertos seres naturales que perviven en estrecha relación con los espíritus misteriosos que se encarga de comunicarse con la muerte.

“...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.”. Desde el contexto el secreto de lo desconocido en el danzante evoca e invoca aquellos seres que murieron en la perversidad de la vida, cada paso en el danzante puede describir secretos y hechos que se derivan de los ancestros y ellos se consideran guardianes de los mismos poderes misteriosos del porvenir, descubriendo los secretos ocultos que guardan y protegen sus creencias y costumbres. Manifestaciones

esenciales en el desarrollo del danzante y su agonía que utilizan el símbolo para revelar conceptos que hacen parte de su creencias, cuya ejecución constituyen parte del ritual que a la par de ser solemne sirve para comprender lo sagrado que significan todos los seres que rodean, representan de la existencia, un elemento activo de la cultura del indígena, por lo tanto, la espiritualidad de estos seres es inherente al pensamiento y razón de ser del danzante.

Existe una identidad indígena bien definida de acuerdo a la pertenencia, tradición y creencias de algunos seres mitológicos que a través de las comunidades indígenas se les ha otorgado un valor oculto y sagrado, de acuerdo a las creencias, que se remonta a más allá de los tiempos históricos, esta interpretación que se les a otorgado a estos seres vive en la memoria de los pueblos que constituyen la espiritualidad de sus costumbres que han otorgado poderes misteriosos a aves e insectos que son el referente de supersticiones y brujerías en su entorno social, a través del contexto simbólico de la muerte estos seres hacen parte de los diferentes ritos mortuorios, sombríos, tristes y melancólicos que dilucida, como parte de su entorno su relación con el danzante, invocación hacia su apu wamani que lo liga a representar en la danza la esencia que vive en el.

A partir del contexto simbólico de la muerte podemos desglosar nuevos elementos que contribuyen al fortalecimiento de interpretación en el cuento, elementos que nos llevan a reflexionar acerca del conocer a fondo que los pueblos indígenas comprendían que la palabra es solo una limitada forma de comunicación, los pueblos originarios desarrollaron y evolucionaron al máximo el símbolo como elemento comunicativo entre todo su universo para mantener la armonía con todos los seres que lo rodeaban, una forma de representar el sentir del indígena convertido en lenguaje del espíritu; espíritu y energía expresado en la música y las danzas sagradas que son transfiguradas en el ritual, estrecho contacto que percibe con montañas, precipicios, cascadas, ríos, plantas, lagunas y animales, manifestación que el danzante en el ritual descubre el significado y la fuerza de la sabiduría ancestral reconocimiento a la unión con la creación como parte de su proceso cognoscitivo cultural.

Rasu-Ñiti” era hijo de un Wamani grande...de una montaña con nieve eterna...”. Wamani significa espíritu de la naturaleza o también espíritu de la montaña, Rasu-Ñiti representa la presencia poderosa de las alturas, relación entre las montañas y los espíritus como lugares de acercamiento y reunión, contextualizando, el danzante posee el don de establecer el contacto con el espíritu para vivir en armonía, en comunidad, es el relacionador de los hombres con las fuerzas de la vida de las montañas, simboliza la fuente divina, fuente de energía sublime, infinita, la representación mítica que custodia la pureza espiritual del indígena, por lo tanto simboliza la energía mística que conjuga la esencia en el danzante, un proceso de reciprocidad con el mundo natural, configura en lo natural a la tierra que les dio vida, vida que se rige por la interacción cosmogónica de conocimiento en el indígena como fuente de purificación, limpieza y perdón, conciencia de amor eterno a la montaña.

“...Él, a esa hora, le había enviado ya su “espíritu”: un cóndor gris cuya espalda blanca estaba vibrando...”. El alma pura y salvaje de las bestias con sus manifestaciones de coraje; de nobleza, de elegancia, de invariabilidad, de perseverancia y lealtad, ha sido recurso de aproximación del alma india a los planos ignotos de lo inexplicable. Así en el vuelo y la majestad del Cóndor ha encontrado un soplo divino, de realeza, de libertad y de poder. Y todas sus interpretaciones de superioridad ha simbolizado en la fuerza subyugante de este hermoso ser, tan autónomo y tan digno como ningún otro, el contexto simbólico expresa los valores, objetivos e ideales que guían la conducta en el danzante, comprensión de los elementos tangibles de un cuerpo de costumbres; el simbolismo revela algunas de las raíces más profundas de la cultura en el cuento, un mundo indígena que se refiere a la transformación de un ser milenario, el cóndor que dispone en las altas montañas y el extenso altiplano andino que recorre como guardián.

El habitat de los seres de la montaña, a partir del contexto, el cóndor transformado en espíritu significa respeto y adoración, simboliza al señor de gran altura, el ser que gobierna la vida en la altiplanicie y las montañas, así se convierte en el relacionador del tiempo y espacio del hoy sideral y del más allá que acoge el cuerpo del danzante para representar su disposición en el ritual presencia de interpretaciones diferentes de igual importancia, wamani, dansak y apu, símbolos que constituyen en el contexto la esperanza de libertad y resistencia de la cultura indígena.

“... Llegó “Lurucha”, el arpista del dansak’... Con su uña de acero hacía estallar las cuerdas de alambre y las de tripa, o las hacía gemir sangre en los pasos tristes que tienen también las danzas.”. El danzante muestra su propio estilo y música, su carácter mágico religioso representa los espíritus andinos que se manifiestan en su música, la cual varía de acuerdo al estado de trance e interpretación del ritual del danzante transmitido en sus músicos, que pueden pasar de un estado de melancolía, recuerdo, evocación o tristeza sentimental a un cambio de fortaleza vivificada y festiva, sagaz y valiente testimonios de vida, tradiciones e identidades esencia de sincretismo del mundo andino.

La música es una actividad ancestral practicada desde épocas remotas, una de las características es su razón de ser, en el tiempo y en el espacio representa un ente unificador entre el ser humano y la naturaleza, el arpista integra ese universo de interacción con él danzante, cuenta con un poder mágico, símbolo que describe el equilibrio determinando en la interpretación del significado armónico del ritual, así se caracteriza por ser el medio superior del danzante para la comunicación e integración con los espíritus, capaz de trascender y dar sentido a los lugares que describe Rasu-Ñiti, el arpista y el dansak convierten al ritual en una sola unidad, la importancia de los Instrumentos utilizados en el ritual de muerte, conllevan a referirse a su origen que aunque de procedencia europea fueron acogidos en los andes, el arpa y el violín, se adaptaron a la tradición conjugando transformaciones en el encuentro de lo andino y lo occidental.

Se da origen a una interpretación musical de plena identidad indígena, en el contexto simbólico, el arpa desempeña un papel fundamental, llevando el ritmo al violín y al danzante, el arpa redime su función social y ritual, presente en fiestas patronales, religiosas y en muchas fiestas de los pueblos, podemos interpretar el significado de valor de los músicos y sus instrumentos, arpa y violín, con la avenencia del sonido de las tijeras en la mano de Rasu-Ñiti, significan armonía y veneración a las raíces de culto a los espíritus naturales, inspiración mítica y poética de los músicos que están hechos de creencias simples que representan una forma más profunda y auténtica humana que forman parte de su idiosincrasia e identidad.

. “...Tras de los músicos marchaba un joven: “Atok’ sayku”, el discípulo de “Rasu-Ñiti”. También se había vestido...Pero no tocaba las tijeras; caminaba con la cabeza gacha. ¿Un dansak’ que llora? Sí, pero lloraba para adentro. Todos lo notaban...”. Desde el contexto simbólico se considera al danzante un protegido de los espíritus naturales, quien tiene que ritualizar su actividad y mantener la herencia ancestral a su discípulo, un joven aprendiz quien le sucederá en la comunidad como nuevo dansak la cultura de resistencia, el pueblo hace parte del ceremonial de despedida de Rasu-Ñiti, quien empieza a morir. El contexto representa al discípulo como el heredero del gran espíritu, asume su posición de ser el legatario del danzante, de esta forma comprende con claridad que el será el divulgador de los conocimientos heredados por los ancestros, en el contexto el discípulo aguarda a su identidad ancestral, aguarda el instante de hacer parte del culto a los espíritus.

El discípulo sabe que llegara el momento de hacer parte del rito todavía no es su tiempo, más que el rendir culto a Rasu-Ñiti, Atok’ sayku sabe que es el reconocimiento a la unión con la creación, es hora de mostrar ese respeto un nuevo amanecer a su creencia a la resistencia cultural, en el contexto se puede interpretar, el discípulo se va integrado a una actitud meditativa, la capacidad de observación del ritual lo lleva a cultivar en su pensamiento las enseñanzas, sabidurías y hazañas transmitidas por su maestro, sentimientos y acciones que va aclarando a medida que va entendiendo su origen como danzante, oír lo que la vida le dice en cada momento lo que necesita saber para ese instante. Manifiesta un estado subliminal de conciencia en la que los sentimientos trasciende sobre lo natural para adentrarse en el terreno de la grandeza y la pureza del universo, un silencio para el cuerpo, un sonido para su espíritu sentido de relacionar a los humanos en el ritual con las fuerzas y energía de la tierra y las montañas.

“... “Rasu-Ñiti” vivía en un caserío de no más de veinte familias. Los pueblos grandes estaban a pocas leguas...”. En el cuento todo el universo de conocimientos se desarrolla en el seno de la comunidad, comprensión e importancia de la protección colectiva de los pueblos indígenas en relación a sus tradiciones y costumbres, contexto que relaciona el valor ancestral de mantener vivo su legado cultural, que se desarrolla como resultado del estrecho vínculo y contacto que tienen los pueblos indígenas con la naturaleza. El espacio adquiere un valor activo y una significación cósmica, la

configuración del espacio permite la contemplación de un mundo integrado, que se manifiesta en un mundo configurado donde las distintas comunidades o pueblos indígenas poseen conocimientos similares sobre las mismas tradiciones, el espacio concreto que construye el contexto parte de un caserío de no más de veinte familias, se puede identificar a determinadas comunidades o pueblos indígenas que detentan una mayor cantidad de saberes.

“...Tras de los músicos venía un pequeño grupo de gente.” . Construye su herencia la visión andina de una sociedad normativa compuesta por la totalidad de sus creencias representadas en la interacción de convivencia con la naturaleza, el significado de la ceremonia fúnebre suscita interacción social de solidaridad y acompañamiento del ritual. La función del espacio que se describe permanecen como referentes complementarios simbólicos del ritual, conceptos interpretativos transmitidos y desarrollados por los pueblos indígenas desde tiempos inmemoriales, legado de las generaciones pasadas a las generaciones presentes y futuras como parte del entendimiento y culto a sus creencias, en la agonía de Rasu-Ñiti; las generaciones presentes se comprometen a conservar dichos conocimientos y a utilizarlos en beneficio de la comunidad mientras el nuevo danzante actúa como custodio y administrador de ese poder.

“¿Ves “Lurucha” al Wamani?— preguntó el dansak’ desde la habitación. Sí, lo veo. Es cierto. Es tu hora...”, luego pregunta, “...¡“Atok’ sayku”! ¿Lo ves?... Aletea no más. No lo veo bien, padre.¿Aletea?. Sí, maestro...”. La configuración del espacio narrativo permite la contemplación de un mundo integrado, el fragmento da a entender la llegada de la muerte que marcan el inevitable desenlace de Rasu-Ñiti, uno de los elementos esenciales es el reconocimiento del Wamani en el lugar del ritual por parte del músico y el inicio de interpretación de la presencia de este espíritu por parte del discípulo , se suscitan dos intervenciones, en ambos casos el objetivo común es completar la comunicación del espíritu con el danzante, proceso definitivo en comprender el culto del espíritu de Rasu-Ñiti en el mundo de los muertos. Lurucha el arpista expresa el nombre del wamani con una razón de identidad auténtica que justifica y lo hace parte de esta creencia ancestral, por eso lo ratifica en voz alta, es decir lo reconoce en su mundo y lo lleva en su esencia; solo en el silencio del danzante es posible captar la manifestación y comprensión del espíritu del wamani, el ritual de muerte despliega un proceso de aprendizaje, contexto que corrobora el discípulo en la existencia de este ritual que desentraña el pasado ancestral, enseñando por su maestro, conservando el sentir de lo que esta viviendo como testimonio tradicional, que va asimilando a medida que va avanzando el ritual.

"Ya siento el cuchillo en el corazón. ¡Toca! —le dijo al arpista...”. Una visión andina del mundo compuesto por símbolos e interpretaciones musicales demuestra el cuento, donde la naturaleza está en permanente convivencia con el ritual, a partir del contexto, Rasu-Ñiti construye su versión sincrética, expresando su visión del mundo, sus sentimientos materializados, ofrendando su vida a los espíritus, vínculo religioso que

representa la danza de las tijeras con el ritual, expresión de armonía y libertad que encuentra el danzante para mostrar su concepción del mundo y que amerita una configuración de su agonía para representarlo en la danza.

Dentro del contexto simbólico se puede entender los diferentes aspectos que Rasu-Ñiti desarrolla en la danza como movimiento y expresión desde el punto de vista natural, a partir de la descripción significa que el espíritu del wamani esta empezando a compenetrarse en el cuerpo del danzante, encuentra en la danza la abstracción de recuperar o transmitir una serie de convenciones y emociones propias del sentir de Rasu-Ñiti que lo apacigüen de su agonía, la música a su lado se convierte en su aliciente que persiste en el tiempo desafiando lo sublime de la memoria ancestral descrito por Rasu-Ñiti, agonía, que encierra una percepción del mundo; connotaciones propias de su espacio, el danzante encierra una espiritualidad profunda, por eso la abstracción de la danza de las tijeras adquiere significado desde el símbolo que evoluciona a medida que se va interpretando el ritual.

“Lurucha” tocó el jaykuy (entrada) y cambió enseguida al sisi nina (fuego hormiga), otro paso de la danza...”. Las diferentes interpretaciones musicales constituyen la preparación o predisposición en la danza, representan contenidos dinámicos que evolucionan constantemente en el ritual al cambiar de una tonalidad a otra, significan la emoción de los músicos en la ejecución y representación de la interpretación, simbolizando seres mas insertos en la naturaleza de la danza, por eso la abstracción en el.

El jaykuy (entrada) y el sisi nina (fuego hormiga), expresan tonalidades diferentes que constituyen el vínculo de enlace al ciclo musical vital en el ritual de muerte, se convierten en generadores del paso de la realidad inmediata al mundo mágico de la danza, del paso del mundo fisiológico interno hacia el poseedor de la fuerza de la naturaleza a través de su resistencia y destreza, construcción y ejecución de un sincretismo de armonía cultural. La danza en el ritual interpreta lo mágico, establece la unión entre los músicos, la comunidad y el danzante, protección y divulgación de su pensamiento.

“Rasu-Ñiti” bailó, tambaleándose un poco. El pequeño público entró en la habitación. Los músicos y el discípulo se cuadraron contra el rayo de sol...”. El ritual de muerte constituye un proceso de veneración y culto a sus deidades naturales en este caso al sol que simboliza renovación y purificación de la comunidad, a si mismo la importancia del espacio representa la importancia que significa el lugar de culto que tiene como función expresar el predominio circunstancial de un sentido, de una fuerza o más precisamente, de la unión de aquellas energías que van a regir la vida de los hombres, la necesidad de resurgir en el espacio las creencias indígenas de su significado, su importancia, la función que cumplen y lo que realmente simboliza, hechos atávicos y legendarios que son recreados en hondo contenido espiritual.

Cada uno de los diferentes pasos de la danza y cada movimiento representan la dualidad del ritual, es decir cada paso indica no solo la iniciación predominio o supremacía de lo opuesto en el ritual sino también el significado del contexto en el sentido de comprender el significado inerte de la vida y la muerte en el danzante.

“Rasu-Ñiti” ocupó el suelo donde la franja de sol era más baja. Le quemaban las piernas...”. La formación e intervención en los espacios representan el valor y la condición de la interacción con sus deidades, manifestaciones primigenias naturales y espontáneas que actúan contra su existencia, los destellos del sol se concentran en sus pies, le otorgan la energía al danzante, el significado de la alternancia en los pasos del baile que contienen la esencia del ritual de muerte describen dolor y sufrimiento, simbolizando el ciclo de las transformaciones que lo exceden en su agonía, la voluntad del espíritu se integra con el sentido de su esencia, el sol simboliza el suplemento que alimenta su danza que aspira a su máxima significación, el encuentro del devenir de la existencia de Rasu-Ñiti con las alternancias sagradas de los espíritus naturales.

“...Bailó sin hervor, casi tranquilo, el jaykuy...”. La razón del danzante en este mundo es enseñar su legado como intermediario de los espíritus, desde el contexto el baile representa la evolución del estado de Rasu-Ñiti con el sentido integral del ritual, el jaykuy simboliza la presencia en forma natural del espíritu que comienza a transfigurar su movimiento a medida que el sonido de la música va revelando su fuerza en la danza, Rasu-Ñiti va entregando el predominio de sus opuestos como danzante tal como es su configuración en el ritual de manera compleja y minuciosa.

“...en el “sisi nina” sus pies se avivaron...”. La descripción de la danza y la música son el referente de aquellos sonidos y ritmos que parecen sencillos, pero que desarrollan en el contexto la interpretación de los diferentes pasos, se expresa con especial fuerza la energía que está concibiendo el danzante, que regula las esencias de el ritual que esta ejecutando, Rasu-Ñiti entrega ya no sólo su deseo de morir, sino su muerte misma en la danza, convirtiendo su agonía en el suplemento de las manifestaciones primigenias naturales y espontáneas del ritual.

“¡El Wamani está aleteando grande; está aleteando! ...”. Es posible descubrir en el cuento el contexto simbólico, la interacción mística y religiosa, que permite el entendimiento y la relación de los seres humanos y sus deidades, proceso que fortalece su identidad cultural. El danzante desarrolla su representación de conexión entre lo humano y lo divino con el discípulo. El hecho de ver al Wamani durante el ritual indica el conocer la interpretación cultural indígena, constituye la enseñanza de conocimientos de una generación a otra, desde el contexto, las formas tradicionales particulares se han desarrollado a partir de la revelación que ha sido escuchada o vista por el discípulo quien es llamado por el wamani, es el ser que ha accedido a la identidad suprema, es decir se ha convertido en el puente entre lo terrenal y lo sublime, debido a esto puede actuar como receptor y transmisor de una sabiduría de origen sobrenatural.

Un gran misterio, el principio esencial de aprendizaje; Atok' sayku no sólo va a seguir creyendo en el Wamani sino que también va a continuar las prácticas culturales indígenas, desde el contexto, el rito de muerte de Rasu-Ñiti es la iniciación del nuevo danzante de tijeras, Atok' sayku, reafirma el proceso de continuidad de costumbre y tradición, reafirma la evocación a la sabiduría ancestral, encuentro de la memoria con sus espíritus como parte de la integración del ritual en su identidad como danzante de las tijeras. El culto a los espíritus naturales en la sabiduría indígena tiene mucho que ver con la conservación, transmisión y preservación espiritual, en la agonía de Rasu-Ñiti es la influencia generacional de valor y conocimiento, la influencia espiritual del discípulo vincula el reconocer su tradición, creencia que se convierte en el símbolo viviente que incluye la veneración y el respeto al wamani y el apu.

“Danzaba ya con brío. La sombra del cuarto empezó a hen-chirse como de una cargazón de viento...”. Este mítico y ancestral universo del danzante, permite conocer el espacio, estado de voluntad y trance de Rasu-Ñiti en el ritual para convocar y comunicarse con las deidades del mundo tradicional, se interpreta el estado del danzante en busca de sí mismo, configura el momento de trance y energía de Rasu-Ñiti que manifiesta su fin espiritual con el espacio, relación de su afluencia indígena a su lugar de origen. Desde el contexto la interpretación de distintas perspectivas de cambio del danzante empiezan culminado la apertura de la danza al principio del ritual.

“...el dansak' renacía. Pero su cara, enmarcada por el pañuelo blanco, estaba más rígida, dura...”. El danzante se ubica en un estado subjetivo, interpreta los símbolos de acuerdo a su experiencia natural, reconociéndolos como parte de sí mismo, los elementos que acompañan al danzante se configuran en una sola esencia, muestra al danzante trasfigurado desde la posición ancestral de aquéllos que anteriormente en el cuento también lo vieron como discípulo a hora como maestro, ser que ha pasado a hablar desde otra subjetividad cultural en el símbolo, representa el devenir de la agonía su muerte como proceso de formación.

“...sin embargo, con la mano izquierda agitaba el pañuelo rojo, como si fuera un trozo de carne que luchara“...como si fuera un trozo de carne que luchara...”. Significa la esencia de su identidad, Rasu-Ñiti desde el contexto representa la luz, fuego, pulso y calor, el sentir del danzante expresado en amor, devoción y consagración a la danza, constituye un estado de energía que comunica su movimiento espiritual con el cosmos, expresión sacrificial que abre paso a la sucesión de los sentidos opuestos que transmite, que coincide con su fuerza, formas expresivo-comunicativas de los entes naturales transmitidas al ritual, por cuanto el estado de Rasu-Ñiti es representado y está articulado en un trance subliminal de muerte, la interpretación del ritual es por tanto representar la danza bajo la dualidad de caracteres o fenómenos trasfigurados en el estado del danzante.

Esta perspectiva de la dualidad como opuestos son contextos complementarios en el fortalecimiento del ritual, conforman una sola unidad cosmogónica, lo que permite un estado del espíritu, una propuesta irracional del pensamiento, un continuo

enfrentamiento con las ideas del ser y el deber ser; significa que la otredad o la alteridad tengan cabida en la interpretación del ritual, la actualización y despliegue de la vida en el danzante está muy lejos de darse en su representación que parece estar supuestas en la atribución de la libertad de su espíritu como una de las características esenciales. La existencia humana transcurre inmersa en una circularidad de pensamientos, hechos, sensaciones, que la relacionan al medio existencial de la vida, referente cultural para mantener la estabilidad, la identidad, la unidad, en síntesis, la existencia para la ejecución del mismo ritual en la interpretación de su agonía, a través del contexto simbólico se puede entender, como el crecimiento, transformación de la conciencia del danzante quien en cada movimiento va descubriendo los elementos que hacen parte estructural de su conocimiento,

“...Su montera se mecía con todos sus espejos” . El espejo es una clara muestra del símbolo en la descripción cultural indígena, elemento aculturalizado, representa configurativamente, el camino de la oscuridad que empieza a transitar el danzante, que más tarde lo llevará a un nuevo amanecer, el espejo no refleja su destello, si no lo que vemos pero en verdad no es; configura imágenes de los diferentes niveles de conciencia de los seres que hacen parte del ritual, existencia de otros seres como espejos, imágenes del ritual que se condensan en la presencia de Rasu-Ñiti, asediado por la muerte, pero envuelto de vida que acelera la evolución de conocer y entender al otro, síntesis de dos iguales y diferentes procesos, vida y muerte, de la evolución indígena que simbolizan estos elementos en el cuento.

“...en nada se percibía mejor el ritmo de la danza...”. Rasu-Ñiti se encuentra descubriendo lo sublime del ritual, percibiendo lo que antes era un tipo de energía invisible en su transformación, se convierte en la evolución de la conciencia y el entendimiento ceremonial de la muerte, a medida que va avanzando, va absorbiendo su lucidez y se acelerará la energía de su cuerpo, la materia del universo en su espíritu, energía que se manifiesta con mayor intensidad, reflejando su evolución como un ser mítico y trascendental que esta aprendiendo a la intención natural del ritual, el recibir un conocimiento sobrenatural entre lurucha y el arpa se puede interpretar como cualidad mágica que solo aquellos seres con descendencia tradicional pueden experimentar, descripción y relación musical de sabiduría e identidad.

“Lurucha” había pegado el rostro al arco del arpa... ¿De dónde bajaba o brotaba esa música?...”. La fusión entre músico e instrumento, se relaciona con el conocimiento de sus principios profundamente sencillos y sofisticados que entiende la naturaleza del ritual cuando se refiere a la representación en el desempeño de su articulación interpretativa de materia y energía. Representan un solo significado conceptual, la estrecha conexión entre las actividades vitales de la comunidad con el canto y la danza hacen que exista un elemento mágico-religioso, que se descubre en la música asociada a la interpretación del ritual de muerte que perciben los miembros de la comunidad,.

Los sonidos se crean en un espacio subjetivo que ubica la identidad del wamani en un espacio determinado, el contexto ratifica la sensación de misterio que domina

registra y desentraña la esencia de la materia natural representado en los instrumentos musicales, las tijeras, el arpa y el violín aditivos puestos al servicio de la espiritualidad, con el mismo sentido que los humanos son parte de las fuerzas y energías de la tierra y las montañas en el ritual, que nos permiten vislumbrar la relación entre las distintas formas de expresión de la danza, percibir en los instrumentos una base sólida para avanzar en la importancia de los diferentes entendimientos que hacen parte del ritual de muerte en “LA AGONÍA DE RASU-ÑITI”, característica del contexto simbólico que permite un acercamiento a las expresiones culturales del cuento.

“¡Ya! ¡Estoy llegando! ¡Estoy por llegar! —dijo con voz fuerte el bailarín, pero la última sílaba salió como tramosa, como de la boca de un loro. Se le paralizó una pierna...”. Un despliegue de fuerza y resistencia prolonga las palabras que expresan la agonía del fin del danzante, el danzante entiende que el momento de su muerte se avecina, exterioriza esta relación de su sostenimiento en términos de confrontación, lucha, que permite entender el mundo material y el intangible que nunca se separan de su existencia, están ligados por una continuidad, refleja la parte oscura y profunda de Rasu-Ñiti como hombre, como mortal, realidad que al principio del ritual no puede ver, pero que está ahí, que se va apoderando de su cuerpo, mientras Rasu-Ñiti, impotente de valor a la total inmovilidad, va revelando el fin de su vida.

“... ¡Está el Wamani! ¡Tranquilo! —exclamó la mujer del dansak’ porque sintió que su hija menor temblaba.”. Su estrecha vinculación se origina en la experiencia de instruir sin tapujos a las generaciones que van empezando a apropiarse de este conocimiento, estas conductas reflejan la serenidad del indígena que puede presenciar su propia muerte con tal de no ver consumida su cultura, la esposa de Rasu-Ñiti observa al espíritu, esta más compenetrada por la experiencia, enseña a observar y a escuchar el ritual, respetando en todo momento al espíritu y a la imaginación de su hija, fortalece sus sentimientos de pertenencia e identidad, mientras que en la racionalidad de la niña se consolida un conocimiento de interpretar y aprender desde su vida cotidiana, desde sus sufrimientos y sus luchas, desde sus esperanzas la naturaleza del ritual que encierra el paso de la vida a la muerte como parte del legado cultural.

“El arpista cambió la danza al tono de Waqtay (la lucha)...”. Dentro del contexto la influencia de las diferentes interpretaciones de la música en el cuento, responden a la dinámica que conjuga la experiencia que transmite Rasu-Ñiti en los momentos de la danza, el músico descifra la base de los estilos, puntos, o compases que son una infinidad de saberes que mantienen en el fondo, su posición de originalidad en la interpretación indígena, la asimilación de las expresiones religiosas según el estado del danzante, por tal motivo la muerte es ceremonial para ellos, ritmo que pervive de herencia a las nuevas sangres con la naturaleza y los espíritus ancestrales, mover el cuerpo o gritar, son condiciones iniciales que dan cuenta de la propia existencia, al ofrecerla, se entrega el cuerpo, último espacio propio con que cuenta el danzante.

“...Las elevó en dirección del rayo de sol que se iba alzando...”. Los movimientos más complicados en el Waqtay ayuda a Rasu-Ñiti, a ejecutar su danza con tanta

determinación que se mantiene en confrontación constante al seguir bailando a la proximidad de la muerte, las tijeras simbolizan pureza y honestidad en el danzante, constituyen un colectivo de esplendor, ligado al ser y al existir de su deidad superior, el sol. Representa parte de su proceso espiritual que lo lleva a soportar este suplicio, con voluntad y virtud, a partir del contexto, constituye comenzar a contemplar la fronda ancestral que por milenios ha llevado el rumbo que la danza ha constituido en el ritual de muerte, el sol es la conjunción causal de la interpretación, el de la vida divina y la de la muerte humana, no solo el tiempo humano se involucra en el cósmico a través del ritual sino que es ayudado en su movimiento a partir de la configuración de la ceremonia lúgubre en el danzante, cuya procedencia indica la importancia de su deidad principal en las diferentes representaciones que interviene y suscita en el cuento que comparten la naturaleza de su identidad, característica que le permite traer al ritual de muerte, una dilucidación de sosiego a partir de su culminación de vida, perspectiva cultural que representan los estados mortuorios que encarnan los hombres de alta complejidad y de valor según su procedencia tradicional, y que se manifiesta a partir de su fin.

El semblante de Rasu-Ñiti configura un pasado conquistado que está aún vivo y aguardando redención, un presente que se conforma en el aprender de las nuevas generaciones y un futuro que resiste a desaparecer su percepción de lo cultural y tradicional, la notación de la danza se va entrecruzando con los símbolos espaciales, visibles para cualquier mortal y con los símbolos míticos, visibles sólo para los miembros de la cultura indígena, una dimensión mítica que sobrevive como representante del pasado en el presente

“... pudo dar una vuelta sobre su pierna viva... sus ojos dejaron de ser indiferentes; porque antes miraba como en abstracto, sin precisar a nadie. Ahora se fijaron en su hija mayor, casi con júbilo...”. Su agonía representa e identifica una fuerza capaz de perpetuarse a través de la adversidad, el revés de su agonía indefinida para defender la integridad moral de la armonía cósmica en la comunidad, un misterio que encierra Rasu-Ñiti como defensor de la conservación de la memoria, el danzante observa, siendo víctima de la llegada de la muerte la carga de conocimiento humano y sobrehumano que se oculta en su interior, un misterio paradigmático que tiene que ver con el padecimiento que representa en virtud de su noción, a partir del contexto simbólico, el tiempo de la muerte es el tiempo del presente, los espacios humanos, histórico y cósmico encuentran sentido pleno con el entrecruzamiento con el tiempo del danzante, así el en su estado predestina su legado que consolida como símbolo de conocimiento para sus generaciones.

La diferencia entre la concepción occidental de existencia del mundo y la racionalidad indígena, consiste en dos tipos de conceptos frente a la naturaleza del cuento, en el mundo indígena, los seres humanos son parte de la naturaleza y al ser parte de ella fortalece sus sentimientos de pertenencia e identidad, mientras que en la racionalidad occidental, la naturaleza está para servir al ser humano y no es dable perder tiempo en

atender detalles de su conservación, es decir para occidente, la naturaleza es depositaria de bienes en potencia que es preciso trabajar para apoderarse de ellos.

“... —El dios está creciendo. ¡Matará al caballo! —dijo... Le faltaba ya saliva. Su lengua se movía como revolcándose en polvo...”. El contexto simbólico representa una oposición al asedio de la invasión, deseo de continuidad de su tradición, símbolo de resistencia indígena como parte integrante de la constitución de las identidades de la memoria del pasado, el danzante relaciona el aumento de las preocupaciones, abusos, injusticias castigos cometidos a sus formas de conservación cultural, producto del sacrificio histórico de la conquista, “...Rasu-Ñiti entra en un estado alterado de conciencia que se aparta de la realidad, que escapa a la razón de agobio, disipa su profundo trance con el fin de obtener sabiduría por parte de los espíritus y así poder revelarlo a su comunidad

“...El Wamani me dice que eres de maíz blanco...”. Desde el contexto experimental, el viaje a otras dimensiones en un estado alterado de conciencia, su elocuencia se convierte en una interpretación sagrada que hace parte de su sacrificio, como producto profetiza y predica el restablecimiento de la armonía del cosmos intentando equilibrar desde dentro las alteraciones que advierte el ritual, el rumbo impredecible de su realidad. La danza está influenciada por los diferentes aspectos de la vida del poblador de la región indígena, refleja y manifiesta un universo autónomo y autosuficiente, el arpista representa el vínculo de su tonalidad al movimiento que siente de los espíritus de sus antepasados en la interpretación de su núcleo social.

“... De mi pecho sale tu tonada. De mi cabeza...”. Rasu-Ñiti expresa emociones de profunda sensibilidad, asociada a la total identificación con la naturaleza, y que tiene al maíz como símbolo del centro sagrado, el maíz es una conjunción de energías ascendentes y descendentes que al equilibrarse producen la planta y su fruto, la vida y el alimento; en ese sentido, el maíz se identifica asimismo con el hombre ya que constituye un símbolo de mediación que surge como resultado de la conjunción de oposiciones de dos energías cósmicas que porta en sí mismo, símbolo que ha constituido, históricamente, la base alimenticia y núcleo de la cosmovisión indígena, representa en el ritual su carácter mágico de recibir la bendición de la montaña y el viento para interpretar las diferentes tonalidades que el músico las entrega a los espíritus para que generen el conocimiento a la memoria ancestral que ejemplifica con la ceremonia las invocaciones por el danzante, el pueblo comparte el ceremonial de despedida de Rasu Ñiti, genera un sentimiento oculto que fusiona el pasado y el futuro en el presente como parte de su muerte.

“... Y cayó al suelo. Sentado. No dejó de tocar las tijeras. La otra pierna se le había paralizado...”. A medida que avanza el ritual pierde la energía de sus piernas y el contraste de voluntad de su cuerpo lentamente se va alejando, pero su espíritu desafía al ritual, la razón de mantener las tijeras en el aire, consiste en la invocación de esas identidades invisibles proveedoras y protectoras de la vida, que no habitan en lugares lejanos, sino al interior de las propias comunidades indígenas, tradición que forma

parte de su expresión de una imagen del cosmos, la particularidad en la energía transmitida por las tijeras en el danzante lo concibe a él como un ser símbolo de inmortalidad, Rasu-Ñiti se mantiene en una impresionante manifestación de habilidad y destreza física que constituye lo que representa el danzante en el ritual, un ser infalible de respeto y prestigio en la comunidad.

“...Con la mano izquierda sacudía el pañuelo rojo, como un pendón de chichería en los meses de viento.”. El pañuelo se convierte en objeto sagrado, símbolo de fortaleza indígena, el color significa la fuerza, producto de su energía interpretativa, coexistencia en el danzante que incorpora pasión a su baile producto de su agonía en su turbador e inquietante momento de trance, en los momentos de éxtasis, Rasu-Ñiti pierde el aliento, divaga perturbado, se revuelca por la tierra, hace gestos, canta y danza, profetiza y predica, él se convierte en un símbolo sagrado, que premoniciona el futuro de su existencia natural para preservar su tradición legataria, antiguamente los indígenas, que desfallecían al caminar llevando sus productos por los diferentes lugares del territorio indígena, podían distinguir a distancia los sitios de venta de chicha, lugares que exhibían una señal, el acallantu ("bandera de la chicha"), en la que ondeaba para exhibirse como lugar de reposo.

“...como un pendón de chichería en los meses de viento.”. Señal que indica un descanso y fresco en el camino, desde la cosmovisión indígena la chicha calmó la sed, mitigó las penas, revitalizó los cansados músculos de una civilización sustentada en el duro y permanente esfuerzo de su población; la chicha cumple un papel coyuntural, sirve de ofrenda a los espíritus ancestrales, por eso su transgresión verbal con lleva a recordar esa unión ceremonial que convergen en la descripción en el ritual; desde el contexto el danzante de tijeras simboliza la ofrenda que el pueblo entrega en el vaticinio y reminiscencia de su existencia, invocando al espíritu sagrado a calmar su turbador e inquietante contacto con la muerte.

La música, los músicos y las costumbres mismas en el cuento describen los cambios y las transformaciones que se dan en el ritual, símbolos que hacen parte de un mecanismo creativo del danzante, que transmite su sentido de compenetración con su espíritu, experiencia natural, creación e innovación que proporciona la danza.

El arpista se encuentra en un estado subliminal, interpreta la melodía que describe la llegada de la muerte, desde el contexto el arpista tiene la madurez el manejo y dominio del instrumento pero su estado anímico resulta de la expresión de agonía transmitido por Rasu-Ñiti, es el símbolo en la connotación rítmica que configura el lugar de tránsito de la vida a la muerte, espacio que se demuestra recíprocamente en el músico, el cual recibe la protección de los espíritus en la enseñanza e interpretación de la construcción cosmogónica de su identidad cultural indígena, cuya intención es producir una transformación musical decisiva en la situación religiosa y social de Rasu-Ñiti.

“El pequeño público permaneció quieto. No se oían ruidos en el corral ni en los campos más lejanos...”. En la cultura indígena, las creencias juegan un papel importante en la

vida cotidiana de sus habitantes, quienes, desde la más remota antigüedad, dieron origen a una serie de creencias que representan tanto el bien como el mal, son la esencia de una mentalidad proclive a sus rituales y responden a las interrogantes sobre el origen del hombre y el universo a representar. Esta comprensión responde al criterio cultural de un mundo que conoce sus tradiciones, la comunidad se ve conmocionada por lo que el danzante experimenta, la compenetración del ritual íntimamente existente a la oscuridad de la muerte convierte al espacio en un componente integrador de todos los signos de la vida y de la muerte; no se puede comprender como un elemento ajeno, sino como el lugar de encuentro que recepciona los diferentes elementos cosmogónicos, unifican el culto; en un sentido integral los espacios regulares están destinados a los hombres, las montañas, los abismos, las quebradas, ríos, son la morada de los espíritus, espíritus superiores que presiden las fuerzas de la naturaleza y dan sentido en el mundo subterráneo al lugar de procedencia y destino final de Rasu-Ñiti .

“...¿Las gallinas y los cuyes sabían lo que pasaba, lo que significaba esa despedida?...”, dentro de la cosmovisión indígena existe la creencia que algunos animales pueden sentir o percibir la muerte ya que tienen la facultad de observar otras dimensiones del universo, condición de expresar las sensaciones y emociones del espíritu por medio de estados descriptivos de enorme poder sugestivo y expresión mágica de estos seres que hunden sus raíces en las culturas ancestrales y son piezas claves en la premonición de sus rituales, porque son muestras vivas de la fidelidad con que la memoria colectiva conserva el ingenio y la sabiduría popular, creencias, creadas por los pueblos indígenas y transmitidas de generación en generación, a través de la tradición oral y la memoria colectiva, el ritual no sólo enseña las costumbres de la muerte del danzante de tijeras, sino también representa la escala de valores existentes en la cultura indígena.

“La hija mayor del bailarín salió al corredor, despacio. Trajo en sus brazos uno de los grandes racimos de mazorcas de maíz de colores. Lo depositó en el suelo...”. A partir del contexto está concepción tradicional indígena hace parte de su propia identidad y tradición que expresa su visión sincrética de la muerte y su forma de ofrendar, venerar y respetar al wamani, el maíz simboliza la ofrenda que se llevara a cabo en el ritual de muerte, se describe un vínculo religioso que interpreta la expresión libre que la comunidad por medio de la hija halla en ofrecimiento, su relación con la naturaleza al símbolo de un alimento sagrado, la unión de energías a sus deidades naturales, un eje que une lo vital y lo trascendental como parte de su disposición, tierra y alimento, vida y muerte

El maíz se identifica con el danzante en cuanto éste es un símbolo de mediación y surge como resultado de la conjunción de oposiciones de dos energías cósmicas que porta en sí mismo, entregado por una de las generaciones de sangre del danzante, para demostrar su concepción religiosa de un universo por descifrar, el maíz alimento sagrado que acompañara a Rasu-Ñiti en su viaje al más allá como símbolo de bienestar, en el mundo indígena el espíritu no es atributo exclusivo de los humanos, todo tiene espíritu, existe una sustancia animada y divina presente en todos, ese espíritu se condensa en una norma social que incluye la veneración, creencia y respeto a toda

forma de vida, todo es sagrado o mágico en una sociedad tradicional , pero ciertos símbolos vegetales y animales; tienen en estas sociedades una carga que los distingue como energías específicas, diferenciadas de las otras

“...Un cuy se atrevió también a salir de su hueco. Era macho, de pelo encrespado; con sus ojos rojísimos revisó un instante a los hombres y saltó a otro hueco. Silbó antes de entrar.”. El universo de intercambios y conocimientos ocultos entre los seres vivos tiene como fundamento las mismas equivalencias con la naturaleza, el silbido del cuy macho significa supersticiones culturales autóctonas que anuncian la presencia de la muerte, componente de una existencia superior que asocia al animal con determinadas deidades, representa el valor del ritual, manifestación de la deidad a través de un ser, en este caso el cuy una especie animal que encarna determinados atributos divinos, energías mágicas y misteriosas que cada ejemplar de la naturaleza posee en sí y despliega en el espacio, convirtiéndolo en el ser comunicador con otras energías cósmicas, celestes, terrestres o del inframundo por sus intrínsecos valores míticos y simbólicos que representa, la mentalidad indígena ve en los animales mensajeros o intermediarios entre el hombre y el espíritu.

“Rasu-Ñiti” vio a la pequeña bestia. ¿Por que tomó más impulso para seguir el ritmo lento, como el arrastrarse de un gran río turbio, del yawar mayu éste que tocaban “Lurucha” y don Pascual?...”. Los animales guardan en su intimidad la pureza de la deidad que los creó y en ese sentido se encuentran cerca de el, en el contexto el danzante puede aprovechar su energía para establecer relaciones con aquél que ellos inversamente representan, ya que ellos son sus mensajeros y en sentido su doble función mediadora, da lugar a una afinidad en el ritual, danzante-animal-wamani, a tal punto que esta afinidad se identifica con aspectos de lo divino, y por otro con características sobre naturales que el ritmo de la danza demuestra y que Rasu-Ñiti representa en su interpretación, ritmo que empieza a evolucionar a medida que se compenetra con la energía de la música que contribuye al misterio.

“Lurucha” quietó el endiablado ritmo de este paso de la danza. Era el yawar mayu, pero lento, hondísimo; sí, con la figura de esos ríos inmensos, cargados con las primeras lluvias; ...”. Momento asombroso del ritual de muerte que expresa el grado de conocimiento en la dilucidación que el ritual contextualiza, la voz del yawar mayu deviene de una enigmática sonoridad indígena e interpretación milenaria tradicional, denominación que dan los indios a los ríos que se tiñen de rojo en el crepúsculo pero también “al momento en que los bailarines luchan”. Los ríos y corrientes de agua también son dioses, el agua propicia la vida y constituye su fuente directa. Inclusive, si los cerros son las divinidades mayores, lo son porque de ellos brota el agua, sea como manantial o como deshielo. Por eso, el río es una divinidad mayor, de categoría apenas inferior a los apus, el agua vivifica la tierra y hace que produzca alimentos, tanto para los animales como para los seres humanos.

Adquiere sus características propias descritas por el sentimiento de los músicos que develan el arraigo que la música conduce. se configura una música cargada de dolor y

furor que relaciona su estado ceremonial; en los músicos el transitar por estas tonadas lúgubres posesiona sus propios estados anímicos y su templanza espiritual, esta música sigue siendo del wamani, la violencia con que se detalla es el sonido humano del yawar mayu identifica el fin del danzante, Lurucha, entrega su cuerpo y sus atributos musicales para que la deidad se exprese a conveniencia del ritual, presente sus emociones, se transforme en lo otro de sí mismo, revele su condición simbólica, es decir del sonido interpretado por el músico se configura en su expresión humana concebida por el danzante para representar el momento agónico, el espacio y el tiempo de la danza se articulan con los ritmos naturales, la interpretación del yawar mayu crea una dimensión en la música, dimensión que se extiende llevando al conocimiento del ritual la fuerza de la interpretación musical que llega a todas partes, el danzante oye su voz, se apropia de su significado.

“...ríos, de las proximidades de la selva que marchan también lentos, bajo el sol pesado en que resaltan todos los polvos y lodos, los animales muertos y árboles que arrastran, indeteniblemente. Y estos ríos van entre montañas bajas, oscuras de árboles...”. La fuerza del ritmo trasmite a Rasu-Ñiti su descripción ancestral de todo su campo cognoscitivo, conocimiento establecido en la naturaleza como un saber perpetuo, saber que se concibe en cada movimiento, como el canto profundo del abismo, es decir, no sólo como sonido del yawar mayu, sino como esencia del sonido que integra las profundidades de la naturaleza y la voz lúgubre del espíritu, en este sentido, la interpretación del yawar mayu configura lo mágico que expresa la sacralidad de la naturaleza, simboliza el movimiento del danzante en el ritual de la muerte, a partir del contexto simbólico, el espíritu de Rasu-Ñiti emprende un largo camino hacia su fin; cerca al límite de su existencia material, el espíritu llega al río de sangre el cual interpreta la proyección espacial del tiempo como el lugar de tránsito, el umbral de vida o muerte, estos espacios que interactúan recíprocamente en el ritual, residen en el paso final de la danza.

la comunión que establece el danzante con la totalidad de los componentes de la naturaleza, es decir se representa un contextulización dual que parte de la interpretación del yawar mayu describiendo los movimientos finales del danzante en comparación con su descripción natural, complementación causada por la correspondencia de esta similitud como parte de su agonía profunda y endeble, un misterio en la interpretación de su destino, el yawar mayu es una de las encarnaciones más evidentes de la energía del espíritu ancestral siempre vivo, que produce ese misterio de perplejidad en el ritual.

“Rasu-Ñiti” seguía con la cabeza y las tijeras este ritmo denso. Pero el brazo con que batía el pañuelo empezó a doblarse ...”. La muerte una manifestación intrínseca de la cosmovisión indígena se describe en el cuento a través de uno de sus mayores símbolos la danza, la relación simbólica entre ambas instancias constituyen el inevitable fin de la agonía del danzante quien hace el intento de expresar en su muerte la resistencia de su cultura a desaparecer, una lucha comunicativa constante con su comunidad, Rasu-Ñiti inscribe su muerte como la conclusión de su existencia física, se inicia el cambio de

su estado final, el de la liberación y la insurrección de su espíritu, esta muerte simboliza una redención de la tradición de la cultura andina tal como él la conoce, para darle otro sentido de vida en la lucha liberadora, lucha a la que entrega su vida y su muerte a los espíritus ancestrales ha trasfigurar la danza como acción y forma de resistencia, se ha silenciado para él su presencia en el lugar más no su esencia en el ritual.

“...murió. Cayó sin control, hasta tocar la tierra. Entonces “Rasu-Ñiti” se echó de espaldas.”. Representa el inicio de su destino a la Identidad suprema, su integración en el universo indígena que parece presentársele indefectible, pero que necesita certificar mediante la representación de su adhesión final, su compromiso con el ritual que es la entrega de su vida, Rasu-Ñiti, desde el contexto representa una implosión de sentidos y sensaciones, el gran danzante muere tranquilo, por que sabe que ha guardado a plenitud su identidad y ha asegurado la pervivencia de la cultura, esta imagen de la muerte en sí mismo, condensa la presencia de su cuerpo asediado por la destrucción y la inquietud de su existencia, por ese motivo se produce su muerte delante del wamani y delante del apu para reafirmar la voluntad de su postura cultural por una tradición indígena que le ha sido revelada por su creencia ancestral.

El Universo indígena es una red viva por la que circula en todo momento la energía y la información bajo un orden autorregulado por la propia naturaleza de las cosas. En el pensamiento indígena todo está interconectado, nada está separado del todo. El mundo indígena se rige por cuatro principios fundamentales: principio de la dualidad, principio de la oposición complementaria, principio cosmológico, y el principio de la vida comunitaria; el modelo mental de los pueblos indígenas, el pensamiento privilegia la experiencia personal y colectiva. Los indígenas viven de las experiencias reales más que de lo abstracto, se reflexiona sobre la experiencia, llegando a ser ésta la base fundamental de todo nuevo conocimiento.

Rasu-Ñiti ha accedido a la identidad suprema, hace parte de la cosmovisión indígena, es decir se ha convertido en un ser sagrado, debido a esto puede actuar como un receptáculo y transmisor de una sabiduría celestial de origen no-humano que ahora transmite a su discípulo su legado cultural, Atok'sayku obtiene la protección de los apus, así el tiene que ritualizar su actividad y mantener su herencia ancestral en los nuevos discípulos para que no se pierdan y se mantengan de generación a generación, este legado de continuidad, el espíritu de la montaña seguirá recibiendo el culto debido, el hecho de ver al Wamani durante el ritual indica el reconocer culturalmente la enseñanza de conocimientos generativos.

“— ¡El Wamani aletea sobre su frente! —dijo “Atok' sayku”... —Ya nadie más que él lo mira —dijo entre sí la esposa—. Yo ya no lo veo.”. El proceso de instrucción en el discípulo denota su alternancia en el ritual, esa transmutación continua como un proceso de aprendizaje permite al discípulo descubrir su origen y a partir de ahí reafirmar a través de su juramento su identidad cultural, formación que pertenece al trascender indígena, en un proceso que transcurrió desde su infancia en aprender los secretos de ser danzante hasta convertirse en el legado de Rasu-Ñiti, la iniciación es el

equivalente a un cambio básico en la condición existencial del danzante, el discípulo emerge de su dura experiencia, las deidades lo han escogido y lo han dotado con una virtud totalmente diferente de la que poseía antes de su iniciación; se ha convertido en el nuevo portador de las tijeras, Atok'sayku, continuará la práctica de la danza que determina su destino como el nuevo símbolo integrador de la vida y de la muerte.

“Lurucha” avivó el ritmo del yawar mayu. Parecía que tocaban campanas graves..., ...El arpista no se esmeraba en recorrer con su uña de metal las cuerdas de alambre; tocaba las más extensas y gruesas. Las cuerdas de tripa...”. El estoicismo de los músicos a partir del contexto simbólico de la muerte reinterpreta lo sombrío del ritmo del río de sangre, se extiende la traslación de reciprocidad en la existencia de Rasu-Ñiti que interactúa simbólicamente al compás que dilucida la música, el reflejo instintivo de presenciar la muerte plasma un momento de perplejidad en los asistentes el sonido solemne y lúgubre interpreta la incertidumbre de su destino, seres que pertenecen aun mismo espacio en el ritual, la comunión que establece el músico es con la totalidad de los componentes de la naturaleza, rayos del sol, montaña de nieve, abismos, ríos, quebradas, wamani, apus, moscas azules, ríos de sangre, redefiniendo su comprensión simbólica en su trascender como músico, de tocar, palpar las cuerdas constituyen representaciones extensas, grandes, profundas que responden al criterio e interpretación musical de un mundo indígena integrado en la cultura ancestral; la entrada del violín revela un momento de penumbra en el crepúsculo del ritual.

“...Pudo oírse entonces el canto del violín más claramente.”, música que revela en forma primigenia natural y espontánea la disputa de lo lóbrego y misterioso del arpa indígena contra lo excelso y sublime del violín en la interpretación, antiguo poder que plasma en el mundo andino una cultura de conmemoración y solemnidad de cara al sol, las montañas, lagunas, ríos, abismos y cerros que transmiten lo sagrado personificado en el violín, instrumento que permite ubicarse en mejores condiciones en la relación con el mundo exterior en el ritual, esta interpretación de la música en el cuento representa tal vez uno de los esfuerzos más importantes de la población de transformar su cultura por propia decisión, incorporado a su cosmovisión indígena, arpa y violín, instrumentos que se reinterpretan como símbolos sacros, sagrados y misteriosos que van apareciendo en el ritual como requerimientos de adaptación en su interpretación y contenido, representación que percibe los límites de la danza que trasfigura paralelamente la realidad en el cuento.

“A la hija menor le atacó el ansia de cantar algo. Estaba agitada, pero como los demás, en actitud solemne. Quiso cantar porque vio que los dedos de su padre que aún tocaban las tijeras iban agotándose, que iban también a helarse...”. En la cognición mental de los pueblos indígenas, el pensamiento privilegia la experiencia personal y colectiva, los indígenas viven de las experiencias reales más que de lo abstracto, se reflexiona sobre la experiencia, llegando a ser ésta la base fundamental de todo nuevo conocimiento, un intento de la hija por conjurar los peores males del danzante, una confrontación recíproca, la hija sabe que su padre ha partido, estremecida trata de profundizar el conocimiento ancestral de su pueblo y descubrir el paradigma alternativo de la verdad

que se perpetua, que permita rescatar la partida del espíritu de Rasu-Ñiti después de la muerte y su establecimiento en el mundo de los muertos, el ritual se va entrecruzando con diferentes símbolos espaciales, visibles para el pueblo y con otros símbolos visibles para los iniciados que van entendiendo el significado cultural de la muerte, a partir de esta contextualización, en el ritual los movimientos del sol establecen los tiempos del trance de la muerte que corresponde a cada una de las representaciones espaciales del relato.

“...Y el rayo de sol se había retirado casi hasta el techo...El padre tocaba las tijeras revolcándolas un poco en la sombra fuerte que había en el suelo.”. la trayectoria del sol en el ritual representa el comportamiento del espíritu de la muerte que retorna a su contexto natural, permite establecer una convivencia armónica ligada a la esencia descriptiva de esta deidad que emerge en el transcurso de las etapas que atraviesa el danzante, la profunda espiritualidad indígena está directamente relacionada con la muerte que es la que da la existencia al ritual, este momento en el ritual representa el tiempo en que el espíritu emprende su camino de regreso a la tierra, retorna la luz y con ella la vida en todo su esplendor, el retumbar de las tijeras en el suelo va disminuyendo en un espacio descriptivo donde los movimientos del cuerpo y las manos configuran la sensación de abandono, el retornar al estado en que la naturaleza se renueva, ha finalizado la época del danzante, el descanso para su cuerpo, Rasu-Ñiti ya está preparado para su nuevo tiempo con la eternidad.

“Atok’ sayku” se separó un pequeñísimo espacio, de los músicos... La esposa del bailarín se adelantó un medio paso de la fila que formaba con sus hijas“...Los otros indios estaban mudos; permanecieron más rígidos...”. El desconcierto de conocimiento en el otro, como creencia sublime sobrecoge a los acompañantes en el ritual de lo espiritual, desde su representación, simbólicamente, el espíritu sigue inmutable al tributo de su pueblo, evolución en el ultimo lapso de un ciclo de tiempo del danzante, los responsables sorprendidos ceden su lugar a quienes sucederán en el ritual, intervienen en diferentes planos y con distintas funciones, unos actúan en el plano espacial, y algunos en un espacio subyacente, lugar de procedencia y destino final de los hombres después de la muerte, emociones, sentimientos y acciones colectivas, que generan en el contexto un catalizador que evade la realidad proscrita.

“— ¡El Wamani está ya sobre el corazón! —exclamó “Atok’ sayku”, mirando...”. La decadencia o evolución de conocimiento en el devenir de la comunidad, desarrolla un amplio conjunto de costumbres, acciones, eventos y procesos que hacen parte de la traslación de la interpretación que construye con su comunidad su propia identidad en el ritual de muerte, constituyen, de una u otra forma, parte de ese conjunto que esta ligado a todo y todos. El discípulo en pieza a formar parte de la creencia, relación y actuación con los espíritus naturales, determina comportamientos que hacen parte de su iniciación como danzante, participa de la misma connotación cosmogónica, simboliza el reconocimiento y aprendizaje, Atok’ sayku, percibe al espíritu con claridad, se ha convertido en el nuevo mensajero del Wamani para sucumbir a interpretar en el ritual su conocimiento y juicio de esta manifestación, capacidades que adquiere para

consumar su propia identidad que se va complementado con la comunidad en correspondencia entre su relación cuerpo y espíritu en constante compenetración con la muerte, que enfáticamente señala el ritual en el contexto simbólico

“Rasu-Ñiti” dejó caer las tijeras. Pero siguió moviendo la cabeza y los ojos.”. Se produce un desplazamiento en la muerte que convierte el cuerpo de Rasu-Ñiti en un sepulcro dominado por su presencia, que interpreta el paso de la realidad sublime, al entorno misterioso y sombrío, poseedor de la fuerza y energía que aparentemente representa el danzante de su resistencia y aguante, frente a la ejecución y culminación de su fin, la interpretación del contexto de la muerte es instruir la unión entre la comunidad y los danzantes su significación e identidad. Los diferentes cambios de tonalidades de la agonía y la muerte, representan un cúmulo de fuerzas procreadoras que perviven en la música del arpista, absorción del ritmo para dar origen aun nuevo ciclo en el ritual, la descendencia cultural del danzante

“ El arpista cambió de ritmo, tocó el illapa vivon (el borde del rayo)...”. No sólo alude al espacio mítico de regeneración del ritmo, sino que lo crea y respalda a través de la ritualización de los sonidos, significa el trascender del ritmo en la vía de su liberación cultural, constituye la presencia de una influencia legataria a la comunidad, música que se mimetiza, se sumerge en un sueño, en una visión y adoración que describe la continuación de su identidad, busca una renovación del sonido, como bien expresa la improvisación y el desarrollo melódico ampliado en el músico, condición de armonizar los contenidos energéticos o sugestivos que envuelve el fluir del ritmo descendiente de herencias; legados que describen continuidad y conservación de la danza, que remite a simbolizar en el ritual, la realización o la entrega del conocimiento a la nueva esencia ligada al ciclo de la muerte donde es parte integral la existencia del ritual, la evocación de desconcierto en el plano musical en el ritual recrea un aptitud de asombro en la comunidad se describe un escenario de zozobra en la interpretación, que cimienta un sinnúmero de exploraciones acústicas que desentraña el arpista, así mismo se representa un momento de desconocimiento en el violinista.

“...El violín no lo pudo seguir. Don Pascual adoptó la misma actitud rígida del pequeño público, con el arco y el violín colgándole de las manos.”. Se configura una tensión de nulidad en el ritmo, al violinista le que da muy difícil continuar con el acompañamiento de profundo carácter definible, sólo los miembros legendarios con atribuciones reservadas para los representantes de los espíritus naturales y delegados por la comunidad las crean y conocen, esto supone, más allá de las similitudes por géneros particulares, la estrecha conexión entre las actividades vitales de la comunidad con el ritmo y la danza, músico y danzante hacen que exista el elemento mágico-religioso, una rica tradición de cuya composición lírica y melódica se caracterizan por la recurrencia alternante, pendiente de construirla y hacerla vigente aquí y ahora en el ritual, esta compleja interacción de responsabilidades y expectativas ritualísticas, describen en el cuento la aptitud delirante y atónita de la comunidad plasmada en cada hombre y mujer involucrados en la reproducción de sus existencia cultural.

“Rasu-Ñiti” movió los ojos; la córnea, la parte blanca, parecía ser la más viva, la más lúcida.....No causaba espanto...”. La estrecha relación cosmogónica con el entorno cultural del ritual da cuenta del traslado de fuerzas antagónicas que se sienten en la aparente vida del danzante, el espíritu separado definitivamente del cuerpo, sigue viviendo en otro estado, está en este mundo aunque en otra dimensión, sin embargo la legitimación de esta representación subjetiva en el mundo sustentará la aparición de la descripción lúgubre del cuerpo del danzante que interpretan símbolos dominantes que estructuran en el ritual de muerte la configuración social que favorece la actuación de poder que ejercen unos sobre otros, en esta situación el despliega inherente de la hija de Rasu-Ñiti sobre el ritual, constituye uno de los soportes del pensamiento alegórico en el cuento que articula el tramado cultural de la hija del danzante. Este paradigma le brinda la estabilidad y supervivencia de su conocimiento en cuanto a interpretaciones relacionadas con origen, sentido, destino de lo fúnebre, el intento de canalizar sus sentimientos a unas reacciones apropiadas a la creencia del sentido de la vida y de la muerte, conlleva a la hija del danzante a representar en su estado de conmoción una respuesta impávida a la experiencia existencial del ritual de la agonía de su padre.

“...La hija menor seguía atacada por el ansia de cantar, como solía hacerlo junto al río grande, entre el olor de flores de retama que crecen a ambas orillas...”, perenniza todos los momentos de dolor, alegría y lucha, esta descripción cognoscitiva, impera en ella lo profundo de su identidad, se abstiene de participar y manifestar sus valores que recuerdan e invocan los momentos de apremio que han tenido un significado sagrado de lo natural, alude o describe elementos que proporcionan una recomposición de esperanzas que penetran en su espíritu y su fuerza para expresar su esencia de vida como parte de un ciclo que responde al modo de ser en la no aceptación de la verdad, es decir conocer su interpretación cognoscitiva para entender la importancia en que se manifiesta.

“...Pero ahora el ansia que sentía por cantar, aunque igual en violencia, era de otro sentido. ¡Pero igual en violencia.”. Desde este contexto se conjetura un desafío de la hija del danzante a la oposición que infiere el poder del ritual de muerte, un vínculo insurrecto en un tiempo y un espacio determinado que pueden concebirse en la interpretación del ritual, el derecho a la adversidad y el reconocimiento del opuesto, simboliza las fuerzas y energías que conducen a determinar la disposición del actuar de la hija del danzante con los movimientos subversivos que inspira su identidad natural a todo su entorno cultural, construye una realidad simbólica de la interpretación sobre el acontecimiento de la muerte, la interpretación hacia un encuentro de despedida que conjetura la instauración del sentido de lo fúnebre, proceso cultural de resistencia que condensa el ritual.

“Duró largo, mucho tiempo, el “illapa vivon”. “Lurucha” cambiaba la melodía a cada instante, pero no el ritmo...”. El ritual posee un estado simbólico de la música que reitera en el ritmo la expresión impregnada por el arpista sobre la muerte, enunciación sagrada y de efectos ambiguos, se genera en un tiempo cíclico y conllevan a extender su interpretación, ritmo en el tiempo que deviene de un renacer del nuevo danzante, así

como el rayo desciende y fecunda la tierra, en el músico invoca movimientos que ofrecen un significado propiciatorio de continuidad, resultando un paralelismo entre ritual y ritmo, en el que uno y otro conforman el círculo del tiempo que propicia la memoria colectiva del danzante y del músico, de un ser indígena, natural, cultural y eterno, de esta manera, al efectuar una semiosis de el ritual y el ritmo, encontramos que por intermediación del movimiento del cuerpo en la danza, se marcan los tiempos de existencia en Rasu-Ñiti, la práctica de la interpretación de la danza en la descripción simbólica del contexto es decir el danzante se vuelve un emblema cósmico y natural que se articula en la interpretación del músico, en el contexto se describe la forma de concebir en el cuerpo del danzante el espíritu que trasgrede la muerte transformando la interpretación del arpista en la descripción configurada de su entorno, es decir, trascender de una forma primera, para adquirir una segunda condición y con ello otras cualidades, poderes y expresiones representadas por Rasu-Ñiti, lo que hace concluir que mediante el ritmo el danzante y el músico se transforman en espíritus naturales a semejanza con los espíritus que se desligan en seres humanos, este concepto señala lo profundo del significado de la música en la existencia del ritual, vida, cosmos, naturaleza, y por supuesto, danzante, músico, discípulo, comunidad y muerte, un compuesto de tradición y costumbre que ciñen su interpretación.

“...Es que “Lurucha” estaba hecho de maíz blanco, según el mensaje del Wamani. El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos...”. En el ritual el músico no es un producto posterior al acto cultural de la muerte, sino que es inherente, el arpista entonces forma parte de los mecanismos gestativos del danzante, de la fisiología y de las cultura humana misma, así, el músico y el instrumento, han cumplido distintas funciones y se le han asignado diversos significados, implicando en consecuencia, tanto lo natural humano, como lo mágico espiritual, una estructura de sus construcciones cognitivas y culturales descritas, el carácter dual del simbolismo religioso está presente en el ritual.

“...el arpa y las manos del músico funcionaban juntos...”. se configura el movimiento circular de los cuerpos celestes en el universo como una música, señala lo profundo del significado de la música en la existencia del Todo: vida, cosmos, naturaleza, y por supuesto, la especie humana. Así, la música ha cumplido distintas funciones y se le han asignado diversas semánticas, implicando, en consecuencia, tanto la biología humana como la estructura de sus construcciones cognitivas y culturales. Pareciera entonces, que la música no es un producto posterior al acto cultural humano, sino que le es inherente, e incluso, precedente; de ser así, la música entonces forma parte de los mecanismos gestativos de la vida, de la fisiología y de las culturas humanas mismas.

Con tal premisa, es posible sugerir que la música acompañe al hombre prácticamente desde sus inicios, que el desarrollo de esta manifestación sonora no tuvo que esperar la previa evolución de técnicas o recursos determinados para existir. De aquí que se deduzca que los ritmos primitivos resultaron de la marcha de los pies, de la regularidad cardiaca y de la respiratoria, entre los instrumentos más antiguos debe contarse al cuerpo humano como objeto de percusión y emisor de sonidos vocales.

El hombre mismo es música, como la vida y el cosmos ante la música el cuerpo del músico y el instrumento reaccionan inconscientemente con movimientos que marcan el compás, por igual, provoca efectos galvánicos en la piel y se pueden observar reflejos pupilares involuntarios, de donde el danzante ha mantenido una correlación entre el ritmo musical y el natural de su connotación, a este ritmo tomado del ritual de muerte, se agregan otros movimientos como los gestuales y corporales definidos por el ritual y que, por lo tanto, realizan funciones comunicativas, surge así la interpretación del origen mismo de la vida, desde la rítmica cadencia del cuerpo del danzante copulando, hasta los estertores de la muerte, ya que la descripción del ritmo en la interpretación del arpista en esencia es el espíritu natural en movimiento por cuya mediación se expresa su interpretación en relación a la condición humana, física o cultural del danzante, la música acompaña al ritual de muerte, complemento del cuento, el desarrollo de esta manifestación es conceptualizada y ejecutada desde una óptica distinta a los momentos anteriores; por lo tanto la connotación lúgubre se representa en torno a los diferentes elementos descriptivos puestos en el conocimiento cultural interpretativo del indígena.

“...esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana...”. La permanencia de la música en la interpretación de los ritmos efectuados por el arpista son el resultado de la fuerza del ser a quien trasmite, apenas se siente su mensaje representa el pervivir indestructible, el espíritu del danzante en este mundo, emanación de poder que produce en estos seres misteriosos, por lo que cabe aludir que tales seres son ahora símbolos transformados en su tipificación con sus deidades, es decir en el cuento estos seres misteriosos cumplieron por vaticinar la desgracia y el infortunio del danzante, por eso en su descripción van recogiendo las huellas de la muerte, siguen el curso del camino, un ciclo del retorno, sus movimientos son de dirección progresiva y no regresiva, atrás queda sólo el destino augurado a Rasu-Ñiti, las huellas y los recuerdos, que son experiencias, pero la vida, inexorablemente, avanza siempre hacia adelante hacia el sol como existencia y posibilidad de vivir.

“... El mundo a veces guarda un silencio cuyo sentido sólo alguien percibe. Esta vez era por el arpa del maestro que había acompañado al gran dansak’ toda la vida, en cien pueblos, bajo miles de piedras y de toldos.”. Al final, todo lo que ocurre en la naturaleza responde a alguna ley natural, que cada hecho tiene una causa directa, la generación de su legado cultural a las generaciones es lo que está más allá de lo percibido, comprensión de perpetuar a los hombres mortales a la unión sacralizada por el ritual de muerte en concordancia con sus deidades, es decir acceder al conocimiento y vínculo tradicional, de un cuerpo de creencias, de visiones del mundo y de la vida, simbolizadas en el significado del músico y su instrumento como acompañante fiel del legendario danzante, sentimientos y emociones que acompañan al ritual para interpretar en el silencio descrito la posibilidad comprensible para la evolución de la conciencia de la interpretación de lucha y resistencia y enseñanza de la verdadera emancipación de las creencias y tradiciones culturales legadas por Rasu-Ñiti. Se interpreta la culminación alegórica del fin de la existencia del danzante.

“Rasu-Ñiti” cerró los ojos...Grande se veía su cuerpo...”. Se recrea una representación simbólica, la profunda espiritualidad indígena del fin y el comienzo de una nueva era un conocimiento prefigurado que se maneja constantemente para la interpretación y descripción de la continuidad y articulación de la muerte a la vida espiritual , que expresa la no desaparición, sino la permanencia al interior de la familia, el discípulo y la comunidad eternamente y su condición de protector del medio natural con la que convivió en armonía y respeto, se describe el cuerpo de Rasu-Ñiti, como un recinto magno, ineluctable en el ritual, sobre cuyo contenido configura el contexto cultural que denotan la concepción de lo eterno que percibe el indígena sobre el danzante, por lo tanto su presencia material se convierte al morir en un símbolo legendario que transfigura su interpretación sincrética y lúgubre que construye su legado tradicional, transposición que hace cambiar sentidos, dimensiones y formas que le dan al danzante muerto la posibilidad de un retorno en condiciones diferentes, comportamiento de su entorno natural dominante e imponente, la eternidad es el reflejo entre la vida y la muerte no es consumada o concluida, sino que es permeable da cuenta de los diferentes cambios que experimenta en el ritual.

“...La montera le alumbraba con sus espejos.”. Se representan como elementos catalizadores que religa la dimensión de su representación, en el fondo de toda esta apariencia está el rostro y el corazón del danzante manifestando el espíritu protector que recuerda el espacio y el tiempo en que se desarrolla su existencia con la energía y fuerza gestora de todo ese movimiento regulado en la interpretación, que también deja espacios para lo inesperado o inusual en el ritual , un acercamiento en la evocación de la muerte en su representación natural buscando en el otro ejercer la experiencia de una vida más trascendental, intensa y libre, expresión de persistencia de representaciones esenciales de la cultura que configura el contexto.

“Atok’ sayku” salió junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos estaban mirando...”. La muerte del danzante corresponde a una necesaria renovación de energías, lo que él simboliza, volverá a ser lo que fue, no un retorno al pasado, sino una recomposición de la eternidad, en el ritual, un nuevo danzante lo sustituirá, por tanto, se trata de una ineluctable ley natural que los hombres respetan, el mensaje del Wamani llega a través del sonido de las tijeras, un modo de religarse con la divinidad, está latente la esperanza de un nuevo orden, el resurgimiento de existir nuevamente en armonía entre los hombres, los espíritus y los establecimientos de la naturaleza.

“...tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos estaban mirando...”. Para los pueblos indígenas la dualidad de las cosas constituye la base fundamental de la unidad en la diversidad natural y humana, la unidad se produce porque los aparentes contrarios en el modelo mental indígena, son parte de la complementariedad, experiencias que se suceden en el ritual, sirven a la comprensión profunda de la conciencia impercedera del danzante, aquella que adquiere el discípulo más allá del aprendizaje que va recibiendo en cada momento del ritual, sus movimientos hacen referencia a la fuerza de la montaña, al viento, la energía, del sol, el agua, la esperanza, la vida, el nuevo

danzante, responde con sus pasos ágiles que retan la gravedad, configura en el ritual una mayor dificultad de ejecución y un elevado nivel religioso en la interpretación vida y muerte, que se descifra ante la comunidad como el heredero de este legado tradicional, cada paso se realiza al compás de la música, es allí donde radica el verdadero escollo, la verdadera prueba, el representar a la perfección el compás que llevan las tijeras con los instrumentos y los pasos que se elaboran, se representa como un ser iniciado, que se ve sometido a cambios rítmicos indescriptibles en el ritual, a ciclos que le llevan a sacar su destreza, tal como se suceden y renuevan las estaciones, en cada etapa, en cada ciclo individual e histórico, el hombre comprenderá parte de su verdad, en el contexto atok sayku representa a Rasu-Ñiti, que a trasgredido su energía y su fuerza reflejada en el nuevo danzante, que tendrá que demostrar su casta en competencia para aceptar el respeto de su comunidad como descendiente de su antecesor.

más allá de lo cambiante en el ritmo, más allá de las etapas por las que atraviesa el nuevo danzante hay algo permanente, que es el trascender del músico en el ritual, la importancia de su presencia preside en quien recibe al nuevo danzante al culto de la creencia natural que emana su experiencia y tradición, verdadera esencia simbólica en el ritual, por lo tanto, lo cambiante está sometido al paso del tiempo, al desgaste de las formas y de la materia, pero lo perpetuo, el ser interior en el ritual, está anclado en un mundo eterno o más bien atemporal, en una renovación natural de la música, la demarcación de Lurucha en la danza, es el inicio de una nueva existencia en la clarificación del ritual, la dimensión espiritual de la existencia humana por la que circula en todo momento la fuerza y la voluntad emitida por la naturaleza espiritual, aquel conjunto de significaciones a través de las cuales dan forma a su existencia religiosa y trivial de las capacidades cognitivas y afectivas que produce el músico en ritmo, para entender aquellas percepciones musicales integrales del mundo y la vida en una manifestación de continuo movimiento de su renacimiento cultural.

aquellas percepciones acogedoras de las prácticas de acción y los modelos de significación del ritual, que se encuentran contenidas en códigos simbólicos que dinamizan, reproducen y transforman el mundo existencial del danzante, la interpretación de cambio del ritmo constituye la importancia del tiempo en la descripción musical, su ritmo marca el fin de las confusiones, ahuyenta la muerte, tal relación espacio - tiempo reconstruida a partir del símbolo es propia de la cultura indígena, donde todo se renueva y donde todo participa de un contexto pleno de significado, que hace referencia a la transformación del acontecer vital del tiempo que interpreta la búsqueda de equilibrio que se realiza los bailes mediante los rituales de armonización de la danza, que implican la reconstrucción del orden del ritual pero que a la vez, implica la superación por un estadio de mayor sabiduría del nuevo danzante.

En las cosmovisiones de los pueblos originarios, el ritual cumple la función de reactualizar periódicamente su costumbre, al revivir lo sucedido en el tiempo del ritual se reitera el conocimiento esencial que da sentido a los valores de la comunidad y a la vez canalizan emociones latentes en el colectivo e individual de su tradición, el no

perder su identidad cultural, esta experiencia, realizada a través del tiempo, gira también alrededor del ritmo como eje estructurante de todas las descripciones en la interpretación de la danza. La importancia de relevar estas formas de interpretación de la vida cultural del danzante en su naturaleza, es identificar los fundamentos y los principios culturales de un aprendizaje equitativo, armónico, recíproco y sustentable, que solo llegan a seres elegidos por las deidades naturales y que se articula en el ritual para que los representen en el mudo terrenal.

“ — ¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! —dijo el nuevo dansak’”. Significa una comprensión generacional por la que circula en todo momento su conocimiento e información, que es el resultado de un orden autorregulado por la propia forma de identificar del nuevo danzante, un legado de este ser iniciado, que se convierten en forjador de su identidad, intermediario de los recuerdos del pasado, que contextualizan las representaciones de fuerza que dinamizan el presente que parten de la vida cultural y que señalan pautas del futuro de sus deidades en relación, que se conceptualiza para comprender el sentido de la vida en el danzante, relación establecida en la alta valoración de la tradición y el comportamiento de los ciclos temporales de la naturaleza que forman parte de su interpretación.

“... Era él, el padre “Rasu-Ñiti”, renacido...”. Renacer o volver a resurgir es una creencia cultural indígena intrínseca en el cuento, desde la interpretación cosmogónica el sol y la luna aparecen y desaparecen, igualmente las estaciones del año, las flores y tantas otras cosas en la naturaleza tienen un ciclo, así el ser danzante muere pero regresa otra vez en otro ser, según esta creencia, el espíritu pasa por ciclos de muertes y nuevas encarnaciones generacionales, el danzante Rasu-Ñiti podría volver a vivir en la tierra naciendo como un nuevo ser en el ritual. El destino del danzante en el ritual a un retorno como proceso natural se determina como un antagonismo entre la vida y la muerte, una especie de contradicción armónica, la muerte es concebida como la continuación de la vida en el ritual, se describe bajo la representación de un umbral, es decir al cerrar el ciclo, el danzante volverá a la vida real entre los vivos, se representa la concepción de la existencia más allá de la muerte, se repite el concepto del retorno cíclico, es el espíritu del maestro, que transmite al danzante iniciado las facultades de pensamiento, de la sensibilidad, del movimiento, si el espíritu sale del cuerpo del danzante sobreviene la muerte porque el espíritu es la vida.

“... con tendones de bestia tierna...“...y el fuego del Wamani...”. Interpreta el cuerpo astral o anímico de la energía que configura la deidad ancestral, el espíritu tiene la virtud de estremecer el cuerpo ya sea en forma voluntaria o de forma obligada, así, cuando el cuerpo reposa durante la agonía, su energía sale del cuerpo y vaga por el mundo exterior, vuelve al cuerpo a la hora que el danzante iniciado comienza a transgredir el ritual, la fuerza del espíritu de ser danzante pervive de la interpretación de la existencia simbólica del wamani que se inmortaliza mediante la energía que devela la reencarnación del espíritu natural, esta búsqueda de la estructura mental del danzante es un retorno a la experiencia del ritual de representar movimientos sensibles que simbolizan las prácticas mágico-religiosas que están inmersas en la estructura

natural del pensamiento ancestral presente en el involuntario del nuevo danzante que deviene de la experiencia en el transcurso de su identidad cultural.

“...inventó los ritmos más intrincados, los más solemnes y vivos...“...“Atok’ sayku” los seguía, se elevaban sus piernas, sus brazos, su pañuelo, sus espejos, su montera, todo en su sitio. Y nadie volaba como ese joven dansak’; dansak’ nacido...”. La música, simboliza un medio de acercamiento entre todos los seres, posee una cualidad especial que el lenguaje no puede interpretar claramente, por eso el espíritu la expresa en forma de armoniosas melodías, el ritmo es la expresión esencial de la propia energía, simboliza la base conceptual de la danza, la esencia del músico representa un fenómeno físico en el campo cósmico y en el ámbito humano, esta fuerza de expansión crece y decrece recíprocamente en el ritual, , el concepto de la dualidad es un referente cultural en el indígena que significa equilibrio, en este caso se describe un rítmico indisoluble con el orden cosmológico del relato y su interpretación, dilucida el comienzo de la nueva era del espíritu en atok sayku, el sonido del alma, la primera expresión que acompaña al discípulo durante toda la vida como danzante

el ritmo y la música lo expresan magistralmente al estar vinculada con el tiempo de un modo tan irreductible en el ritual que pareciera que el propio sonido creara al nuevo danzante, esta comprensión integral de la naturaleza y del tiempo, conlleva necesariamente a desarrollar una postura simbólica, una perspectiva de observación e interpretación del ritual, desarrolla una racionalidad en lo específico, el efecto principal del músico es dar al danzante una sensación de seguridad, el recuerdo de hacerle saber su procedencia tradicional, su experiencia religiosa y el placer de vivir en comunidad iluminan esta notable muestra de lealtad y adherencia del músico, la diversidad de la naturaleza y el comportamiento vital del nuevo danzante permite poseer una visión intuitiva del símbolo en la interpretación.

“— ¡Está bien! —dijo “Lurucha”—. ¡Está bien! Wamani contento...”. El danzante Rasu-Ñiti, vencedor de la muerte inclemente, encontró para su innata aspiración espiritual, la estupenda naturaleza que le rodeaba, frente a dos infinitos, una montaña eterna en que vivía y el cielo que contemplaba, atributos de la naturaleza en el ritual, la fuente prima y segura para dar paso a sus aspiraciones místicas y eternas, dominados del esfuerzo y la interpretación de la danza, esas dos potencias generadoras de todo cuanto bueno estaba a su alcance, la tierra y el cielo, han configurado el espíritu mismo de los Andes el wamani el símbolo sagrado entre los hombres y los espíritus naturales. En la construcción del imaginario cultural, el wamani desde su origen inmemorial es parte de la imagen misma del danzante, es decir, el wamani y sus representaciones naturales son parte de las identificaciones adquiridas en el ritual, el equilibrio y la armonía entre hombres y deidades vuelven a imperar, , se expresa la satisfacción material y espiritual que vislumbra el legendario músico frente al misterio de la misma vida, la interpretación de uno de los símbolos de acceso al silencio más profundo en el que todos los hombres buscan la eternidad y el valor impregnados en la existencia del danzante

“...Ahistá en tu cabeza, el blanco de su espalda como el sol del medio día en el nevado, brillando...”. Simboliza la sabiduría de lo divino, de libertad y de poder, Inti Watana equivalente al nacimiento o inicio de un nuevo ciclo solar momento en el cual los rayos solares irradian su energía de tal modo que proporcionan gran vitalidad para quienes estén predispuestos a recibirlos, el Inti Watana es una celebración ritual de carácter ancestral y comunitario que tiene por objeto entrar en armonía entre la fuerza del "Tata Inti Illka"; el sol, deidad sagrada y la comunidad en directa relación con los usos y costumbres de cada región vinculados a los solsticios y los equinoccios interpretaciones de superioridad, en la fuerza subyugante del nuevo danzante, tan autónomo y tan digno como Rasu-Ñiti, gran parte de la identidad del danzante se transmite en la interpretación del músico, valores, normas e ideales, en los que la comunidad los reconoce porque son parte de la memoria construida por su legado ancestral, en ese sentido, el danzante ha aprendido grandes conocimientos, el recuerdo subjetivado de sus antepasados y la incognoscencia del más allá lo empuja con infalibilidad hacia el culto de reconocer al wamani como portador de la luz, como gestor del movimiento libre en el espacio, mensajero del sol, constituye en el , la representación del principio y fin de la interpretación del ritual, el conocimiento de todos los secretos como fuente para su vida.

Toda tradición es como un río que fluye, el cual es vivificado en forma permanente desde su misma fuente que es de origen no-humano o sea metafísico, es por esta razón que la parte no-humana de una tradición no puede envejecer ni tampoco verdaderamente morir. Cuando ha cumplido su función, retorna a la Fuente de la que se ha originado y del cual continua dependiendo; en términos generales, podemos afirmar que la irrupción del elemento de origen no humano que se manifiesta en el origen mismo de una tradición, da forma a una particular mentalidad, que origina a su vez una civilización tradicional, esta es la razón por la que en la etapa fundacional de toda forma civilización particular.

“...“— ¡No lo veo! —dijo la esposa del bailarín.....—Enterraremos mañana al oscurecer al padre “Rasu-Ñiti...” . El modelo de pensamiento indígena es incluyente y permite conectar el presente con el pasado, en el caso del ritual permite comprender la factibilidad de construir el futuro volviendo al pasado, es decir, a las raíces de su desarrollo como interpretación, la vida y la muerte son realidades complementarias y no antagónicas, el ritual es un tejido interconectado de relaciones cósmicas, naturales y humanas en el modelo trascendental de interpretar en el indígena, por lo tanto, el tiempo de la participación de la esposa en el ritual culmina pero no termina, lo que cambia es la interpretación del ritual y los procedimientos de comprensión, el cuento se alimenta de esa connotación.

La perspectiva de aprendizaje gira entorno a la participación del ritual, momento en el que las deidades designan a los interventores para interpretar la realidad, la necesidad de que el hombre se ponga a prueba y ejercite su conocimiento tradicional, representa en la esposa el desenlace final del ritual, ella interpreta que el danzante se ha ido, más no descifra la correlación de entendimiento acerca de ritual que se revela en los diferentes

seres, según el avance de aprendizaje y creencia, solo la interpretación de la vida renace en la presencia de los iniciados del espíritu que se con figuran en la comprensión del ritual, nada en el ritual está separado del todo, el espíritu sigue viviendo en otro estado, está en este mundo aunque en otra dimensión, pues todo continúa en el ciclo de renovación, la necesidad de no desaparecer.

“...—No muerto. ¡Ajajayllas! —Exclamó la hija menor... —. No muerto. ¡Él mismo! ¡Bailando!...”. Se interpreta que el espíritu del danzante Rasu-Ñiti seguirá manifestando las creencias culturales por luchar contra el retorno del antiguo orden ancestral frente a la ejecución de su existencia final, ahora la hija vive en el tiempo y en el espacio, vive en el presente de estar interconectado con su padre a través de su resistencia y destreza como parte de su conocimiento, a lo largo de innumerables vidas en diversas circunstancias y experiencias aquello que sueña, aquello que se desea, forja en sí mismo una realidad más profunda y evolucionada, el saber que su legado nunca se extinguirá mientras en ella perviva su creencia tradicional, la hija dilucida a Rasu-Ñiti en la interpretación de la danza que representa el nuevo danzante, su presencia legendaria, aquella que convierte en enseñanzas su representación, el paso de la realidad inmediata al mundo mágico de la danza, del paso del mundo fisiológico interno hacia el poseedor de la fuerza de la naturaleza que ahora representa el bailarín, esencia que percibe, como quien se desplaza sobre los acontecimientos y sucesos de aquel ser que vio y sintió en el pasado, momento que pervive en su memoria aunque concibe en su interpretación la necesidad de remontarse a sus raíces, que son las que pueden fortalecer su identificación con su realidad.

Los acontecimientos del cuento siguen unas pautas de causalidad, hay un principio del tiempo y un fin que vuelve a generar a su vez un principio, nuevamente despertará Rasu-Ñiti y se transformará en el gran danzante, despertará del estado de trance en el que está, sabiendo que, aunque Rasu-Ñiti vuelva a ser espíritu, vivirá en la memoria de su pueblo en la eternidad. Su relación con el mundo está regida a la aplicación de sus valores, base fundamental de su identidad, partiendo de lo espiritual y el respeto por la creencia

“Lurucha” miró profundamente a la muchacha. Se le acercó, casi tambaleándose, como si hubiera tomado una gran cantidad de cañazo...”. El músico considera a Rasu-Ñiti con admirable veneración, de igual forma una de las maneras de concebir el ritual es admitir la pertenencia del culto a quien le corresponde, en este caso la hija ha manifestado ser parte de la cognición del danzante a sí como ha interpretado el descifrar del ritual, el sitio ceremonial, el lugar sagrado para el ritual, en el contexto su relación con el músico a encontrado el significado del mismo interrogante de causalidad que buscaba con el danzante y que a ora percibe como parte de su existencia, estas alternancias se expresan en los múltiples ciclos que contiene el relato, así como en el fin del suplicio que lo exceden, cada uno de los diferentes y opuestos semblantes del ritual se hacen presentes en la interpretación que denuncia el músico sobre el momento que le corresponde al pensamiento describir sobre su partida, representa el momento fijado para su conjunción con el tiempo de la existencia del danzante un encuentro del devenir de la existencia humana con las alternancias sagradas para proferir su legado que vivirá

durante toda la existencia, esta antigua herencia cultural ha formado parte de la vida cultural de un pueblo que pervive en la eternidad sincrética de costumbres y tradiciones, particularmente en el caso de los pueblos indígenas como dueños desde tiempos inmemoriales de esta evocación cultural, la posibilidad de equilibrio entre hombre y naturaleza en el relato se logra en la medida que exista la correlación deidades y danzantes en concordia, para dar aplicabilidad a los principios que establecen un orden mediante lo tradicional, lo sagrado, lo espiritual y lo cosmogónico, como fuente de vida eterna.

“¡Cóndor necesita paloma! ¡Paloma, pues, necesita cóndor! ¡Dansak’ no muere...”. La dualidad del ritual, y el alternado predominio de sus opuestos, se expresan con especial fuerza en el tiempo, un resurgimiento de su experiencia cultural que formar parte del ciclo existencial, se representa en la interpretación simbólica del músico una revelación de los acontecimientos de la vida inmortal del danzante, que vive de manera perpetua en la evocación de su herencia cultural y natural que depone, desentrañando una cultura capaz de perpetuarse a través de las generaciones indefinidamente para defender la integridad natural de la armonía cósmica de la comunidad,

“... —Por dansak’ el ojo de nadie llora. Wamani es Wamani.”. El ritual debe ser el contexto simbólico de la sostenibilidad en el tiempo, debe ser el espacio vital para desarrollar las actividades culturales, ligadas a la interpretación del danzante, por ende se revela que no es el bien inmaterial individual sino el bien de propiedad colectiva que lleno de significados, reivindica sus tradiciones y el legado de sus ancestros, que interpreta el cuento en un símbolo de auténtico valor generacional a su cultura, la comprensión de la mente humana podría ser considerablemente más amplia si se admitiera que lo imaginario no es una mera invención que surge de la nada, sino la intuición de otros mundos reales y posibles con los que interactúa. Algunos dicen que los ven. Otros aseguran que los oyen. Muchos creen en ellos sin verlos ni oírlos. La ciencia no se atreve a desmentir la existencia de seres que habitan en dimensiones paralelas porque no puede refutar la inexplicable capacidad de la mente para percibir otras realidades. El cuento recuerda una parte importante en la existencia del indígena, indica la verdad de una experiencia vivida. el señalamiento de la verdad y la construcción de la cultura que pervive a las nuevas sangres a resisitir a la eternidad.

CONCLUSIONES

El sentimiento subjetivo de identidad es un sentimiento de mismidad y continuidad que experimenta, “La Agonía de Rasu-Ñiti”; pero supone también una cualidad especial la interpretación del Contexto y el Símbolo, cuyos elementos culturales y valores tradicionales llegan a ser significativos, de este modo puede llegar al asombroso y pleno descubrimiento de su identidad Cultural.

Hay palabras, que son conceptos, y son tan específicos y propios de una cultura, que la traducción apenas llega a establecer alguna semejanza, no más, la idea de llegar a entender, a menudo es pura ilusión, para entender, a partir de una mirada no indígena, se trata de conducir la reivindicación cultural a través de las alternativas que ofrece el análisis del cuento, el plantear la integración del componente tradicional dentro de las nuevas dinámicas modernas, a partir de elaborar y desarrollar un modelo alternativo de interpretación, en el que la cultura indígena asuma una posición preponderante, no sólo en el plano vivencial del relato, no como recreación literaria de experiencias vitales propias sino como proyección de la propia naturaleza dual en la descripción del contexto simbólico de la muerte en la agonía de Rasu-Ñiti.

Para Argüedas lo fundamental no era la humanidad, sino los hombres, no las personas sino el indio, no el aborígen sino el ser, los danzantes de tijeras incluyen una serie de elementos cristianos, lo cual señala su carácter reivindicativo de la cultura y su función como mecanismo de resistencia. En este sentido es obvio que el fomento al estudio de las lenguas indígenas dentro de las mismas comunidades, así como la educación bilingüe, son factores de integración, e identificación a reinterpretar su escrito; José María Argüedas, señalado por la muerte, conjugó en este texto las líneas de la ficción y la reflexión.

la definición propuesta en cuanto al relato oral como una práctica discursiva social sobre los acontecimientos sagrados y primordiales ocurridos en el principio de los tiempos, va más allá de la conciencia de nacimiento y muerte del danzante, el eterno retorno es saber que eso que hace especiales pasará a la descendencia entre seres sobrenaturales, que dan cuenta de la cosmogonía, del origen de algo en el mundo como los elementos naturales y los pertenecientes a los derivados de la naturaleza humana. Más allá del cuerpo que nos forma, somos una incidencia, una sucesión de transformaciones culturales. Por lo tanto, es necesario acotar que cada fragmento se describe como una interpretación sagrada, secreta o clave.

semiótica y literariamente la traducción como una práctica definidora de la estética, posible de ser observada, a partir de la elevación que experimenta el danzante de tijeras en esta práctica de interpretación cultural. Así, por medio del análisis del relato, desde nuestro punto de vista sería posible hablar de un rasgo de traductividad en la base del texto original, es decir, una estrecha identificación observable en los fragmentos del relato que puede enseñarnos o al menos sugerir algún grado de identidad a la literatura latinoamericana; a partir del contexto simbólico de la muerte existe una relación íntima entre la mesticidad como rasgo de identidad y la traducción como práctica y producto contextual, donde éste último se constituye en el relato literario de aquella, posibilitado por la dimensión verosímil de la interpretación cultural.

Se intenta responder y proponer la analogía que el contexto simbólico de la muerte explica íntimamente en la agonía de Rasu-Ñiti. Como bien, una vez expuestas las bases teóricas, el contexto, el símbolo y la muerte, operan como marco de referencia de la argumentación que se a venido desarrollando hasta aquí en calidad de hipótesis, no sólo desde una lengua a otra, sino a partir de un código oral a otro escrito y simbolizado, ya que, incluso, las manifestaciones escriturales indígenas interpretadas en el relato pasaron a la versión escrita, previa narración oral de Argüedas.

Tal profundización ha permitido la configuración de una literatura diferenciada a partir de los recursos alfabéticos y estéticos que ha ofrecido la racionalidad indígena. Así, oralidad, escritura y símbolo pasan a comportarse como el contexto de la propuesta realizada, dándose que tanto las categorías de la oralidad como las de el símbolo aparecen como referentes que conviven al interior del relato, en concreto, esa alusión genérica que necesariamente habría que comprender su doble vinculación cultural estructurada bajo la dinámica de la práctica traductora de la interpretación en el relato.

El contexto se reconoce en cuanto a que tal situación de rebeldía por parte de la oralidad le imprime a las letras en el relato un dinamismo distintivo en su doble tarea de capturar a la palabra hablada por una interpretación simbólica cultural indígena que intenta amoldarse a sus requerimientos sociales más esenciales en su representación, lo cual no es más que un desafío para las letras, de cuyo esfuerzo han salido las más interesantes expresiones estético-literarias.

El contexto simbólico de la muerte se identifica con la oralidad, el relato escrito se verá compelido a una identidad, en tanto que para volverse creíble, intentará integrarse a esa oralidad, así como el escrito original intenta integrarse al relato en el proceso de interpretación que regulan su construcción y recepción del universo indígena inscrito en la agonía de Rasu-Ñiti; lo cual por sí mismo Argüedas procuró que la cultura en su escrito formara parte esencial de la vida y de la identidad indígena, sin renunciar a lo español porque lo español también formaba ya parte indisoluble de la realidad, a si el símbolo, como lenguaje de la identidad cultural, corrobora la trascendencia que adquiere el lenguaje como reflejo de la percepción del mundo.

La ritualización de todas las actividades de los indígenas permite en el relato al danzante de las tijeras comprender la historia de sus costumbres, y, al mismo tiempo, identificarse como miembro del mismo grupo. Los imaginarios sociales que revisten estos ritos lúgubres definen la relación entre la vida social, la individual y la cósmica, por lo que este ritual en el relato se convierte en la construcción de elementos de significación que otorgan sentido a una realidad socio-histórica; bajo este criterio, en el contexto simbólico de la muerte en la agonía de Rasu-Ñiti hay una marcada tendencia a no admitir la ausencia y mitigar, por medio de celebraciones ritualísticas el comienzo y el fin de Rasu-Ñiti, esta dimensión emocional del acto de la enunciación es el centro que orienta el cuerpo propio del danzante.

La música se presenta en el relato, no sólo como un acto creativo minucioso de las pasiones humanas, sino que se convierte en instancia de las producciones intelectuales racionales y subjetivas de la cultura indígena; en el relato ante la música, el danzante reacciona inconscientemente con movimientos que marcan el compás, en el ámbito descriptivo de su participación repercute en los ritmos corporales, por igual, provoca efectos galvánicos en la piel y se pueden observar reflejos pupilares involuntarios, de donde el danzante ha mantenido una correlación entre el ritmo musical y el innato de su cuerpo. A este ritmo tomado del ciclo musical del relato, se agregan otros movimientos como los gestuales y corporales definidos por la cultura y que, por lo tanto, realizan funciones comunicativas. Surge así la representación de la danza de las tijeras; desde la rítmica cadencia del danzante bailando hasta su fin.

El contexto simbólico de la muerte en la agonía de Rasu-Ñiti, en el mundo etnoliterario es algo vivo. Rasu-Ñiti es un elemento importante y quizá el más trascendente. Pero, no absoluto. La voluntad de la interpretación humana está subordinada a otras más poderosas, como las montañas, los ríos, algunos animales y plantas. En este universo mental, lo maravilloso es algo cotidiano y necesario. Rasu-Ñiti y su actividad de danzante forman parte de cuanto existe en este universo. Esa unidad constituye la principal diferencia de concebir la superación de la muerte espiritual a través de la asimilación por otro, del legado de quien desaparece.

Vivir la cosmovisión indígena es vivir una vida equilibrada y humana. Todo daño que se haga a cualquier ser detiene la evolución. Esta evolución queda grabado en cada una de nuestras células y conciencia, al igual que todos nuestros actos; por ello, nosotros mismos somos los responsables y jueces de nuestros hechos cuando pasamos de un plano a otro, para exteriorizar la profunda intimidad de nuestros sentimientos o la recia turbulencia del instinto. Para presentar la visión cultural del mundo, la voz del hombre indígena está todavía encerrada en una gruesa capa de silencio.

BIBLIOGRAFÍA

ARGANDEÑA, Frontaura María. Mitología Aymara-Khechua.. Universidad Mayor de San Andrés de Bolivia. <http://www.comunidadandina>.

ARGO Vergara. La muerte en Occidente. Barcelona: Aries, 1982.

ARGÜEDAS José M. La agonía de Rasu Ñiti , Lima, Taller Gráfico. Ícaro. 1962.

BAUDRILLARD, Jean. El intercambio simbolico y la muerte. Venezuela. Editions Gallimard, 1976.

BASCOPE CAERO Víctor. Artículo El sentido de la muerte en la cosmovisión andina. Bolivia. Universidad de Tarapacá: Cochabamba, 2001.

BERNAL, Méndez. Christian. José María Argüedas: hacia una poética migrante. Universidad de Pittsburgh .Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006. 2006.

BOUYASSE, Therese , Cassagne, Oliva Harris y Tristan Caicedo. Tres reflexiones sobre el pensamiento andino. La Paz, 1987

CELESTINO, Olinda. El pensamiento andino. Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. La Paz. Hisbol Publicacioines Casilla 20753.1987. 1. Ciclos míticos y rituales. Investigadora del CNRS en el Laboratoire d'Anthropologie Sociale. París 1997.

CORNEJO Polar, Antonio. Los universos narrativos de José María Argüedas. Barcelona Buenos Aires: Losada 1973.

DICCIONARIO Enciclopédico Hispano-Americano, Tomo XIX. Montaner y Simón editores, 1896.

DICCIONARIO Enciclopédico Hispano-Americano, Tomo XIX. Montaner y Simón editores, 1896.www.revista.unam.mx/vol.7/num8/art66/int66.htm

DICCIONARIO de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe S.A., Madrid

ESCOBAR . M, Gabriel. Organización social y cultural del sur del Perú, México Instituto Indigenista Interamericano, serie Antropología Social, núm. 7. 1967

ESCOBAR. M. Gabriel. Organización social y cultural del sur del Perú, Instituto Indigenista Interamericano, México (serie Antropología Social, núm. 7) 1967
capítulo 1 de Álvarez, J.R. (1988): Ensayos metodológicos, Universidad de León, 1988

FAIR. Fausto, Los cuentos de cuando las huacas vivían. Universidad Cuenca
Compilado por los estudiantes de taller de Quichua. Licenciatura en Lingüística
Andina y Educación Bilingüe 1993.

GALLEGOS, José Manuel. "Tata Pancho": De Choquelas Y Sikus A Morenos En Estos
Tiempos. Casas lunes 8 de septiembre de 2008. <http://tatapancho.blogspot.com/>

GONZÁLEZ, Federico. Plantas y Animales Sagrados, Capítulo XVI de Los Símbolos
Precolombinos. <http://www.geocities.com>.

FLORES, Galindo Alberto. Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes. La
Habana: Casa de las Américas, 1986.

JÁUREGUI, Eloy. Máximo Damián: un violín para José María.
<http://www.cronika.com.pe>

MURRA y López, La representación de La danza de las tijeras de José María Argüedas.
Contribución a la formación de la cultura andina.

ORTIZ, Eduardo Alfredo. VOLANDO EN LOS SUEÑOS DE LOS MUERTOS.
Universidad de Nariño. Maestría en Etnoliteratura, 1998.

SÁNCHEZ, Ricardo. Una reflexión sobre la visión espiritual indígena Quechua
Network, Director, <http://www.quechuanetwork.org/Echaski>

SÁENZ, Moisés. Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional, México,
sep, 1933. John V. Murra, "Semblanza de Argüedas", en Las cartas de Argüedas, Lima,
Pontificia

SÁENZ, Moisés. Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional, México,
sep, 1933. La Gaceta número 419, noviembre 2005.

SERRATO, Córdova. José Eduardo Centro de Estudios Literarios del Instituto de
Investigaciones Filológicas de la UNAM. <http://www.culturaspopulareseindigenas>

ZIVALLOS, Aguilar Juan. La representación de La danza de las tijeras de José María
Argüedas, http://www.andes.missouri.edu/andes/JZADanzaks/jza_danzaks2.html

ZUÑIGA Ortega. Clara Luz. José María Argüedas Un Hombre Entre Dos Mundos.
Editorial: Abya-Yala, Quito-Ecuador. 1994

ANEXOS

José María Argüedas
(1911 - 1969)
Cuento - La agonía del Rasu-Ñiti

¹⁷Estaba tendido en el suelo, sobre una cama de pellejos. Un cuero de vaca colgaba de uno de los maderos del techo. Por la única ventana que tenía la habitación, cerca del mojinete, entraba la luz grande del sol; daba contra el cuero y su sombra caía a un lado de la cama del bailarín. La otra sombra, la del resto de la habitación, era uniforme. No podía afirmarse que fuera oscuridad; era posible distinguir las ollas, los sacos de papas, los copos de lana; los cuyes, cuando salían algo espantados de sus huecos y exploraban en el silencio. La habitación era ancha para ser vivienda de un indio.

Tenía una troje. Un altillo que ocupaba no todo el espacio de la pieza, sino un ángulo. Una escalera de palo de lambras servía para subir a la troje. La luz del sol alumbraba fuerte. Podía verse cómo varias hormigas negras subían sobre la corteza del lambras que aún exhalaba perfume.

—El corazón está listo. El mundo avisa. Estoy oyendo la cascada de Saño. ¡Estoy listo! Dijo el dansak'^A “Rasu-Ñiti”^B.

Se levantó y pudo llegar hasta la petaca de cuero en que guardaba su traje de dansak' y sus tijeras de acero. Se puso el guante en la mano derecha y empezó a tocar las tijeras.

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

La mujer del bailarín y sus dos hijas que desgranaban maíz en el corredor, dudaron.

¹⁷ RELATOS COMPLETOS. Otros Relatos. La Agonía de Rasu-Ñiti. (Cuentos) Editorial Losada, Buenos Aires. 1974.

^A Bailarín

^B que aplasta la nieve

— Madre ¿has oído? ¿Es mi padre, o sale ese canto de dentro de la montaña? —preguntó la mayor.

— ¡Es tu padre! —dijo la mujer.

Porque las tijeras sonaron más vivamente, en golpes menudos.

Corrieron las tres mujeres a la puerta de la habitación.

“Rasu-Ñiti” se estaba vistiendo. Sí. Se estaba poniendo la chaqueta ornada de espejos.

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

—El corazón avisa, mujer. Llamen al “Lurucha” y a don Pascual. ¡Qué vayan ellas!

Corrieron las dos muchachas.

La mujer se acercó al marido.

—Bueno. ¡Wamani^C está hablando! —dijo él— Tú no puedes oír. Me habla directo al pecho. Agárrame el cuerpo. Voy a ponerme el pantalón. ¿Adónde está el sol? Ya habrá pasado mucho el centro del cielo.

—Ha pasado. Está entrando aquí. ¡Ahí está!

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

—Tardará aún la chiririnka^D que viene un poco antes de la muerte. Cuando llegue aquí no vamos a oírla aunque zumbe con toda su fuerza, porque voy a estar bailando.

Se puso el pantalón de terciopelo, apoyándose en la escalera y en los hombros de su mujer. Se calzó las zapatillas. Se puso el tapabala y la montera. El tapabala estaba adornado con hilos de oro. Sobre las inmensas faldas de la montera, entre cintas labradas, brillaban espejos en forma de estrella. Hacia atrás, sobre la espalda del bailarín, caía desde el sombrero una rama de cintas de varios colores.

La mujer se inclinó ante el dansak'. Le abrazó los pies. ¡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 roja del pantalón, ardían bajo el angosto rayo de sol que fulguraba en la sombra del tugurio que era la casa del indio Pedro Huancayre, el gran dansak' “Rasu-Ñiti”, cuya presencia se

^C dios de la montaña

^D Mosca azul

esperaba, casi se temía, y era luz de las fiestas de centenares de pueblos.

—¿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.

—Así es. Voy a despedirme. ¡Anda tú a bajar los tipis de maíz del corredor! ¡Anda!

La mujer obedeció. En el corredor de los maderos del techo, colgaban racimos de maíz de colores. Ni la nieve, ni la tierra blanca de los caminos, ni la arena del río, ni el vuelo feliz de las parvadas de palomas en las cosechas, ni el corazón de un becerro que juega, tenían la apariencia, la lozanía, la gloria de esos racimos. La mujer los fue bajando, rápida pero ceremonialmente.

Se oía ya, no tan lejos, el tumulto de la gente que venía a la casa del bailarín.

Llegaron las dos muchachas. Una de ellas había tropezado en el campo y le salía sangre de un dedo del pie. Despejaron el corredor. Fueron a ver después al padre.

Ya tenía el pañuelo rojo en la mano izquierda. Su rostro enmarcado por el pañuelo blanco, casi salido del cuerpo, resaltaba, porque todo el traje de color y luces y la gran montera lo rodeaban, se diluían para alumbrarlo; su rostro cetrino, no pálido, cetrino duro, casi no tenía expresión. Sólo sus ojos aparecían hundidos como en un mundo, entre los colores del traje y la rigidez de los músculos.

—¿Ves al Wamani en la cabeza de tu padre? —preguntó la mujer a la mayor de sus hijas.

Las tres lo contemplaron, quietas.

—No —dijo la mayor.

—No tienes fuerza aún para verlo. Está tranquilo, oyendo todos los cielos; sentado sobre la cabeza de tu padre. La muerte le hace oír todo. Lo que tú has padecido; lo que has bailado; lo que más vas a sufrir.

— ¿Oye el galope del caballo del patrón?

—Sí oye —contestó el bailarín, a pesar de que la muchacha había pronunciado las palabras en voz bajísima—. ¡Sí oye! También lo que las

patas de ese caballo han matado. La porquería que ha salpicado sobre ti. Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. ¡Sin el caballo él es sólo excremento de borrego!

Empezó a tocar las tijeras de acero. Bajo la sombra de la habitación la fina voz del acero era profunda.

—El Wamani me avisa. ¡Ya vienen! —dijo.

— ¿Oyes, hija? Las tijeras no son manejadas por los dedos de tu padre. El Wamani las hace chocar. Tu padre sólo está obedeciendo.

Son hojas de acero sueltas. Las engarza el dansak' por los ojos, en sus dedos y las hace chocar. Cada bailarín puede producir en sus manos con ese instrumento una música leve, como de agua pequeña, hasta fuego: depende del ritmo, de la orquesta y del “espíritu” que protege al dansak'.

Bailan solos o en competencia. 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.

Yo vi al gran padre “Untu”, trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una soga movediza en el cielo, tocando sus tijeras. El canto del acero se oía más fuerte que la voz del violín y del arpa que tocaban a mi lado, junto a mí. Fue en la madrugada. El padre “Untu” aparecía negro bajo la luz incierta y tierna; su figura se mecía contra la sombra de la gran montaña. La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo, a los ojos y al latido de los millares de indios y mestizos que lo veíamos avanzar desde el inmenso eucalipto de la torre. Su viaje duró acaso un siglo. Llegó a la ventana de la torre cuando el sol encendía la cal y el sillar blanco con que estaban hechos los arcos. Danzó un instante junto a las campanas. Bajó luego. Desde dentro de la torre se oía el canto de sus tijeras; el bailarín iría buscando a tientas las gradas en el lóbrego túnel. Ya no volverá a cantar el mundo en esa forma, todo constreñido, fulgurando en dos hojas de acero. Las palomas y otros pájaros que dormían en el gran eucalipto, recuerdo que cantaron mientras el padre “Untu” se balanceaba en el aire. Cantaron pequeñitos, jubilosamente, pero junto a la voz del acero y a la figura del dansak' sus gorjeos eran como una filigrana apenas perceptible, como cuando el hombre reina y el bello universo solamente, parece, lo orna, le da el jugo vivo a su señor.

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.

“Rasu-Ñiti” era hijo de un Wamani grande, de una montaña con nieve eterna. Él, a esa hora, le había enviado ya su “espíritu”: un cóndor gris cuya espalda blanca estaba vibrando.

Llegó “Lurucha”, el arpista del dansak’, tocando; le seguía don Pascual, el violinista. Pero el “Lurucha” comandaba siempre el dúo. Con su uña de acero hacía estallar las cuerdas de alambre y las de tripa, o las hacía gemir sangre en los pasos tristes que tienen también las danzas.

Tras de los músicos marchaba un joven: “Atok’ sayku”^E, el discípulo de “Rasu-Ñiti”. También se había vestido. Pero no tocaba las tijeras; caminaba con la cabeza gacha. ¿Un dansak’ que llora? Sí, pero lloraba para adentro. Todos lo notaban.

“Rasu-Ñiti” vivía en un caserío de no más de veinte familias. Los pueblos grandes estaban a pocas leguas. Tras de los músicos venía un pequeño grupo de gente.

—¿Ves “Lurucha” al Wamani?— preguntó el dansak’ desde la habitación.

—Sí, lo veo. Es cierto. Es tu hora.

— ¡“Atok’ sayku”! ¿Lo ves?

El muchacho se paró en el umbral y contempló la cabeza del dansak’.

—Aletea no más. No lo veo bien, padre.

—¿Aletea?

—Sí, maestro.

—Está bien. “Atok’ sayku” joven.

— Ya siento el cuchillo en el corazón. ¡Toca! —le dijo al arpista.

“Lurucha” tocó el jaykuy ^Fy cambió enseguida al sisi nina^G otro paso de la danza.

“Rasu-Ñiti” bailó, tambaleándose un poco. El pequeño público entró en la

^E Que cansa al zorro

^F entrada

^G fuego hormiga

habitación. Los músicos y el discípulo se cuadraron contra el rayo de sol. “Rasu-Ñiti” ocupó el suelo donde la franja de sol era más baja. Le quemaban las piernas. Bailó sin hervor, casi tranquilo, el jaykuy; en el “sisi nina” sus pies se avivaron.

— ¡El Wamani está aleteando grande; está aleteando! —dijo “Atok’ sayku”, mirando la cabeza del bailarín.

Danzaba ya con brío. La sombra del cuarto empezó a hen-chirse como de una cargazón de viento; el dansak’ renacía. Pero su cara, enmarcada por el pañuelo blanco, estaba más rígida, dura; sin embargo, con la mano izquierda agitaba el pañuelo rojo, como si fuera un trozo de carne que luchara. Su montera se mecía con todos sus espejos; en nada se percibía mejor el ritmo de la danza. “Lurucha” había pegado el rostro al arco del arpa. ¿De dónde bajaba o brotaba esa música? No era sólo de las cuerdas y de la madera.

— ¡Ya! ¡Estoy llegando! ¡Estoy por llegar! —dijo con voz fuerte el bailarín, pero la última sílaba salió como traposa, como de la boca de un loro.

Se le paralizó una pierna

— ¡Está el Wamani! ¡Tranquilo! — exclamó la mujer del dansak’ porque sintió que su hija menor temblaba.

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

—El dios está creciendo. ¡Matará al caballo! —dijo.

Le faltaba ya saliva. Su lengua se movía como revolcándose en polvo.

—¡“Lurucha”! ¡Patrón! ¡Hijo! El Wamani me dice que eres de maíz blanco. De mi pecho sale tu tonada. De mi cabeza.

Y cayó al suelo. Sentado. No dejó de tocar las tijeras. La otra pierna se le había paralizado.

Con la mano izquierda sacudía el pañuelo rojo, como un pendón de

^H la lucha

chichería en los meses de viento.

“Lurucha”, que no parecía mirar al bailarín, empezó el yawar mayu¹, paso final que en todas las danzas de indios existe.

El pequeño público permaneció quieto. 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?

La hija mayor del bailarín salió al corredor, despacio. Trajo en sus brazos uno de los grandes racimos de mazorcas de maíz de colores. Lo depositó en el suelo. Un cuy se atrevió también a salir de su hueco. Era macho, de pelo encrespado; con sus ojos rojísimos revisó un instante a los hombres y saltó a otro hueco. Silbó antes de entrar.

“Rasu-Ñiti” vio a la pequeña bestia. ¿Por qué tomó más impulso para seguir el ritmo lento, como el arrastrarse de un gran río turbio, del yawar mayu éste que tocaban “Lurucha” y don Pascual? “Lurucha” aquietó el endiablado ritmo de este paso de la danza. Era el yawar mayu, pero lento, hondísimo; sí, con la figura de esos ríos inmensos, cargados con las primeras lluvias; ríos, de las proximidades de la selva que marchan también lentos, bajo el sol pesado en que resaltan todos los polvos y lodos, los animales muertos y árboles que arrastran, indeteniblemente. Y estos ríos van entre montañas bajas, oscuras de árboles. No como los ríos de la sierra que se lanzan a saltos, entre la gran luz; ningún bosque los mancha y las rocas de los abismos les dan silencio.

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

Entonces “Rasu-Ñiti” se echó de espaldas.

— ¡El Wamani aletea sobre su frente! —dijo “Atok’ sayku”.
—Ya nadie más que él lo mira —dijo entre sí la esposa—. Yo ya no lo veo.

“Lurucha” avivó el ritmo del yawar mayu. Parecía que tocaban campanas graves. El arpista no se esmeraba en recorrer con su uña de metal las cuerdas de alambre; tocaba las más extensas y gruesas. Las cuerdas de tripa. Pudo oírse entonces el canto del violín más claramente.

A la hija menor le atacó el ansia de cantar algo. Estaba agitada, pero

¹ río de sangre

como los demás, en actitud solemne. Quiso cantar porque vio que los dedos de su padre que aún tocaban las tijeras iban agotándose, que iban también a helarse. Y el rayo de sol se había retirado casi hasta el techo. El padre tocaba las tijeras revolcándolas un poco en la sombra fuerte que había en el suelo.

“Atok’ sayku” se separó un pequeñísimo espacio, de los músicos. La esposa del bailarín se adelantó un medio paso de la fila que formaba con sus hijas. Los otros indios estaban mudos; permanecieron más rígidos. ¿Qué iba a suceder luego? No les habían ordenado que salieran afuera.

— ¡El Wamani está ya sobre el corazón! —exclamó “Atok’ sayku”, mirando.

“Rasu-Ñiti” dejó caer las tijeras. Pero siguió moviendo la cabeza y los ojos.

El arpista cambió de ritmo, tocó el illapa vivon^J Todo en las cuerdas de alambre, a ritmo de cascada. El violín no lo pudo seguir. Don Pascual adoptó la misma actitud rígida del pequeño público, con el arco y el violín colgándole de las manos.

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

Duró largo, mucho tiempo, el “illapa vivon”. “Lurucha” cambiaba la melodía a cada instante, pero no el ritmo. Y ahora sí miraba al maestro. La danzante llama que brotaba de las cuerdas de alambre de su arpa, seguía como sombra el movimiento cada vez más extraviado de los ojos del dansak’; pero lo seguía. Es que “Lurucha” estaba hecho de maíz blanco, según el mensaje del Wamani. El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos; esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana. El mundo a veces guarda un silencio cuyo sentido sólo alguien percibe. Esta vez era por el arpa del maestro que había acompañado al gran dansak’ toda la vida, en cien pueblos, bajo miles de piedras y de toldos. “Rasu-Ñiti” cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo. La montera le alumbraba con sus espejos.

^J el borde del rayo

“Atok’ sayku” salió junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos estaban mirando. “Lurucha” tocó el lucero kanchi[̄] del wallpa wak’ay^K con que empezaban las competencias de los dansak’, a la media noche.

— ¡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.

“Lurucha” inventó los ritmos más intrincados, los más solemnes y vivos. “Atok’ sayku” los seguía, se elevaban sus piernas, sus brazos, su pañuelo, sus espejos, su montera, todo en su sitio. Y nadie volaba como ese joven dansak’; dansak’ nacido.

— ¡Está bien! —dijo “Lurucha”—. ¡Está bien! Wamani contento. Ahistá en tu cabeza, el blanco de su espalda como el sol del medio día en el nevado, brillando.

— ¡No lo veo! —dijo la esposa del bailarín.

—Enterraremos mañana al oscurecer al padre “Rasu-Ñiti”.

—No muerto. ¡Ajajayllas! —Exclamó la hija menor—. No muerto. ¡Él mismo! ¡Bailando!

“Lurucha” miró profundamente a la muchacha. Se le acercó, casi tambaleándose, como si hubiera tomado una gran cantidad de cañazo.

— ¡Cóndor necesita paloma! ¡Paloma, pues, necesita cóndor! ¡Dansak’ no muere! — le dijo.

—Por dansak’ el ojo de nadie llora. Wamani es Wamani.

(1961)

^K canto del gallo