

El espacio de lo posible en “La agonía de Rasu Ñiti” de José María Arguedas¹

The Space of the Possible in ‘The Agony of Rasu Ñiti’ by José María Arguedas

PATRICIA HENRÍQUEZ-PUENTES
MAURICIO OSTRIA-GONZÁLEZ

Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte. Chile.
Correo electrónico: pathenriquez@udec.cl

Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte. Chile.
Correo electrónico: mostria@udec.cl

“La agonía de Rasu Ñiti” (1963) de José María Arguedas se inscribe en el marco de un proyecto literario de resistencia cultural ampliamente trabajado por el autor a lo largo de su obra. En este relato, lejos de transmitirse un mensaje acerca del orden del mundo o de las formas de representar los conflictos de una cultura que se niega a desaparecer, se propone el espacio y tiempo andinos como coordenadas en las que es posible lo imposible para la mirada occidental y el mundo moderno. En ello radica lo subversivo del texto y lo político de su planteamiento. Aquí el *Dansak* transita, sin cuestionamiento alguno, desde la muerte a la vida, restaurando escenas anteriores y anticipando otras por venir ante la mirada de unos personajes-espectadores, habitantes de este espacio ritual común multisensorial y polifónico planteado a través de una escritura evocadora de oralidad y teatralidad.

Palabras claves: teatralidad, danza de tijeras, política, oralidad, Arguedas.

“The Agony of Rasu Ñiti” (1963) by José María Arguedas falls within the framework of a literary project of cultural resistance crafted extensively by the author throughout his work. Far from conveying a message on the order of the world or depicting the conflicts of a culture that refuses to disappear, this story presents Andean space and time as coordinates in which the impossible is possible for the Western gaze and the modern world. Therein lie the subversive elements of the text and the political nature of its outlook. Here, the *Dansak* (Scissors Dancer) transcends from death to life, without any question, restoring previous scenes and anticipating others to come, before the gaze of

¹ Este artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto Fondecyt Regular N°1170385: “Los espacios heterogéneos del Norte grande en las literaturas y prácticas escénicas”.

some character-spectators, inhabitants of this common multisensory and polyphonic ritual space, developed through writing that evokes oral and theatrical traditions.

Key words: theatricality, scissors dance, politics, orality, Arguedas.

1. INTRODUCCIÓN

El proyecto escritural de José María Arguedas (narraciones, poemas y ensayos) y las diversas versiones escénicas (teatro, cine) que ha generado, suponen la voluntad de conservar, (re)construir y/o proyectar una visión tal que en ella sea posible, en el mundo contemporáneo, el rescate y la vigencia de ritos, mitos y valores propios de la cultura andina. Cultura que, por otra parte, sobrevive en innumerables pueblos y comunidades del Perú, Bolivia, Ecuador y norte de Chile y Argentina, en diversos grados de pureza, hibridismo o mestizaje.

De ahí, el carácter paradigmático que Arguedas otorga, por un lado, al mito de Inkarrí (muerte y resurrección del Inca), recogido y estudiado por él mismo y otros antropólogos, y a las historias contenidas en *Dioses y hombres de Huarochirí*, cuyo texto -recogido por Francisco de Ávila, en 1598- estudió y editó. De ahí también, la importancia que da a los distintos ritos, ceremonias y fiestas tradicionales andinas, sobre las que indaga en varios ensayos y estudios y recrea insistentemente en las instancias figurales de sus relatos, como es el caso del danzante de tijeras, protagonista del célebre cuento “La agonía de Rasu Ñiti”. Así, el proyecto de Arguedas implica que sus historias sean todas historias de resistencia cultural, en tanto proyectos imaginarios que se oponen a la desaparición de la cultura andina y procuran su coexistencia con la modernidad. Por eso, como en los mitos y ritos aún presentes en la memoria cultural indígena, los textos arguedianos sustentan la continuidad de algunas categorías con que los andinos ordenan el espacio, el tiempo y las relaciones sociales.

Aspecto cardinal de la cultura andina, constante en la narrativa arguediana, es la notable y pertinaz presencia de oralidad,² perceptible con nitidez en la voces y silencios de sus personajes y narradores, así como en sus gestualidades, en los cantos y danzas evocadas y en la música que de ellos emana, en la sonoridad armoniosa, tierna o violenta que brota de la naturaleza (ríos, lagunas, montañas, árboles, animales, aves, insectos).

Por añadidura, esa escritura evocadora de oralidad debe ser capaz –como sucede en los textos arguedianos- de construir junto o al mismo tiempo que los discursos verbales, las escenas contextuales, propias de esa situación comunicativa (gestualidades, planos, cercanías y distancias, tonalidades cromáticas, luces y sombras, desplazamientos, aromas, vestuarios, ritos y ceremonias, fiestas, migraciones y peregrinajes), tales que permitan visualizar las múltiples y complejas escenificaciones del drama cultural que los textos representan, como si

² Véase al respecto el notable trabajo de Martin Lienhard, *La voz y su huella* (1990).

acontecieran frente o junto al lector, ahora devenido espectador y hasta testigo ficticio. Estas verdaderas puestas en escena implican, repetimos, la importante e indispensable presencia de elementos musicales (voces, cantos, instrumentos, danzas), pictóricos, vestimentarios y arquitectónicos.

Asimismo, todos los textos arguedianos incluyen diversas dimensiones internas (de profundidad) que configuran escenas de intensos diálogos, actuaciones, ritos, presencia de figuras míticas, transfiguraciones, etc., que hacen de sus relatos, hondamente dramáticos, construcciones imaginarias (verbales), simultáneas a la lectura y absolutamente eficaces en la configuración de verdaderas teatralidades al interior de la narración. En sus momentos de ‘epifanía’, la ‘teatralidad’ arguediana se aproxima a diversas manifestaciones de la cultura tradicional andina, como las representaciones de la muerte del Inca, estrechamente vinculadas al mito de Inkarrí y practicadas, como queda dicho, en fiestas populares y religiosas de diversas localidades del Perú y otros países andinos, así como al antiguo movimiento religioso y de resistencia cultural y política, conocido como el Taki Onqoi y su manifestación contemporánea en la Danza de Tijeras: ejemplo paradigmático es, precisamente, el relato “La agonía de Rasu Ñiti”.

2. LA TEATRALIDAD ANDINA EN “LA AGONÍA DE RASU ÑITI”

Sanchis Sinisterra señala que “escribimos desde una teatralidad inscrita en nuestra experiencia” (2012: 25). Es decir, desde una configuración espacial, propia de todo acto, acontecimiento o situación que supone un sistema de signos y representación visual, determinados por el sistema cultural en que se insertan y condicionados por las competencias de los destinatarios potenciales. En cada momento histórico coexisten varias teatralidades que producen signos de manera diferente, dependiendo del contexto socio/cultural de producción espectacular (Villegas 1997: 9; Féral 2004: 44).

La teatralidad y las “matrices de representatividad”³ de la obra narrativa de José María Arguedas ha sido explorada durante casi cincuenta años por quienes desde la década de 1960 han escenificado teatral y cinematográficamente algunas de sus obras.⁴

³ Señala Fernando de Toro que en el texto dramático existen unas matrices de representatividad o teatralidad que hacen posible la escenificación: no existe una dicotomía entre texto dramático y representación escénica de aquel, sino que el texto, de una forma u otra, está presente en la representación y lo que está presente es esencialmente la réplica/personaje dentro de una estructura coherente cuyos elementos de teatralidad (escenografía, gestualidad, decorado, etc.) son verbales (1987: 112).

⁴ Dos años después de su publicación, en 1965, la bailarina y coreógrafa Trudy Kressel escenificó este relato como ballet folklórico. En 1976, el cineasta Augusto Tamayo San-Román dirigió una versión del relato para la televisión, con la que obtuvo el premio de la Asociación Latinoamericana de Teleducación Educativa. En 1985, se grabó para público extranjero una versión del relato en video, con el nombre de *La agonía de RasuÑiti. Un cuento de José María Arguedas*. El objetivo de este video, recuerda Zevallos, era demostrar la especificidad y existencia en Perú de una cultura indígena durante los ochenta (Zevallos 1). En 1994, el Grupo de teatro *El*

Especial atención ha recibido, en este sentido, el relato “La agonía de Rasu Ñiti” (1963), caracterizado por una configuración espacial reveladora de una evidente teatralidad: por la especial atención dedicada a uno de sus elementos fundamentales, el espacio; por la cesión de la voz del narrador en la figura de los personajes; por la presencia de escenificación en la narración y por su función política.⁵

“La agonía de Rasu Ñiti” ha contado, desde la fecha de su publicación, con una favorable relación entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad (Rancière 2011: 15). Tal como lo advierte Zevallos, el año de su publicación los lectores peruanos le dieron una gran acogida (1): “Los críticos reconocían, al mismo tiempo, que el cuento era una obra artística maestra y un documento auténtico de prácticas culturales que sólo Arguedas podía haber observado y comprendido.” Ese reconocimiento respondía más que a “una construcción coherente y persuasiva” (Zevallos 1), a una mirada y a un pensamiento que inscribió el relato en el régimen general de visibilidad y de inteligibilidad del arte literario (Rancière 2011: 20). Esta “historia de indios”, en palabras de Arguedas, propone un recorte del tiempo y una modalidad de poblamiento de los espacios materiales y simbólicos andinos, lo que revela su sentido político. Aquí los personajes se toman el tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común. No existe en ellos duda alguna respecto de la necesidad de poner en funcionamiento los protocolos rituales que permitirán al maestro traspasar su genio al discípulo, lo que equivale, en este caso, a cruzar la frontera de la muerte y revivir en otro cuerpo. Aquí el indígena no necesita que nadie le explique si ese traspaso es factible de ocurrir, pues no hay duda en él, ni cuestionamiento alguno. Se podría decir que la vigencia de este texto no está dada precisamente por los problemas que plantea (Portocarrero 2011: 171), sino por la subversión de una propuesta en la que la cosmovisión indígena se impone para hacer posible lo que, para la mirada occidental, es imposible.

En “La agonía de Rasu Ñiti”, como en gran parte de la producción literaria de Arguedas, distinguimos por lo menos dos teatralidades distintas y opuestas, las que suelen ser identificadas por la crítica como universos socioculturales. En palabras de López Maguñá

color de la forma de Andahuaylas, presentó una nueva versión del relato en el marco de 16° Muestra de Teatro realizada en la ciudad de Yurimaguas. En el período comprendido entre el año 2000 y el 2012, el Centro Cultural Waytay realizó más de quince presentaciones de este cuento en encuentros latinoamericanos de teatro popular, muestras internacionales de teatro de grupo y festivales internacionales. El año 2008, la directora de cine Gabriela Yepes presentó la película *El Dansak*, con la que obtuvo el premio Conacine al mejor cortometraje en categoría celuloide y una itinerancia en festivales en Sao Paulo y Austin. En el 2011, el Ballet Nacional en conjunto con la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, estrenó una nueva adaptación del cuento en honor al centenario del nacimiento de Arguedas. Por último, y entre otros antecedentes, el año 2012, la Asociación Cultural cusqueña Q'ente presentó la obra *Wamani es Wamani*, espectáculo basado en cuentos y cantos de José María Arguedas.

⁵ Entenderé por política la reconfiguración del reparto de lo sensible, es decir, esa distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos. (Rancière 2011: 34).

(2011: XII), estas dos teatralidades, están constituidas por la sierra y lo serrano, espacio de lo autóctono y comunitario; y la modernidad extranjera e individualista, representada en este relato, por el patrón autoritario. En el marco de una convivencia inarmónica, lo que suele predominar en las obras de Arguedas es el drama del desarraigo de la comunidad y de la naturaleza; como también la traumática experiencia de adecuación y ajuste a un entorno lingüístico y cultural ajeno y extraño. En “La agonía de Rasu Ñiti”, sin embargo, no ocurre de esa manera, pues aquí todo sucede en la comunidad campesina, en la que el Dansak está en comunión con su “origen orgánico y natural” (López Maguiña 2011: XXXI), pese a la presencia en ausencia del patrón. En este relato, donde la cultura andina se muestra más bien autónoma⁶, las fuerzas del mundo natural y los personajes que las encarnan, como el Dansak, su discípulo, su mujer y los músicos, están en comunicación de comienzo a fin con ciertas presencias míticas que reaparecen en el campo sensible de los personajes. Aquí el Wamani⁷ “le habla directo al pecho” al Dansak, quien decide adelantarse a la llegada de la Chiririnka, moscardón negro que anuncia la presencia de la muerte o su pronta llegada: “Tardará aún la chiririnka 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” (Arguedas 1963: 1).

En la teatralidad, el énfasis está puesto en la manera en que se realiza o expresa una representación en el aquí y ahora; y en su carácter procesual, que solo tiene realidad mientras está funcionando frente a la mirada de otro (Cornago 2003: 8). Es éste el que da inicio y fin al proceso, lo que significa que no existe teatralidad como una realidad fuera del momento en que alguien la está percibiendo sensorialmente (visión, sonido, aroma, temperatura, etc.) en un lugar determinado. Según lo anterior, la teatralidad supone una espacialidad ficcional cuya composición está tensionada y dinamizada fundamentalmente por la mirada. En el caso de este relato, la presencia de un “pequeño grupo de gente”, “el pequeño público” es el que da inicio y fin al proceso de traspaso del genio del Dansak (Arguedas 1963: 1).

El tiempo, por su parte, es también otro, dilatado, casi sin límites, “fuera de la concepción vertiginosa y cambiante de lo rutinario” (Azor 1988: 30). En este marco, la teatralidad devela la voz como fuente de sentido, comentario e incluso disolución del discurso; el cuerpo recoge lo que el discurso calla y/o denuncia lo que no ha podido

⁶ Recuerda Zevallos que, aunque Arguedas había insistido muchas veces en sus escritos que no había una cultura india pura, en este cuento lleva a cabo la esencialización de una cultura quechua con el propósito de defenderla en una coyuntura social y política adversa. Lo propio afirma Rowe (1984): “tengo entendido que (...) los danzantes de tijeras incluyen una serie de elementos cristianos, sin embargo, en el cuento ‘La agonía de Rasu Ñiti’ esos elementos no aparecen; Arguedas los excluye. Lo cual parecería señalar que Arguedas, en este cuento está construyendo la posibilidad de una cultura andina autónoma, no dependiente; tal vez de un modo utópico” (25).

⁷ El Wamani es una deidad que toma la forma de cerro, también identificada como *apu*. Es quien confiere identidad a las comunidades. “En términos generales, el favor que la montaña puede prestar a los humanos es aún más directo. Se percibe como un reservorio de plantas y animales con la posibilidad de integrarse al universo de los humanos, pero que funciona como espacio alternativo, no necesariamente benévolo. Sus relaciones con el hombre dependen del reconocimiento de su condición sagrada y de la entrega de ofrendas y actos rituales que hagan patente tal reverencia” (Millones 2012: 24-25).

ordenarse bajo el sentido verbal; exponiendo el complejo espacio de tensiones abierto entre la propuesta del actor y la respuesta del espectador, esa zona liminal en proceso de constante redefinición (Cornago 2003: 24).

Arguedas hace visible en su relato la teatralidad implicada en su experiencia, a través de una propuesta multisensorial de la cosmovisión andina, en la que “toman parte varios sentidos al mismo tiempo” (Cornago 2003: 22); se trata, por un lado, de una polifonía de voces que recupera, por vía imaginaria (narrativa) las relaciones religiosas tradicionales del hombre andino con las montañas (*apus, wamanis*), los ríos (*mayus*) y demás divinidades andinas, en el contexto de la modernidad; y, por otro, de la ‘construcción’ de un espacio para la escena ritual, en el que claramente figura delimitado el lugar de quien oficia el rito y quienes participan de él. Todo lo anterior evidencia lo que comprueba la investigación contemporánea respecto de las culturas andinas, “el andino no solo era un mundo de lo oral, sino también de lo visual, de lo musical, de lo táctil, de los colores y los movimientos, de los olores, en fin, un mundo multisensorial y extremadamente sofisticado en sus lenguajes y sus sistemas de registro y comunicación” (Martínez *et al.* 2014: 91).

En efecto, Arguedas, en “La agonía de Rasu Ñiti”, recupera, rescata, presencaliza la estética en su sentido originario de *aisthesis* (relativo a los sentidos), lo que significa apartarse del proceso de abstracción característico de la lectura de un texto, modelo extrapolado vía la semiótica, al estudio de otro tipo de representaciones culturales no sólo lingüísticas (Cornago 2003: 22). En sus relatos, se amplifican los componentes performativos de la historia contada “hacia el pensamiento andino tradicional” (Rowe 1984: 67), a través de la presencia de lo oral ficcionalizado, así como de textos no narrativos (líricos y prosísticos) y discursos no verbales (musicales: melodías, cantos, danzas; plásticos: tejidos, vestuarios, etc.) que, por lo demás, constituyen uno de los “ejes de la prosa arguediana” (Millones 1987: 2).

3. EL ESPACIO EN EL RELATO

El espacio puede considerarse una categoría dramática equivalente a la voz narrativa en cuanto uno y otra constituyen el “punto de acceso” al universo representado (García Barrientos 2003: 121). En el relato, el espacio figurado aguza los sentidos del lector, acrecentando las posibilidades de significación textual. Tal como se ha señalado anteriormente, aquí, vista, oído, olfato y temperatura, cobran importancia fundamental como configuradores de una escena particular de experiencia, en la que es posible el paso de la muerte a la vida. En este contexto, el Wamani contiene y administra “la fauna y la flora locales (dando) a la montaña un dominio especial sobre los animales silvestres (*salqa* en quechua), sus rebaños, y le sirve de la misma manera como lo hacen con el hombre los domesticados” (Millones 2012: 25). En el relato, los pájaros se sobresaltan, el Wamani avisa al danzante, los cuyes y las gallinas saben lo que pasa, lo que significa esa despedida, la música detiene a las hormigas negras (Arguedas 1963: 203, 208-209). Aquí no se manifiesta separación de las esferas de experiencia específicas, la vida cotidiana,

el arte y la religión forman parte de la misma escena de convivencia, en igualdad de condiciones hombres, dioses y animales y el estrato mágico mítico religioso dominan de comienzo a fin.⁸ Así, la polifonía de voces aproxima al lector a la dramaticidad y al proceso de transformación mesiánica (Rowe 1984: 74).

Podemos distinguir en este relato tres espacios. Uno privado, intraescénico, visualizado por el espectador-lector; y los otros dos, públicos. Entre éstos, uno está a la vista y los otros, aunque invisibles, existen como ámbito envolvente de la acción dramática (Sanchís Sinisterra 2012: 64). El espacio intraescénico es descrito en este relato, casi como un discurso del acotador, en el inicio del texto:

Estaba tendido en el suelo, sobre una cama de pellejos. Un cuero de vaca colgaba de uno de los maderos del techo. Por la única ventana que tenía la habitación, cerca del mojinete, entraba la luz grande del sol; daba contra el cuero y su sombra caía a un lado de la cama del bailarín. La otra sombra, la del resto de la habitación, era uniforme. No podía afirmarse que fuera oscuridad; era posible distinguir las ollas, los sacos de papas, los copos de lana; los cuyes, cuando salían algo espantados de sus huecos y exploraban en el silencio. La habitación era ancha para ser vivienda de un indio. 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 (Arguedas 1963: 1).

El espacio intraescénico es la habitación del Dansak, lugar de un ritual contingente de carácter divinadorio⁹ imposible para la mirada occidental, verdadero umbral que separa el mundo de los vivos y de los muertos. Es aquí donde el Wamani le habla “directo al pecho”, donde se anuncia la llegada de la chiririnka que “viene un

⁸ En el mundo andino la realidad, además de ríos, montañas, árboles y toros, diríamos normales, está compuesta por wamanis, por jircas que fueron guerreros, aukis tutelares que intervienen en el destino humano; ríos que hablan al corazón, que traen mensajes de lejanas tierras; toros que son dioses, como el Misitu, sin dejar de ser toros; árboles que retienen, a través de los tiempos, un mensaje, que saben y ven y sienten y sufren (Escajadillo 1994: 130). En el mundo mesoamericano ocurre algo similar. Al respecto, ver Henríquez Puentes (2010: 55-72).

⁹ Los rituales pueden tener carácter estacional llevándose a cabo en un momento de cambio en el ciclo climático o de comienzo de una actividad estacional tal como la siembra o la recolección, o bien puede tener un carácter contingente: esto es, para hacer frente a una situación de crisis bien individual o colectiva. Este ritual de carácter contingente puede ser subdividido en dos: a) rituales de ciclo vital que son llevados a cabo para demarcar el paso desde una fase en el ciclo de vida a otra, como por ejemplo los nacimientos, fallecimientos, matrimonios, etc. b) rituales de aflicción, que son llevados a cabo para exorcizar o aplacar a las entidades o fuerzas sobrenaturales que se cree son responsables de dicha aflicción: enfermedad, daños físicos, problemas de descendencia, etc.). Otras clases de ritual son los que tienen un carácter divinadorio. Son ceremonias llevadas a cabo por las autoridades políticas para asegurar la salud y fertilidad de los seres humanos, animales y cosechas o la iniciación en asociaciones religiosas, o de iniciación al sacerdocio a ciertas deidades que van acompañadas de rituales de libación u ofrendas de comida a los dioses, a los espíritus de los ancestros o a ambos (Turner 1988: 223).

poco antes de la muerte, donde el personaje siente “el cuchillo en el corazón”, indicio del comienzo de la despedida y, por lo tanto, de la muerte (Arguedas 1963: 203). La habitación del Dansak es el lugar donde el personaje prepara el protocolo de este viaje, “se levantó y pudo llegar hasta la petaca de cuero en que guardaba su traje de dansak’ y sus tijeras de acero” (Arguedas 1963: 203) y en el que se hace visible, a través de la mediación del Wamani y ante la mirada de un pequeño público, el paso de la muerte a la vida, escena para la cual el vestuario es fundamental:

el pantalón de terciopelo... las zapatillas, 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... 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 (Arguedas 1963: 204).

Los lenguajes de la música y de la danza marcan, en recorridos rítmicos, la disolución de la férrea separación entre ambos estados. Los movimientos del personaje pasan del vértigo, a la lentitud, para llegar a una momentánea inmovilidad que pronto se transforma en un nuevo vértigo. Cinco son las danzas de paso de la vida a la muerte: Jaykuy (entrada), Sisiniña (fuego hormiga), Waqtay (la lucha), Yawar mayu (río de sangre), paso final que en todas las danzas de indios existe; e Illapavivon (el borde del rayo); y dos son las de “reconversión”, en el que Rasu Ñiti vuelve a la vida en el cuerpo del Dansak joven, Atoksayku: Lucero kanchi (alumbrar de la estrella) y Wallpawak’ay (canto de gallo, con que empezaban las competencias de los dansak’, a la media noche) (Arguedas 1963: 207-210).

Es precisamente a través del Yawar mayu, “danza ritual que mediatiza la muerte” (Rowe 1984: 85), que Rasu Ñiti alcanza la extrema lentitud y posterior inmovilidad. Como consecuencia, sobreviene la suspensión del movimiento y el intento de cancelación de lo temporal. En la imagen detenida late, sin embargo, un nuevo movimiento por venir (Sánchez 2007: 29).

Rasu Ñiti bailó sin hervor, casi tranquilo, el jaikuy; en el sisiniña sus pies se avivaron. (...) ¡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 (...) El arpista cambió la danza al tono de waqtay (la lucha). 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 (...) Y cayó al suelo. Sentado. No dejó de tocar las tijeras. La otra pierna se le había paralizado (...) RasuÑiti 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 (...) 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 (...) RasuÑiti dejó caer las tijeras. Pero siguió moviendo la cabeza y los ojos...movió los ojos; la córnea, la parte blanca, parecía ser la más viva, la más lúcida (...) Atok' sayku saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban (...) Era él, el padre Rasu Ñiti, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, su corriente de siglos aleteando (Arguedas 1963: 207-210).

Así como existe la locación ficticia interna, también existe aquí la externa, constituida por los espacios públicos extraescénicos, no visualizados por el espectador-lector: el que corresponde al “tumulto de la gente que venía a la casa del bailarín”, el del “caserío de no más de veinte familias”; y el del Wamani grande, de la montaña con nieve eterna, quien desde este lugar “había enviado su “espíritu”: un cóndor gris cuya espalda blanca estaba vibrando” (Arguedas 1963: 205-206). En este marco tiene lugar el relato enmarcado sobre el padre Untu,¹⁰ a través del cual el narrador protagonista rememora su propia experiencia de espectador por medio de una textualidad que, como en gran parte de las obras de Arguedas, acusa la presencia del “registro ensayo antropológico” (Portocarrero 2011: 173); en la medida en que el narrador es, simultáneamente, ensayista, antropólogo que vive y revive la experiencia. Todo lo cual intensifica la teatralización a través de una escena de teatro dentro del teatro que reivindica la representatividad colectiva, tal como ocurre en los Diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Lienhard 1981: 42). “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” (Arguedas 1963: 1). El “yo” en este relato forma parte del conjunto de “quienes comprendemos al pueblo quechua” (Arguedas 1952: 31). Rasu Ñiti describe el momento en que su mirada, junto a la de “millares de indios y mestizos”, desencadenó la teatralidad de una versión de la Danza de las tijeras, imposible de olvidar:

¹⁰ El teatro dentro del relato vuelve a tener presencia fundamental en la última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. (1972) Lienhard advierte que, entre otras particularidades, esta novela se caracteriza por la existencia de una serie de componentes tradicionales andinos narrativizados..., como por ejemplo la “carnavalización”, es decir, la introducción de la fiesta colectiva andina en el relato cumpliendo funciones mágicas con toda la secuela de sus componentes y entre ellos los dansaq... Así se nos muestra cómo el diálogo entre Don Ángel y Don Diego no es otra cosa que un proceso de “teatralización” a la andina. (1981: 133-140).

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 a 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 pequeñito, jubilosamente, pero junto a la voz del acero y a la figura del *dansa'k* 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” (Arguedas 1963: 206).

Es esta una remembranza inserta en una concepción mágica del universo en la que el recuerdo personal se funde con la memoria colectiva, especie de “memoria suprapersonal (...) que se proyecta a instancias pretéritas del pueblo quechua” (Cornejo Polar 1973: 110). Pero también mágica en el sentido de concebir la realidad como un todo viviente intercomunicado,¹¹ sin diferencias de naturaleza entre los seres.

4. LA DANZA DE LAS TIJERAS

Una de las escenas en las que con mayor fuerza se ha hecho visible la multisensorialidad del mundo andino ha sido la fiesta, estrategia a través de la cual las ideas de los pueblos indígenas han sobrevivido frente al expansionismo moderno/colonial del Siglo XVI (Mignolo 2007: 35); y forma de desahogo y de resarcimiento simbólico por las tensiones que se van acumulando en una sociedad profundamente dividida (Melis 2011: 148). La fiesta es el marco fundamental de restauración cíclica de un repertorio diverso de prácticas escénicas o actos en vivo, que registran y producen acontecimiento a partir de un soporte único, el cuerpo. En efecto, es éste el que posibilita la circulación anual, en las calles y plazas de las comunidades de origen, de cantos, danzas, movimientos y gestos, que concentran memoria corporal y comunal, exigen presencia y participación, contemporaneidad y coespacialidad entre quienes los crean, los reciben y participan de ellos (Taylor y Fuentes 2011: 13–14).

Las danzas, acompañadas de música, forman parte esencial de las fiestas en la zona andina. Una de estas danzas, declarada Patrimonio Cultural por el Instituto Nacional

¹¹ “Una cualidad esencial de la sensibilidad de Arguedas: la mente penetra en las infinitas capas de realidad que conforman el mundo; no por medio de asociaciones mentales, sino a través de las interrelaciones reales de las cosas mismas” (Rowe 1976: 277).

de Cultura del Perú el año 2005 y Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, por la Unesco, el año 2010, es la *Danza de las tijeras*, restaurada anualmente en la antigua zona Chanca del Perú, actual Departamento de Apurímac, Ayacucho, Huancavelica y Norte de Arequipa.¹²

La *Danza de las tijeras* es una de las composiciones escénicas a través de las cuales el hombre andino celebra su “configuración diversa y múltiplemente conflictiva” (Cornejo Polar 2003: 7), validando su visión de mundo, aunque sea a través de negociaciones con la modernidad, lo criollo, lo cristiano y la escritura. Se trata de una danza-ritual propiciatoria, traspasada como un Don de maestro a discípulo, en la que confluyen varios modos ritualizados de producción sonora y coreográfica (Bellenger 2007: 179). Sus antecedentes se remontan a los siglos XVI y XVII y a las fiestas comunitarias relacionadas con el pastoreo, la esquila del ganado auquénido y la sanación de los enfermos. En este sentido, se trata de una danza de purificación. Señala Arce Sotelo (2006: 49) que los *TusuyLayqas*, antecesores de los danzantes de tijeras, eran considerados sacerdotes, guerreros, adivinos, que bailaban para curar a los enfermos.

En el relato de Arguedas, Pedro Huancayre, conocido como RasuÑiti, es un *Dansaq*, un “intérprete y médium... el que entiende qué es el tiempo y cómo se desenvuelven los hechos y sensaciones del mundo atemporal” (Huárag 2011: 69). Es un sacerdote y un virtuoso en una técnica para la cual fue elegido. Señala Aranguren (2007: 36) que el *Dansaq* solía ser tocado por el *Yllapa* (rayo), que lo conminaba a dedicarse a esta actividad artística, ritual y sagrada, pero también compleja y sacrificada. Rasu Ñiti, en el relato de Arguedas, no sólo ha sido tocado por el *Yllapa*, sino que “es el hijo de un Wamani grande”. De ahí que sea éste el espíritu de la montaña que se presenta en forma de cóndor, el que le habla directo al pecho y el que maneja las tijeras: “El Wamani las hace chocar. Tu padre sólo está obedeciendo” (Arguedas 1963: 205-206).

En tanto práctica escénica, inscrita entre los textos mítico religiosos andinos (Hernández *et al.* 1985: 66), la *Danza de las tijeras* es una danza ceremonial que se suele relacionar con *el Taki Onqoy* o *Talaus* (enfermedad del canto y la danza), primer movimiento político religioso de resistencia indígena, escenificado desde 1560 en Parinacochas o Huamanga, provincias de Ayacucho en Perú. El *Taki Onqoy*, tal como ha sido expuesto en el artículo “Arquedas y el Taki Onqoy” (Ostria & Henríquez 2016), llamaba al pueblo andino

¹² La danza de las tijeras se escenifica en el Departamento de Ayacucho, en la Provincia de Huamanga, especialmente en el Distrito de Socos, Vinchos y en el barrio de Santa Ana; Provincia de Vilcashuaman, en los Distritos de Accomarca, Carhuana y San Antonio de Cocha; Provincia de Lucanas, en el Distrito de Aucara, Puquio y Carmen de Salcedo; Provincia de Sucre, en los Distritos de Querobamba, Soras y Chilcayoc; Provincia de Parinacochas, en los Distritos de Coracora, Chumpi y Rivacayco; Provincia de Paucar del Sarasara, en los Distritos de Pauza, Sarasara y Lampa; Provincia de Huancasancos, en los Distritos de Lunamarca y Carapo; Departamento de Huancavelica; Provincia de Angaraes, en los Distritos de Patallacta, San Antonio de Atapuerco y Cogalla; Provincia de Ancobamba, en el Distrito de Paucara y Pomacocha; Departamento de Apurímac, en la Provincia de Aímaras, en los Distritos de San Juan, Colcabamba y Chapimarca; Provincia de Andahuaylas, en el Distrito de Huancaray, Abancay y Lambrana; y Departamento de Arequipa, en la Provincia de la Unión, en los Distritos de Cotahuasi, Alca, Pampamarca y Charcana.

a restaurar el culto a las *huacas*, nombre con que se denominaba a toda manifestación religiosa, sobre todo referida a los dioses prehispánicos¹³ (Millones y Albornoz 2007: 37) y al protocolo que suponía su adoración: “Las huacas andinas... debían recibir ofrendas si se quería obtener su apoyo y benevolencia. Una vez satisfechas hablaban y emitían oráculos, manteniendo una estrecha vinculación con sus fieles” (Rostworosky 1999: 60). Esta danza se inscribe en una cosmovisión según la cual la confluencia de danza y canto constituyen el vehículo fundamental de regreso al origen: el cuerpo transformado posibilita el tránsito hacia esa fisura de lo real, hacia esa posibilidad que, alterando insidiosamente todo lo presente, excava en lo inmemorial y en lo futuro, específicamente en lo propio del utopismo (Oyarzún 2009: 318). En este contexto el danzante es aquel que resiste por el pueblo, mientras se espera que ocurra la revolución, el *pachakuti*. Este es el sentido de la danza llamada Taki Onqoy. Y así lo explica Luis Millones:

agora todas avían resucitado para dalle batalla (al dios cristiano) e vencelle, e que las dichas guacas ya no se encorporavan en piedras ni en árboles ni en las fuentes, como en tiempos del ynca (Inca) si no que se metían en los cuerpos de los Yndios y los hacían hablar, e de allí tomaron a temblar diciendo que tenían las guacas en el cuerpo (Millones 2012: 27).

Tanto la *Danza de las tijeras* como el *Taki Onqoy* se caracterizan por ser danzas solistas, que acompañadas de música en vivo escenifican una composición para la cual quienes la interpretan han recibido una rigurosa formación técnica y espiritual: “el Maestro inculcaba al discípulo la sabiduría de los secretos de la naturaleza, la veneración a los *Wamanis*, a los *Apus* y a la *Pachamama*” (Arce Sotelo 2006: 52).

Es importante señalar que el origen europeo de los instrumentos musicales utilizados en la *Danza de las tijeras* (violín, arpa y tijeras), así como el vestuario, han sido uno de los motivos por los cuales los investigadores han cuestionado las relaciones entre ambas composiciones escénicas, sobre todo considerando que el *Taki Onqoy* proscibía todo contacto con la cultura de los invasores (Arce Sotelo 2006: 29). Para otros, en cambio, la diferencia fundamental entre ambas danzas radicaría en el nivel de alteración de los estados de conciencia alcanzados por una y otra. Según estos estudios, el Dansak de la *Danza de las tijeras* no alcanzaría ese estado de posesión por medio del cual el Wamani “ingresaría” al cuerpo del danzante, el que, en trance, podría viajar con su espíritu fuera del cuerpo, estado que sí experimentaría el taquiungo. Desde este punto de vista, el Dansak establecería

¹³ Advierte José De Acosta en 1590 que, en Perú, “después del Viracocha o supremo Dios, fue y es en los infieles el que más comúnmente veneran y adoran, el sol, y tras él esotras cosas, que en la naturaleza celeste o elemental se señalan, como luna, lucero, mar, tierra. Los Ingas, señores del Perú, después del Viracocha y del sol, la tercera guaca o adoratorio y de más veneración, ponían al trueno, al cual llamaban portres nombres, Chuquilla, Catuilla e Intillapa, fingiendo que es un hombre que está en el cielo con una honda y una porra, y que está en su mano el llover, granizar, tronar y todo lo demás que pertenece a la región del aire, donde se hacen los nublados” (De Acosta Libro V, Capítulo IV).

más bien una relación de asociación y comunión con la divinidad. De ahí provendría su virtuosismo técnico para la composición de las trayectorias, pasos y acrobacias, como para la producción sonora a través del manejo de las tijeras (Arce Sotelo 2006: 47).

En el relato de Arguedas, el Dansak viaja al cuerpo de su discípulo para volver a la vida y hacer posible lo imposible en el marco de la alteridad del mundo de los blancos. Es precisamente en el despliegue de una esfera particular de experiencia en danza, en un espacio polifónico y multisensorial, que el relato reconfigura material y simbólicamente el territorio de lo común andino.

5. CONCLUSIONES

“La agonía de Rasu Ñiti” reconfigura material y simbólicamente las dimensiones del espacio andino a través de la ficcionalización de una teatralidad indígena, propia de la sierra y lo serrano y de lo autóctono y comunitario. Para ello hace visible una espacialidad tensionada y dinamizada por la mirada de los que participan como espectadores: personajes, “pequeño público”, moscas, hormigas, pájaros, cuyes y lectores. Aquí, la voz de cada ser, por más pequeño que sea, se deja oír en igualdad de condiciones y en una intensa comunión mutua. Se propone de esta manera la aceptación del estrato de lo mágico-mítico-religioso como algo que se da en el mundo con la misma naturalidad que los fenómenos llamados naturales, con lo cual se redefine políticamente el espacio andino, pues aquí solo cobran protagonismo aquellos que, supuestamente, no tenían lugar.

El ejercicio de la mirada da inicio y fin a un protocolo ritual imposible para el hombre moderno: aquel que permite el trayecto vida-muerte-vida a través de la composición del cuerpo en un espacio sensorialmente complejo, en el que, vista, oído, olfato y temperatura cobran importancia fundamental como configuradores de la escena ritual de despedida y renacimiento del Dansak. En el texto, lo imposible se hace posible gracias a una de las estrategias a través de las cuales las grandes culturas han mantenido sus tradiciones: la práctica del traspaso del “genio”, es decir, del Don de lo que ha sido seleccionado para que se mantenga en la memoria y los posteriores y sucesivos trasposos de lo aceptado. Se restaura de esta manera, el valor de uso social de una práctica escénica inscrita en los textos mítico religiosos andinos, por sobre su mercantilización.

La maestría de Arguedas queda en evidencia en este relato a través de una textualidad que se define por su potencialidad visual y multisensorial, por la manera en que recorta el tiempo y puebla el espacio. Aquí el lector ingresa a un lugar pleno de imágenes, formas, colores, aromas y temperaturas, en el que se tejen en profundidad las relaciones sociales, los usos y costumbres, las ceremonias y rituales, danzas, ritmos, silencios y sonoridades constitutivas de las convenciones culturales que caracterizan lo andino. “La agonía de Rasu Ñiti” excede con creces el mérito de una textualidad reveladora de una “suficiente proximidad” entre el yo del narrador y el otro indígena, tal como fue indicado respecto de Arguedas durante gran parte del siglo XX por los estudios críticos de su obra. En este texto,

como en varios otros, Arguedas traza un camino de ingreso a un régimen¹⁴ de raíz indígena, orientado a validar una visión andina del mundo y recuperar el pasado, aunque sea a través de negociaciones con la modernidad, lo criollo, lo cristiano y la escritura.

OBRAS CITADAS

- Aranguren, Angélica. 2007. "Los danzantes de tijeras: discípulos de los apu, ritual e identidad andina". *Agua. Revista de cultura andina* 3: 31-38.
- Arce, Manuel. 2006. *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: Institut Français d'Études Andines - IFEA; PUCP-Instituto de Etnomusicología.
- Arguedas, José María. 1952. "En la polémica de un vestido, opina el indigenista J. M. Arguedas". *Caretas* 46: 31-32.
- Arguedas, José María. 1963. "La agonía de Rasu Ñiti". *Obras completas*. Lima: Editorial Horizonte.
- Azor, Ileana. 1988. *Origen y presencia del teatro en nuestra América*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Bellenger, Xavier. 2007. *El espacio musical andino: modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y la región del lago Titicaca*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Cornago, Oscar. 2003. *Pensar la teatralidad: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Cornejo Polar, Antonio. 1973. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Cornejo Polar, Antonio. 2003. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios. Antonio Cornejo Polar. (CELACP).
- De Acosta, José. 2008. *Historia natural y moral de las Indias*. 1589. Madrid: CSIC Press.
- De Toro, Fernando. 1987. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- Féral, Josette. 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- García Barrientos, José Luis. 2003. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Síntesis.
- Henríquez Puentes, Patricia. 2010. "Rabinal Achi o Danza del Tun: asuntos sobre el legado de un Don". *Atenea* 502: 55-72.
- Hernández, M. et al. 1985. "Aproximación psico-antropológica a los mitos andinos". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines Lima* 14: 3-4, 65-79.
- Huárag Álvarez, Eduardo. 2011. *La cultura oral en la narrativa hispanoamericana: Eduardo*

¹⁴ El régimen de las artes supone un tipo específico de vínculo entre los modos de producción de la cultura, las formas de visibilidad de la misma y los modos de conceptualización (Rancière 2009: 21).

- Huarag Álvarez*. Lima: Editorial San Marcos.
- Lienhard, Martín. 1981. *Cultura andina y forma novelesca (Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas)*. Lima: Editorial horizonte.
- Lienhard, Martín. 1990. *La voz y su huella: Estructura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- López Maguina, Santiago. 2011. "Prólogo". *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Martínez, José Luis. et al. 2014. "Comparando las crónicas y los textos visuales andinos: elementos para un análisis". *Chungará* 46, 1: 91-114.
- Melis, Antonio. *José María Arguedas*. 2011. *Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Millones, Luis & Mayer, Renata. 2012. *La fauna sagrada de Huarochirí*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Millones, Luis & Albornoz, Cristóbal. 2007. *Taki Onqoy: De la enfermedad del canto a la epidemia*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Millones, Luis. 1987. *Para leer a Arguedas: A propósito del libro Cultura popular y forma novelesca de Martín Lienhard*. Berlín: Indiana 11.
- Ostria, Mauricio & Henríquez Puentes, Patricia. 2017. "Arguedas y el Taki Onqoy". *Revista Atenea* 513.
- Oyarzún, Pablo. 2009. *La letra volada*. Santiago de Chile: Editorial Universidad Diego Portales, 2009.
- Portocarrero, Gonzalo. 2011. "Las últimas reflexiones de José María Arguedas". *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rostworosky, María. 1999. *Historia del Tahuantinsuyo*. Lima: Instituto de Estudio Peruanos IEP.
- Rowe, William. 1976. "Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias". En Juan Larco, ed., *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas. 257-283.
- Rowe, William. 1984. *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Lima: Editorial Horizonte.
- Sánchez, José. 2007. "De las dramaturgias de la imagen a las dramatúrgias de la imaginación". *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* 32: 270-280.
- Sanchís Sinisterra, José. 2012. *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México D.F.: Paso de Gato.
- Taylor, Diana.& Fuentes, Marcela. 2011. *Estudios avanzados de performance*. México: Fon-

do de Cultura Económica.

Turner, Víctor & García, Beatriz. 1988. *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Barcelona: Taurus Ediciones.

Villagómez, Alberto. 2011. "Arguedas y el teatro peruano". *Letras* 82: 65-81.

Villegas, Juan. 1997. "De estrategias culturales: la teatralidad en las culturas prehispánicas". *Acta Literaria* 22: 7-18.

Zevallos, Juan. 1999. *La representación de la danza de las tijeras de José María Arguedas*. Cyberayllú. Web.