



HAL
open science

El otro curso del tiempo : una interpretación de Los Ríos profundos

Isabelle Tauzin-Castellanos

► **To cite this version:**

Isabelle Tauzin-Castellanos. El otro curso del tiempo : una interpretación de Los Ríos profundos. Institut Français d'Etudes Andines, 29, 2008, Biblioteca Andina, 978-9972-627-83-5. ⟨halshs-01979790⟩

HAL Id: halshs-01979790

<https://shs.hal.science/halshs-01979790v1>

Submitted on 13 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

EL OTRO CURSO DEL TIEMPO:
UNA INTERPRETACIÓN DE LOS RÍOS
PROFUNDOS

Isabelle Tauzin

INTRODUCCIÓN

La literatura peruana es una de las innumerables víctimas de la globalización, un eufemismo tecnocrático que reemplaza hoy el concepto de neocolonialismo surgido a mediados del siglo XX. En 2003 ¿qué escritor peruano figuraba en el ranking mundial de las mejores ventas? Mario Vargas Llosa novelando las peregrinaciones de los franceses Flora Tristán y Paul Gauguin.

En 2004, en la antigua casona de San Marcos, templo de la tradición hispanista y la sabiduría se organizó un seminario internacional con estudiosos de todas las ciencias para debatir sobre *Arguedas y el Perú de hoy*¹.

Treinta y cinco años después de muerto, José María Arguedas sigue más vivo que nunca; su obra, fuente de investigaciones de extraordinaria vitalidad, vincula investigadores eméritos como William Rowe, líderes como Hugo Blanco, la popular cantante de huaynos, Dina Páucar, y jóvenes provincianos que se inspiran en el autor de *Los ríos profundos*. En 1996, Mario Vargas Llosa le dedicó un ensayo a Arguedas, *La utopía arcaica*.

¹ Las actas han sido recopiladas por Carmen María Pinilla (2005), organizadora del evento.

Este libro —traducido en el mundo entero— concitó la repulsa de los especialistas de la obra arguediana. ¿Dónde estarían el arcaísmo y el pasatismo? El noruego Birger Angvik contestó a la pregunta explicando las equivocaciones de la lectura vargasllosiana que consiste en esclarecer toda la obra por el suicidio de Arguedas, convirtiéndola en crónica de una patografía anunciada.

La depresión de José María Arguedas es imperceptible en esa escritura que no intenta «exorcizar los demonios personales» pese a lo pretende Vargas Llosa. La interpretación retrospectiva de la obra arguediana deja de lado las investigaciones en el campo del cuento popular, del folclor, la poesía quechua, la curiosidad por la novela rusa, francesa y norteamericana, la labor de docente junto a alumnos quechuahablantes, el compromiso del etnólogo por valorar el patrimonio cultural de las comunidades andinas; en suma, todos aquellos saberes que destila la creación novelesca.

Si Arguedas se sirve de su experiencia profesional, no lo hace mediante una simple transcripción autobiográfica; el protagonista de *Los ríos profundos* no es su doble como Marcel no es el doble de Proust en la saga *En busca del tiempo perdido*. Lo vivido está transmutado de tal manera que la lectura de la novela «desborda las categorías normativas y se derrama en múltiples direcciones, en un sinfín de posibilidades imaginativas» (Angvik, 1999: 376). *Los ríos profundos* —tema del presente libro— no es esa novela «emblemáticamente reaccionaria y tradicionalista» (Vargas Llosa, 1996: 374)

que describe Mario Vargas Llosa; es un texto que merece una lectura enfocada desde una perspectiva cultural e histórica, reconociendo en forma eminente la creación literaria y lingüística. *La utopía arcaica* configura un panfleto parricida y no ha de leerse como aporte científico. El ajusticiamiento sufrido en el libro por Arguedas cumple con borrar la extroversión afectiva mostrada treinta años atrás, en 1965, y recordada por el etnólogo Alejandro Ortiz Rescaniere:

«Llegó la hora de ir a [la] cita con Mario Vargas Llosa. El joven escritor estaba hospedado en el hotel Weter, o algo así. Fuimos a ese hotel del Barrio Latino. Nos sentamos en un café de Saint Germain, el viejo escritor, el joven y dos muchachos [...]. Mario Vargas Llosa no dejó de hablar, estaba locuaz y entusiasta, pero sólo se dirigía a Arguedas» (Ortiz Rescaniere, 1996: 195)

Los ríos profundos no ofrece la representación de un Perú primitivo existente solo en la mente de un escritor neurótico; al contrario, es un proyecto artístico conectado con la realidad inmediata de un movimiento social emergente que, por vez primera desde la revolución de Túpac Amaru en 1780, amenazó las estructuras económicas semif feudales.

A partir de 1956, mientras Lima se ve invadida por oleadas de migrantes que bajan de los Andes y cambian el rostro de la capital, los campesinos de Cusco empiezan a agruparse. Forman sindicatos y reivindican la

tenencia de las tierras como en Bolivia, donde un proceso de reforma agraria había sido emprendido en 1953. La ciudad de Cusco está ocupada en mayo de 1958; éste es el punto de partida de las sublevaciones que durarán unos diez años y verán la aparición de las guerrillas inspiradas en el modelo cubano.

El mito de Inkarrí, estudiado por José María Arguedas en 1956, predice el renacimiento del inca cuyo cuerpo descuartizado fue enterrado en regiones distantes y ha de renacer algún día, de modo que esta resurrección sea la señal de la revuelta contra el opresor. Esta alegoría subliminal comienza a hacerse realidad cuando las comunidades dispersas se juntan para reafirmar su derecho a la vida. *Los ríos profundos* anuncia la Gran Marcha india, la concientización de las masas marginadas, anhelada desde los artículos de Manuel González Prada dedicados a la cuestión indígena y los ensayos de José Carlos Mariátegui que intentaba hallar un sentido a la realidad nacional escribiendo en «El problema de la tierra»:

«No nos contentamos con reivindicar el derecho del indio a la educación, a la cultura, al progreso, al amor, al cielo. Comenzamos por reivindicar, categóricamente, su derecho a la tierra». (Mariátegui, 1987 [1928]: 50)

La historia literaria —reductora y por esencia normativa— clasifica *Los ríos profundos* en la categoría de las novelas indigenistas dedicadas a denunciar la

explotación de los indios. El indigenismo constituye una noción proteica² sobre la cual Arguedas manifestó durante mucho tiempo las mayores reticencias antes de afirmar su esperanza en una nueva definición acorde con un país en plena efervescencia:

«Todo el Perú está lleno de indios ahora, no están ya metidos solamente en esas cuevas tremendas de los ríos profundos del Perú, están en Arequipa y en Lima hay 700 000 indios». (Primer encuentro de narradores peruanos, 1986 [1965]: 243)

Los ríos profundos brinda un sinfín de líneas de investigación. El estudio de la temporalidad que voy a llevar a cabo aquí permitirá superar la lectura de un doble discurso demasiado evidente para ser justo y que restringe la obra arguediana a la novela de aprendizaje y a la novela de tesis.

El tiempo es como un amplio río cuyo cauce sinuoso e imprevisible guía toda la novela. En el primer capítulo de este ensayo recordaré la cronología de las aventuras del protagonista.

Luego, en el segundo capítulo, estudiaré la función retrospectiva entre recuerdos y leyendas.

A veces el tiempo parece detenido, esta suspensión aparente será el tema del capítulo 3.

² El multilingüismo y la heterogeneidad genérica, la distancia cultural y étnica entre autor, público y personajes constituyen las características de la literatura indigenista como lo muestra Antonio Cornejo Polar (1980; 1994).

Los ríos profundos va progresando poco a poco, en un vaivén en que el futuro está constantemente soñado, antes de concretarse en presente, como verá el lector en el capítulo 4. Por último, las etapas de la escritura y de la recepción serán expuestas en un quinto capítulo esclareciendo por primera vez la génesis de *Los ríos profundos*.

El método de análisis seleccionado consiste en acosar la dificultad, despejar la incógnita y puntualizar los indicios que fundan el sentido, movilizand o todas las formas de conocimientos lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos. En esta exploración paulatina espero que el lector descubra una realidad desconocida y vuelva a leer con una nueva mirada aquella obra maestra.

CAPÍTULO I

TIEMPO DE LA NARRACIÓN

Los ríos profundos presenta una organización muy cuidadosa del tiempo. De entrada asombra el silencio del narrador sobre el momento histórico de los sucesos. Pero es que muchas veces la primera lectura resulta superficial y engañosa; el lector se deja atrapar por los señuelos de las peripecias.

Por eso, intentaré fijar la cronología de la narración, ateniéndome primero a la ordenación por capítulos para recordar la intriga y apuntar las distintas etapas en la progresión del relato. Nos iremos perdiendo por los meandros del tiempo y los días acompasados por las campanadas en una vida rutinaria alejada de la Historia oficial. En un segundo momento, veremos cómo la cronología histórica no está excluida por completo y un señalamiento discreto va guiando el camino seguido por el lector.

1. Una cronología a-histórica

1.1. Capítulo 1: «El viejo»

«El viejo» está dedicado exclusivamente a la estadía del narrador adolescente en la ciudad del Cusco. El uso de

la mayúscula (Viejo) realza al personaje mientras que la minúscula (viejo) lo rebaja. José María Arguedas emplea una u otra según el contexto, el título del capítulo es «El viejo», correspondiendo al enfoque del narrador adulto que ha superado cualquier sometimiento, y a continuación encontramos un indicio de la subordinación paterna en «Mi padre [...] había trabajado como escribiente en las haciendas del Viejo» (138); asimismo Arguedas pondrá una mayúscula enfática a «colegio», recalcando lo único y anómalo de este lugar.

El título del capítulo en sí remite a la temporalidad. Revela desprecio hacia el anciano aludido, pero sobretodo sume al lector en un pasado a-histórico, cuya indefinición se debe precisamente al personaje matusaleno. No se conocerá el nombre del héroe, Ernesto, hasta el capítulo 6, a mediados de la novela.

El capítulo consta de tres partes de extensión muy desigual, con una página inicial consagrada al anciano pariente, otra parte de unas quince páginas sobre la noche en el Cusco y una tercera más breve para la partida. Tal tripartición se repite en la estructuración de la obertura de la novela. Ésta, a mi juicio, no puede ser segmentada en secuencias porque Arguedas no se ciñe al modelo de la narración cinematográfica; se aproxima más bien a las pautas del cuento popular, un género que exploró a lo largo de sus años de práctica etnológica. Cada parte conforma una unidad temática que encaja en el entramado narrativo. Pero, como en los cuentos, no asoma ninguna fecha, ninguna cronología que remita al

enfoque racionalista y lineal de la Historia: el tiempo verbal del imperfecto eterniza la situación del inicio remitiendo a un *illo tempore* o un «érase una vez» que no tiene nada de arcádico¹.

La frase inaugural de cada párrafo compendia una situación paradójica que es explicitada a continuación («Mi padre lo odiaba», «Eran parientes, y se odiaban», 138). Los efectos de eco, los paralelismos y las oposiciones conforman la armazón casi invisible de la novela. La memoria auditiva y la memoria visual serán solicitadas a menudo para unir objetos parecidos y escenas similares.

El primer capítulo es el único dedicado a un personaje. Con él, la sombra del Mal se cierne sobre el conjunto de la obra. Usurpador del poder, sustituto del Inca, el viejo está omnipresente y es todopoderoso desde el *incipit*. Ejerce la autoridad absoluta más allá del aquí y del ahora en que se ubica. Tal soberanía permite aplazar su aparición hasta la tercera parte del capítulo y no identificarlo nominalmente antes del último capítulo, con un nombre de pila que lo exculpa y consagra su dominio («Te vas a las haciendas de tu tío Manuel Jesús»², 442).

¹ «Infundía respeto, a pesar de su anticuada y sucia apariencia» (137). Ésta es la frase con que empieza *Los ríos profundos*. La paginación remite a la edición de Ricardo González Vigil (Arguedas, 2000).

² La novela brinda una transfiguración poética de la experiencia traumática vivida por el autor colocado en casa de su tío Manuel María Guillén y alojado lejos del resto de la familia: «Pero un año llegué a los valles del Apurímac. Allí tenía haciendas un pariente lejano de mi padre. Eran cuatro haciendas. El dueño me mandó a una de ellas, para no verme a su lado [...] Este viejo tenía cuatrocientos indios en sus tierras. La indiada vivía en las alturas de los cañaverales; bajaban

Como los personajes de la tradición popular y a diferencia de la novela realista, aquel anciano no tiene apellido. La suciedad que le caracteriza cumple un papel simbólico, anunciando la inmoralidad. Lleva un sombrero que le da «un poco de sombra», limitación que ejemplifica la avaricia. Señor principal de Cusco, ostenta como emblema de su poderío «un bastón con puño de oro»; al entregarlo al padre del protagonista, simbólicamente intentará sobornarlo; devolviendo la vara de mando, éste se liberará de la malsana tutela.

La entrada al Cusco de padre e hijo resulta una inmersión en las tinieblas («Entramos al Cuzco de noche», 139). La debilidad del alumbrado eléctrico en el centro de la antigua capital del imperio inca pone de manifiesto el espacio tétrico que envuelve a los viajeros. Por el dédalo de las calles que los forasteros descubren y en la casona familiar en cuya cocina tiznada con hollín se ven relegados, solo deambulan sombras y reina el silencio como en los infiernos. El tiempo transcurre indefinido durante la exploración de la ciudad mítica, hasta que la campana mayor de Cusco, la María Angola, da las nueve y metamorfosea la noche en luz deslumbrante («La tierra debía convertirse en oro en ese instante; yo también, no solo los muros y la ciudad, las torres y el atrio y las fachadas que habían visto», 154). Entonces, aquella fantástica lluvia de un oro inmaterial ilumina el espíritu

por turnos a trabajar en las haciendas, de cuarenta en cuarenta. Los indios eran del viejo, como las mulas de carga, como los árboles frutales» *Canto Kechwa* (1938) incluido por Carmen María Pinilla (2004: 91).

del protagonista, purifica y consagra el espacio. La mirada del héroe anónimo traspasa las fronteras de la oscuridad y, como dotado de doble vista, enfoca una escena del pasado feliz. Aquel alumbramiento parecido al que arroba a los místicos, aniquila las distancias de espacio y de tiempo y vence por un instante las angustias elementales.

Desde entonces, después de la suspensión prodigiosa de las horas, se introduce la medición del tiempo y las campanas acompañan la estadía de los dos visitantes. Han de levantarse a las cinco, para presentarse ante el temible pariente que parece gobernar el tiempo solar desde las tinieblas; por eso mismo, lo verán justo antes de que amanezca.

El tío de Ernesto bien puede ser algún tío segundo o tercero³, algún allegado mucho mayor de edad que el padre del protagonista. Aquél se ha adueñado de la fortuna de la familia a expensas de los demás herederos y la avaricia lo guía en todo momento. Para no quedar atrapados y domeñados, padre e hijo se marcharán de Cusco después de rezar en la catedral, contemplada primero en la majestuosa armonía nocturna.

El capítulo inicial de *Los ríos profundos* aún a lentitud y prisa, lentitud del deambular por la ciudad histórica de Cusco y luego prisa en momentos de la huida

³ Alejandro Ortiz Rescaniere escribe: «...[en quechua] si yo soy hombre y me dirijo a mi hermano, le llamaré *wauqey* y puedo emplear ese término para mis primos del mismo sexo. Este orden tiene la ventaja de convertir en virtuales parientes a terceros» (1993: 158). En castellano también se hace un uso extensivo de la palabra «tío».

de los intrusos («Cesó el repique, la llamada a misa [...] Nos iríamos dentro de una hora, o menos», 164) antes de la fusión que remata el capítulo, una fusión en el Espacio-Tiempo que conforma el Apurímac, de doble identidad, a la vez río y dios, efímero y perenne.

El ritmo del capítulo varía también por la presencia de los diálogos. La comunicación entre padre e hijo, el entusiasmo de Ernesto y su curiosidad manifestada en las exclamaciones e interrogaciones, la exaltación y la cólera que evidencia el intercambio de réplicas breves parecido a la esticomitía propia del género teatral, todo ello lleva a una constelación de microdiálogos con frases breves que dan una impresión de oralidad y dinamizan el capítulo:

«– Papá –le dije–. Cada piedra habla. Esperemos un instante.

– No oiremos nada. No es que hablan. Estás confundido. Se trasladan a tu mente y desde allí te inquietan.

– Cada piedra es diferente. No están cortadas. Se están moviendo». (146)

En vano el padre del héroe-narrador procura dominar el tiempo dando cuerda como «un fanático» (p. 158) a su reloj de oro, vestigio cargado de afectividad de un pasado fastuoso. Como en un díptico, otro reloj dorado tocará una marcha militar al final de la novela para ordenar la salida de Abancay del protagonista. En Cusco, el tiempo no es de los forasteros; el Viejo lo decide todo, acelera el tiempo y obliga los visitantes a que se vayan:

«—No hay tiempo para más, dijo.

No oímos misa. Salimos del templo. Regresamos a paso ligero. El Viejo nos guiaba». (167)

Expulsados de la ciudad, padre e hijo descubren la armonía del tiempo solar y la capacidad de comunicar en medio de la naturaleza salvaje y grandiosa. Transcurrirán las horas sin más cómputo y el viaje hacia Abancay se va a prolongar en un tiempo indefinido que confundirá pretéritos y presentes de verdad general:

«En la tarde *llegamos* a la cima de las cordilleras que *cercan* el Apurímac. Dios que *habla significa* el nombre de este río»⁴. (171)

En el fondo del abismo, a la orilla del río hablador, los niños entran en trance y comunican en el idioma materno, el quechua, reverenciando al ser divino:

«—¡*Apurímac mayu!* ¡*Apurímac mayu!*— repiten los niños de habla quechua con ternura y algo de espanto». (172)

De manera inesperada esta invocación cierra el primer capítulo, contrariando los usos de la narrativa occidental y los hábitos de los lectores atraídos por las aventuras del héroe-narrador, y asombrados al quedarse con una nota etnológica a modo de clausura.

¿Qué explicación se puede dar a tal cierre? En el fondo, lo más importante no es el relato autobiográfico; lo que importa es la apertura de un diálogo con la cultura

⁴ Los subrayados son nuestros.

del Otro. Ese Otro tiene una identidad propia e incluso puede individualizarse; mientras el pariente malo queda sin nombre y es el arquetipo del hacendado inhumano, han asomado en este primer capítulo los apellidos quechuas de Pablo Maywa y Victo Pusa, rescatándose así como figuras literarias a los antiguos protectores de José María Arguedas.

1. 2. Capítulo 2: «Los viajes»

«Los viajes» se sitúa en un momento anterior a la estadía cusqueña. La memoria afectiva se regocija con la magia de los topónimos. Después de una primera enumeración de los pueblos visitados por la pareja protagonista («se quedaba a vivir algún tiempo en los pueblos de clima templado: Pampas, Huaytará, Coracora, Puquio, Andahuaylas, Yauyos, Cangallo», 173), esos lugares vuelven a ser evocados unos después de otros, como sendas etapas de una huida indefinida, prefiguración del último éxodo desde el Cusco.

La cronología resulta opacada por los inseguros recuerdos. Sobresalen la iteración y la imprecisión de tal modo que la medida y el compás del tiempo se difuminan. Contrastando con lo definido de los títulos de los capítulos («Los viajes», «La despedida», «La hacienda»), las numerosas expresiones indefinidas de este episodio disgregado en nada menos que siete partes de extensión desigual, van frenando el curso lineal del tiempo. En aquella vuelta atrás, el héroe está fuera de la cronología y

de la Historia, desorientado en medio de una temporalidad que parece caótica si no se es sensible a una organización fundamentalmente cíclica. Además, se debe contraponer la imprecisión de aquellos viajes imaginarios con las certidumbres temporales de la autobiografía arguediana:

«Viajamos a Ayacucho, ida y vuelta, 12 días a caballo; a Coracora, tres días a caballo; del Cuzco volvimos a caballo hasta Puquio, 12 días a caballo; luego a Cangallo y Huancapi, diez días a caballo; de allí a Pampas, en camión, de allí a Yauyos, cuatro días a caballo». (Ortega, 1982: 81-82)

No hay tal cómputo en el segundo capítulo, las migraciones de las aves, la salida y la puesta del sol, las estaciones, la aparición de un lucero son las señales brindadas por la naturaleza y que se sustituyen a los llamados a rezar de la María Angola. La memoria recopila sucesivas etapas de un vagabundeo que tiene como última etapa la ciudad de Ayacucho, a la que el narrador prefiere llamar Huamanga. Con su arquitectura virreinal ya aludida dos veces en el primer capítulo, cual ciudad caída en el olvido, el paso por Huamanga prefiguraba la experiencia infeliz del Cusco. El narrador escamotea aquella visita con una elipsis; «una lentitud inagotable» termina por caracterizar el viaje a ninguna parte de la pareja. La primera publicación del capítulo con la forma de un cuento en 1948 (véase el capítulo 5) presenta una variante de interés; la última frase era «Nosotros seguíamos viaje con una lentitud inagotable» (Pinilla, 2004a: 231). En *Los ríos profundos*, el segundo

capítulo termina con «Nosotros seguimos viaje con una lentitud inagotable» (185). El pretérito introduce una anomalía en las condiciones del viaje. Tal rareza se parece a las mismas incertidumbres con las que queda el lector acerca del «gran proyecto» nunca definido aunque fue el motivo del viaje al Cusco. No son suficientes los indicios para llegar a leer entre líneas, de modo que la duda refuerza el poder del escritor dueño de un saber secreto (Vich, 2005: 363-376).

1. 3. Capítulo 3: «La despedida»

«La despedida» se subordina al capítulo anterior con una frase inicial dependiente; ésta anuncia la última etapa de las peregrinaciones, la llegada al valle cálido del río Pachachaca y a la ciudad de Abancay, enclave igualmente subordinado a la hacienda de Patizamba:

«Hasta un día en que mi padre me confesó, con ademán aparentemente más enérgico que otras veces, que nuestro peregrinaje terminaría en Abancay». (187)

Reaparece la medición del tiempo después de la descripción contrastada de Abancay. Los viajeros llegan a las cuatro de la tarde, acogidos por el repicar de las campanas que llaman a rezar. La supervivencia de la población depende de la salud del director del colegio, el padre Linares, operado en aquel momento.

El tema de la enfermedad ya presente no deja de ser llamativo, cuanto más si se relaciona con la peste que

azota Abancay al final de la novela. Otro enfermo es el amigo del padre del protagonista, el notario Alcilla, que los recibe en su casa como señores, a diferencia de la acogida insultante en el Cusco; Alcilla camina apenas «encorvado y pálido, debilitado hacia el extremo» (189).

A la lentitud desmesurada del vagabundeo anterior sucede ahora la premura. La frase «Nuestra vida empezó así precipitadamente en Abancay» (190) encabeza la segunda parte del capítulo consagrada a la estadía en la ciudad. En aquella población donde los juicios «se ventilaban desde hacía decenas de años» (191), Gabriel, el padre del protagonista, abre un bufete, pero es incapaz de permanecer más de diez días como si no hubiera forma de defender los derechos en Abancay. El ambiente mortífero lo deja abrumado:

«Ahora estaba agachado, oprimido, entre las paredes de una tienda construida para mercachifles». (192)

La esperanza llega desde fuera con la aparición de un hacendado de pueblo, «semejante [...] a todos los hacendados de los distritos de indios» (192). El forastero viene de las alturas, de Chalhuanca, sobre la margen derecha del Pachachaca, río arriba. Es el primer mestizo de la novela y representa una vida insubordinada cabalgando en el seno de la naturaleza, libre de la opresión sufrida en el feudo de Patibamba que es Abancay.

Una tarde, después de las clases, Ernesto oye sin chistar el veredicto que fija su destino: su padre se marcha,

solo esta vez, prometiendo el reencuentro después de concluido el año escolar. Para el adolescente ha llegado la hora de instruirse en un colegio, o sea vivir recluso enfrentando solitario «un mundo cargado de monstruos y de fuego» (196).

1. 4. Capítulo 4: «La hacienda»

Aunque muy corto, el capítulo titulado «La hacienda» consta de tres partes y está compuesto como un tríptico centrado en el acaparamiento de las tierras. Empieza con un cuadro de costumbres dedicado a la figura del terrateniente. Después del retrato del hacendado de Chalhuanca, el narrador omnisciente e impersonal se sustituye a la voz en primera persona para pintar otra clase de propietario, aquel que en todo tiempo ostenta su dominio atropellando a los indios. De forma complementaria, el capítulo terminará con la aparición de los dueños de las haciendas próximas a Abancay, seres tan inasequibles para los alumnos como si fueran «grandes estrellas» (203) y que vienen a congratular al director del colegio. Así, a la base anónima e inerte de los indios se contraponen la unión inquebrantable de los fuertes, el poder material de los hacendados y el espiritual del sacerdote.

Entre estas dos unidades textuales, se interpola el recuerdo de la adaptación por la que pasó el narrador-protagonista, explorando en los momentos de ocio y soledad, la hacienda de Patibamba. Un objeto simboliza

Patibamba: se trata de una enorme jaula con pájaros encerrados instalada en la huerta sin límites. «Rodeada de muros blanqueados», con «una reja de acero» (199), la hacienda plasma el encierro de sus pobladores, así como el orden y la prosperidad de sus dueños que cercan como con un anillo de acero la capital del departamento del Apurímac⁵. Para Ernesto, la rutina se instala al extremo que los domingos apenas se diferencian de los demás días de la semana. Solo la memoria permite evadirse y preservar la identidad amenazada por la vida uniforme en el colegio. El protagonista está marginado por sentirse diferente y verse despreciado por los demás:

«En el colegio, viéndome entrar al patio, así cubierto de polvo, el Padre Director me llamaba loco y tonto vagabundo». (201)

Finalmente, se preserva recordando la ternura recibida antaño:

« [...] otras veces me parecía don Pablo Maywa, el indio que más quise, abrazándome contra su pecho al borde de los grandes maizales». (205)

⁵ En un memorial presentado al Presidente de la República en 1939, los vecinos de Abancay escribían a modo de denuncia: «la ciudad se encuentra completamente rodeada por la hacienda Patibamba que la oprime como un estrecho anillo de hierro, haciendo que sus habitantes sufran la constante presión de los dueños del fundo, que les privan del uso del agua, pastos, leña y demás elementos indispensables para la vida [...]. Actualmente más de las dos terceras partes de la población de Abancay son colonos de la hacienda Patibamba y de las demás que circundan la ciudad como un anillo de acero» (Pinilla, 2004b: 37-38).

1. 5. Capítulo 5: «Puente sobre el mundo»

«Puente sobre el mundo» fue publicado en 1951 como un avance de la novela titulado «Los ríos profundos (novela inédita) capítulo V»⁶. El capítulo se construye oponiéndose al anterior; primero, el narrador testigo presenta el barrio popular de Huanupata adonde acudía los sábados y domingos a oír la música de los huaynos y distraerse en medio de una población acogedora. La vitalidad del barrio difiere de la existencia violenta y aburrida en el colegio. A ese empuje se contrapone también de inmediato la decrepitud del resto de la ciudad abandonada a la mala hierba e invadida por sapos⁷ y arañas. Después de la descripción de Huanupata donde coexisten la alegría y la suciedad, las otras cinco partes del capítulo están dedicadas a biografíar y retratar a los internos, amigos o enemigos de Ernesto⁸.

El primero en aparecer es conocido por un sobrenombre que predice su triste destino: se trata del Añuco. Aclara el propio Arguedas:

«Es una deformación que hice del verdadero apodo que tenía este muchacho: Huañuco, que es difícil traducir bien: viene de huañu (muerte);

⁶ Véase el capítulo 5 de este volumen.

⁷ Alejandro Ortiz Rescaniere (1993) refiere que en la cultura andina como en muchas otras culturas tradicionales, el sapo es un animal de costumbres y propiedades misteriosas; proveniente del mundo de abajo, parece alimentarse de la humedad de la tierra y anunciar las lluvias. Usado tanto para curar como para enfermar, puede presagiar sucesos favorables o adversos.

⁸ José María Arguedas se inspiró mucho en su experiencia personal en el colegio mercedario de Abancay como lo muestra el libro de Carmen María Pinilla (2004b).

huañuco significa, más o menos, ‘mortecino’ o ‘que se hace el mortecino’, que ‘es muy débil’ o tiene el color y la textura de los que no han de vivir mucho»⁹.

La aclaración del escritor fue tardía; también cabe observar que «añuco» parece derivar de «añas», ese pequeño mamífero, muy conocido por su disimulación y hediondez.

El Añuco es hijo natural de un hacendado muerto después de una vida de desenfreno y excesos. El niño huérfano fue recogido por los frailes del colegio y ahora acompaña a Lleras, un muchacho mayor, de orígenes misteriosos, el más fuerte de los adolescentes, a la vez malévolo y desprovisto de calidades intelectuales. La relación que une a los dos jóvenes con el director no deja de ser enigmática:

«ni el Padre Director se atrevía a acercarse a Lleras. Sólo en la noche lo llevaba a la capilla del Colegio; lo abrazaba y así juntos, iban hasta la capilla. Casi siempre, Lleras salía con los ojos hundidos, pero con el semblante despejado. Y durante algunos días no torturaba a los pequeños, comía y almorzaba sin hablar con nadie». (214)

Arguedas sugiere un misterio pero, como en otras ocasiones, no da la solución y queda abierta una brecha en las certidumbres del lector; como al final de los cuentos

⁹ Citado por el editor Ricardo González Vigil (2000: 98).

fantásticos, seguirá la duda sobre todo lo que concierne a Lleras y al padre Linares.

Romero, «alto y aindiado rondinista de Andahuaylas» (216) y Palacios, «único alumno del Colegio que procedía de un ayllu de indios» (218) son los compañeros de Ernesto, representando aquél el ideal de la fuerza mestiza mientras que éste, doble del protagonista, necesita ser protegido contra los abusos de los más fuertes. El «Peluca» y el «rubio y delgado» Chauca son otros dos internos dominados por las pulsiones sexuales a las que obedecen en la oscuridad de las noches.

El lector se extravía entre tantos alumnos así como se pierde en el Tiempo que deja de transcurrir. La vida infeliz en el colegio reproduce las tinieblas de Cusco («lo que sentía durante aquellas noches del internado, era espanto», 230) y parece ser una noche infinita, que se inicia con el lúgubre rezo del rosario y a la que acrecienta el temor a algún *nakaq* o degollador, tal vez al acecho en el patio.

El capítulo 5 multiplica los personajes; pero, en aquel mundo masculino del colegio religioso apenas asoman dos figuras femeninas: la cocinera y la demente Marcelina¹⁰. Las sevicias padecidas por ésta, apodada la opa¹¹, son presentadas de manera alusiva de modo que

¹⁰ El personaje de Marcelina integra la vasta galería de los idiotas de la literatura universal, junto a los famosos personajes de Dostoievski y Faulkner. Pese a ser definida con una palabra quechua «opa», un elemento contradictorio en la narración es que «no era india; tenía los cabellos claros y su rostro era blanco» (217)

¹¹ «Los indios llaman opa (el que no oye) a los idiotas o semi-idiotas», refiere el narrador de *Diamantes y pedernales* (1953) acerca de Mariano, el protagonista arpista.

dudamos primero sobre la interpretación que hemos de dar a los eufemismos. La violación colectiva solo se referirá al final del capítulo y luego constantemente será confirmada:

«La propia demente me causaba una gran lástima. Me apenaba recordarla sacudida, disputada con implacable brutalidad; su cabeza golpeada contra las divisiones de madera, contra la base de los excusados; y su huida por el callejón, en que corría como un oso perseguido». (232-233)

El acoso sexual padecido por la sirvienta se inscribe en la tradición de la literatura indigenista de denuncia desde la representación de Clorinda Matto de Turner cuya heroína india ha sido víctima de estupro por el cura del pueblo.

Contra la existencia rutinaria y los abusos, para Ernesto, la tabla de salvación es la huida, prefigurada ya en el título del capítulo, «Puente sobre el mundo». Ésta es la traducción propuesta por el narrador a «Pachachaca», nombre del río próximo a Abancay; con dicha traducción¹² equipara el río y el puente en que permanece a veces el héroe, simbólicamente instalado encima y como en medio de las aguas del Pachachaca. Contemplar la corriente libre e indiferente a los hombres tranquiliza a Ernesto, víctima

¹² Alberto Tauro del Pino propone otra etimología a Pachachaca; significa «puente de piedra», «vado». «Nace mediante la confluencia del Chalhuanca y el Antabamba, en el ángulo que forman las cordilleras de Huanso y Chumba; atraviesa la provincia de Abancay; y vierte su caudal en el Apurímac» (Tauro del Pino, 1966, t. 3: 467).

de sus pulsiones, de la soledad y la angustia nacida del abandono paterno:

«Durante muchos días después me sentía solo, firmemente aislado. Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura». (232)

La huida hacia el Pachachaca y la visita cada semana al barrio de Huanupata, en los dos extremos del capítulo configuran los hitos de un puente de esperanza que excluye el vacío y la crueldad de la semana de colegio, esa sempiterna repetición de la violencia. Así, a lo largo de la novela, son numerosas las correspondencias binarias que refuerzan la coherencia de la narración y permiten superar la primera impresión de dispersión.

1. 6. Capítulo 6: «Zumbayllu»

«Zumbayllu»¹³ corresponde a una brusca aceleración del tiempo. Al estancamiento de los capítulos anteriores desprovistos de precisión sobre el momento de la acción, a la lentitud de las noches parecidas a los meandros de un río, suceden las partes dispares del capítulo 6, limitadas algunas a unos párrafos y otras con una extensión de varias páginas.

¹³ Con el título de «zumbayllu» fueron publicadas las tres primeras partes de este capítulo en *Letras Peruanas* en 1951 (véase el capítulo 5 del presente volumen).

Después de las riñas del capítulo 5, brutalmente, la primera parte rompe con el curso de la narración al desarrollar una impersonal reflexión etnolingüística. El inesperado discurso científico que brinda en plena novela una reflexión sobre el binomio *yllu/illa* causa un efecto de intemporalidad.

Destacado desde el título, el zumbayllu es un trompo al que Ernesto atribuye poderes mágicos. La danza del juguete restablece la comunicación entre los alumnos mientras lo contemplan, alzando el vuelo y bañado por la luz del sol. En aquella fusión solar los colegiales se olvidan de las peleas nocturnas por Marcelina desvestida y forzada.

El descubrimiento sucede en el mes de mayo («¡Zumbayllu! En el mes de mayo trajo Antero el primer zumbayllu al Colegio», 239), inscribiendo así una primera precisión temporal en una cronología hasta ahora imprecisa. El mes de mayo está dedicado a las cosechas que dan lugar a rituales festivos¹⁴ que se superponen a las traumáticas bajadas de la Cruz evocadas en el segundo capítulo (177). Hasta las vacaciones de diciembre Ernesto ha de permanecer en el colegio, antes de reunirse con su padre.

Pese a las semanas transcurridas desde su llegada, el héroe-narrador sigue siendo el Forastero («No le

¹⁴ «En la cosecha del maíz y el escarbe de la acequia grande del pueblo, los comuneros también cantaban y bailaban; junto a las eras de maíz, los recogedores hacían fogatas todas las noches, y cantaban en coro, hombres y mujeres», *Canto Kechwa* (1938) recopilado por C.M. Pinilla (2004a: 90).

vendas al foráneo», 243). Ernesto solo va a recobrar su identidad después de descubrir el zumbayllu; entonces es cuando aparece por primera vez su nombre en la novela, en el mismo momento de este bautismo nace la amistad con Antero:

«–Oye, Ernesto, me han dicho que escribes, como poeta. Quiero que me hagas una carta– me dijo el Markask’a algunos días después del estreno de los zumbayllus». (246)

Las escenas se encadenan, actualizando y prolongando los intercambios que duran apenas el tiempo de los recreos. Como en las conversaciones entre Ernesto y su padre, la exaltación domina ahora a los interlocutores; se precipitan las réplicas, produciendo un sentimiento de aceleración que traduce la intranquilidad de los colegiales.

Cuando la vida vuelve a hallar un sentido para Ernesto gracias a la amistad, el Tiempo deja de durar indefinidamente para ser restringido; la campana del colegio desgrana las horas y de modo rígido interrumpe las conversaciones:

«[...] tocaron la campana anunciando el fin del recreo». (244)

«Tocaron la campana y salimos a formar, al patio». (247)

«La campanilla que tocaban durante largo rato anunciando la hora de entrar al comedor me despertó de esa especie de arrebató». (251)

A diferencia de la campana mayor de Cusco, la poderosa María Angola que despertaba la imaginación, la campanilla del colegio regula la temporalidad y simboliza la reclusión en el espacio del colegio.

Sin embargo, la amistad abre nuevas perspectivas para el héroe, encargado de escribir una declaración amorosa por Antero, quien le ha dado el trompo que fabricó. El personaje del hermano Miguel aparece por primera vez, así como Valle y Rondinel, dos alumnos mayores que retan a Ernesto y causan miedo.

Crece aún la tensión dramática por el ataque de que es víctima el Peluca. El miedo llega a su máximo en el dormitorio invadido por tarántulas. El regreso del día pondrá fin a las angustias y permitirá que el protagonista venza sus temores rompiendo con el engranaje de la violencia nocturna:

«¡Al diablo el Peluca! decía ¡Al diablo el Lleras, el Valle, el Flaco! Nadie es mi enemigo! ¡Nadie, nadie!» (266)

A partir de entonces se conoce a todos los protagonistas, así como las tensiones entre ellos; la maraña del drama va a desenredarse.

1. 7. Capítulo 7: «El motín»

«El motín» provoca asombro. Este capítulo dedicado a una asonada popular no constituye la continuación esperada por el lector. El conflicto anterior entre colegiales se resuelve de entrada gracias a una

escena de reconciliación. El sol ilumina Abancay y los adolescentes sellan la paz:

«El mundo redondo, como un juguete brillante, ardía en manos [de Rondinel]. ¡Era de él! Y nosotros participamos de la dicha de sentirlo dueño». (269)

Pero solo es una tregua. La violencia va a desbordar el espacio del colegio y propagarse a toda la ciudad. Su intensidad será tanto mayor que la acción sucederá en un tiempo más breve, una media jornada que se estirará notablemente en el espacio textual. La acción se centra ya no en un personaje sino en un grupo de mestizas chicheras que participan de una temporalidad distinta, al margen de la historia individual de Ernesto acompañada por la campanilla del colegio. A los diálogos individuales se sustituye la expresión coral de las mujeres amotinadas. La brevedad de la acción se compensará con su intensidad, sublimada por la improvisación de los cantos de carnaval. Solo al inicio aparece la indicación precisa de la hora:

«A las doce cuando los externos salían a la calle, se oyeron gritos de mujeres afuera». (269)

Luego la medida del tiempo es confiscada por las rebeldes. Las campanas ya no están en manos de la Iglesia, sino que las chicheras se adueñan de aquel emblema del poder para oponerse al acaparamiento de la sal:

«En ese instante, las campanas tocaron a rebato y un griterío de mujeres tan alto como el sonido de las campanas, llegó desde la plaza». (270)

«[Doña Felipa] agitó el brazo derecho, como si sacudiera una cuerda. Todas las campanas se lanzaron a vuelo, tocando nuevamente». (274)

Pese a su luminoso hábito blanco de la orden de los mercedarios, el director del colegio no llega a dominar a las chicheras de «rebozos multicolores» (272), un detalle a la vez realista y simbólico de la vida libre que ellas salvaguardan. El sacerdote acaba su sermón con una maldición, que algunos críticos —véase González Vigil (2000: 273, nota 9)— consideran como origen del castigo de la peste que va a abatirse sobre Abancay. Pero tal vez se deba hacer una lectura al revés y considerar que el comportamiento de la autoridad espiritual del colegio y de Abancay, la violencia tolerada contra los más débiles es la verdadera razón de la calamidad.

Ernesto sigue a las rebeldes hasta la hacienda de Patibamba donde reparten la sal, esencia de la vida, a las mujeres atemorizadas. Después de contemplar la escena de solidaridad, se suspende el tiempo como consecuencia de un desmayo de Ernesto. Vuelve en sí al atardecer según se deduce de las primeras palabras de la tercera parte del capítulo («Tarde, al declinar el sol, una señora gorda, vestida de rosado me despertó», 283). Una serie de revelaciones van a hundir nuevamente al protagonista en la noche de la duda. La sal ha sido confiscada a los colonos de Patibamba a latigazos. En cambio, el barrio de Huanupata sigue con la euforia de la victoria, desconocedor de la amenaza que se cierne y a la que ya representa de manera gráfica el declinar ceniciento de la luz solar:

«Entré al barrio como si una luz de amanecer lloviera sobre la calle; una luz ploma, húmeda y ondulante. Las nubes, tan encendidas al mediodía, se condensaron y oscurecieron; ahora cubrían al sol débil de la tarde». (286)

Paulatinamente se apunta la cronología del día con escrupuloso cuidado. Ya no se oyen las campanas y Ernesto, sentado en el piso como un indio, ensimismado, trata de evaluar el tiempo («debí permanecer quizá una hora sentado en el suelo delante de la chichería», 288). Su amigo Antero lo vuelve a encontrar al anochecer y lo requiere para visitar a las muchachas.

El tiempo, hasta entonces abolido, vuelve a imponerse al protagonista, olvidadizo de la necesidad de alimentarse y a punto de desmayarse otra vez («Sé que es un abuso llevarte antes de que comas algo», 289). A la ensoñación luminosa de Ernesto, nacida del fulgor del sol y de la blancura de la nieve:

«Los arcos de hielo la alumbrarían con esa luz increíble, tan blanca. Porque el sol a ninguna hora es blanco como la luz que brota de la nieve endurecida sobre la delgada grama». (289)

Se opone la sombra de la noche que va ocultando al personaje de Antero («Bajo el alumbrado de la calle pude verle mejor el rostro», 292). El compañero del héroe revela entonces su verdadera naturaleza, su instinto de dominación contrario al espíritu de solidaridad que encarnó doña Felipa, la cabecilla de las chicheras.

La fragmentación de la última unidad textual, entre sueño y realidad, desilusión de Ernesto y anhelo de posesión de Antero, destruye la armonía del capítulo que resultaba del triunfo de las insurrectas. Gracias a los recuerdos, las ensoñaciones y los proyectos, múltiples lazos se tejen con las narraciones anteriores, especialmente con la imagen del Pachachaca, aquel «puente sobre el mundo» al que Antero pretende dominar en lugar de admirarlo.

Los capítulos a continuación 8, 9 y 10, con títulos metafóricos, vertiente opuesta a los capítulos 2, 3, 4 y 5 con títulos concretos, van a conformar una trilogía dedicada a la opresión y a la recaída en la soledad. La historicidad, ausente hasta entonces, estará presente mediante referencias precisas. Una breve semana transcurre, de un domingo a otro, el tiempo de la maldición que se cierne sobre el colegio. Luego alcanzará la ciudad de Abancay en «Los colonos», el último capítulo de la novela.

1. 8. Capítulo 8: «Quebrada Honda»

«Quebrada Honda» es a la vez un topónimo y una metáfora que representa el infierno en que se convierte el colegio después de la maldición proferida por el director en contra de doña Felipa. El sitio aludido contrasta del todo con el río profundo que ha cruzado Antero, gozando de plenitud y libertad. Metafóricamente, el colegio está en lo más profundo de un precipicio, en un abismo parecido al lugar llamado «Quebrada Honda» en el

camino de Abancay al Cusco, un lugar de triste memoria que ha inspirado varios huaynos y que recuerda Ernesto al predecir la consumición de Lleras:

«Si pasa por las orillas del Apurímac, en *Quebrada Honda*, el sol lo derretirá: su cuerpo chorreará del lomo del caballo al camino, como si fuera de cera». (342)

Concretamente, se trata de un paso obligado como el del Apurímac, cuyo calor infernal fue sentido como una fusión con el mundo por Ernesto, después del desengaño sufrido en el Cusco (171). La primera parte de «Quebrada Honda» prolonga el capítulo anterior: de regreso al colegio, el protagonista es interrogado y azotado como un indio por el director. Después de la elipsis de la noche, la unidad textual siguiente, una de las más largas de la novela, dura apenas una mañana.

Pero ese breve momento va a ser la ocasión de una sucesión de atropellos. El colegio está enredado en la violencia que se adueña de las mentes y domina los cuerpos. El director lleva primero a Ernesto para que asista a su prédica en la hacienda. Dejan el colegio por la madrugada («El Padre Director entró al dormitorio, al día siguiente, muy temprano, casi al amanecer. No tocaron la campanilla», 298). La luz solar, signo del paso del tiempo, va invadiendo el espacio («El sol resplandecía en las cumbres», 300), pero no baña Patibamba ubicada en el valle angosto.

La violencia primero se disimula bajo el ropaje de un sermón. En el bochorno de Patibamba, el padre

Linares sojuzga a los colonos con la palabra. Además asoma un misterioso peligro, que tal vez comprometa el porvenir:

«El mayordomo saludó al Hermano y partió al galope. —¡Qué raro! ¡Algo ocurre!» (303)

Como en otros momentos, el lector solo puede apuntar ese indicio y sentirse impotente ante algo que ignora. A continuación se desata la violencia en el seno del colegio. En pleno partido de volley (la práctica de un deporte connota las pretensiones modernistas), Lleras agrede e insulta al Hermano Miguel, un acto sacrílego que hiere a un representante de Dios en la Tierra. La segregación etnosocial, aunque disimulada, está en el centro de los conflictos. El segundo sermón del padre Linares no llega a calmar las tensiones entre alumnos y se perfila otro ajuste de cuentas entre el Chipro, mestizo de Andahuaylas así apodado por tener la cara picada, y el presumido de Valle que no habla quechua.

La carrera del sol, su ascenso hasta el cenit, se ha interrumpido bruscamente. Los colegiales temen verse sumidos en la noche como en el momento de un eclipse, a causa del ultraje sufrido por un eclesiástico («Creo que el sol se morirá», 311). El compás del tiempo ha sido alterado. El predicador, respetado por los indios con el mismo temor que un antiguo inca, exhorta a toda la comunidad a rezar; los alumnos recitan el rosario a una hora insólita («Rezamos, después, a esa hora de la mañana, un rosario completo», 314). La predilección

por esta oración entre los mercedarios del colegio es sintomática de la veneración a la Virgen del Rosario, santa patrona de Abancay.

Por fin, de la oscuridad vuelve a brotar la luz, con la forma de una flor amarilla que se alza en busca del sol desde el lugar inmundo y sombrío donde fue profanado el cuerpo de Marcelina («al otro lado, hacia la pared, había una flor amarilla que alcanzaba el sol que se filtraba por el techo», 316). Esta flor, el *ayaq zapatilla* recuerda los ritos fúnebres; su color coincide con la luz de la puesta del sol¹⁵.

El desarrollo de la vida del colegio está trastornado; las clases no pueden dictarse porque los externos dejan de acudir al colegio. El último atropello, violencia sacrílega, data de un día preciso. La blasfemia ha sido pronunciada un domingo, día del Señor. Se esboza una nueva cronología; la modificación del orden del tiempo, de las reglas del colegio, acarrea una ruptura de las costumbres: en lugar de esperar el anochecer, Romero empieza a tocar el rondín al mediodía, en busca de la serenidad perdida («Romero nunca había tocado de día», 317). Asoma la muerte en el colegio, con la transfiguración del Añuco «como desde la otra orilla de la quebrada [...] desenchajado, blanco, con los ojos hundidos» (318). La

¹⁵ El simbolismo del *ayaq zapatilla* es analizado por Martin Lienhard : «El narrador de los Diarios, igualmente, está convencido de que la flor amarilla *representa el cadáver*. Parece que es el color amarillo, color de la puesta-muerte del sol, el que origina su uso funerario. En todo caso, la luz amarillenta de la puesta o de los eclipses del sol toma a veces, en la obra de Arguedas, un matiz funesto, fúnebre y amenazador» (1981: 43).

muerte amenaza con propagarse a la ciudad, ya que está por llegar un batallón enviado del Cusco.

La proximidad de la represión militar, que coincide con el regreso del director, provoca el restablecimiento del orden en el colegio: («¡Al comedor! –dijo– ¿Por qué no los han llamado? Ya pasó la hora», 319). Con los internos cabe recuperar el tiempo y el dominio perdido, incluso adelantarse imponiendo nuevamente disciplina; por eso, simbólicamente, la campanilla del colegio vuelve a retumbar y los alumnos tienen que formar en columnas como los soldados:

«La tropa debía llegar a las cinco de la tarde. A las tres tocaron la campana del Colegio. [...] En una fila, por orden de estatura, con frente a la Dirección, nos alineamos». (321)

El Hermano Miguel da el perdón y el diálogo reúne los alumnos hasta entonces enemigos. Los efectos de la palabra sacrílega parecen vencidos gracias a la alianza de los colegiales congregados para ver bailar el trompo de Ernesto.

1. 9. Capítulo 9: «Cal y canto»

«Cal y canto» es sensiblemente más largo que «Quebrada Honda» y se organiza de otra forma, en base a ocho unidades textuales en lugar de cuatro. Como «Quebrada Honda», la expresión «Cal y canto» tiene un doble sentido. En efecto, la represión se abate sobre la ciudad como cercada o encerrada «a cal y canto»,

y a la vez la cal y los cantos han sido empleados en la construcción del antiguo puente de Abancay por donde escapan las rebeldes. Aquellos materiales constrostran con las construcciones incas edificadas solo con piedras.

La noche vuelve a caer sobre el colegio, mal iluminado y entregado a los rumores. Como en el centro de Cusco, la oscuridad está realzada por la debilidad del alumbrado público («En ese momento prendieron el alumbrado eléctrico; unos focos rojizos, débiles, que no servían para marcar la sombra de las cosas», 327). Ya no tañen las campanas para marcar la hora sino advirtiendo la vuelta al orden en la ciudad. El orden también está restaurado en el colegio y Ernesto obedece al director que le encarga que llame a la cena («—Llama a los padres, corre —me ordenó—. Toca tres campanadas», 332).

Sin embargo la vida de los alumnos resulta trastornada. No pueden tener noticias de Abancay pues no regresan los externos. La información sobre la ciudad llega de modo clandestino y alimenta la imaginación de Ernesto quien reconstruye la huida de doña Felipa en el espacio libre de los márgenes del Pachachaca:

«Entonces sólo podría ser herida en la cabeza, y caería al Pachachaca, desde lo alto del precipicio. No podrían quizá alcanzar su cuerpo». (338)

Una elipsis de tres días separa aquel sueño despierto del episodio siguiente con que empiezan a resolverse las tensiones en el seno del colegio. El reencuentro de Ernesto con Antero tiene lugar un sábado por la tarde. Lleras, el Añuco, Rondinel y el Hermano Miguel han tomado o

están por tomar la dirección de Cusco, centro del poder usurpado y origen de la servidumbre. Aprovechando la tarde libre, Ernesto acompaña a Antero por el barrio de Condebamba. Incómodo, siente que el tiempo no pasa, una impresión de duración indefinida que traslada la fórmula paradójica: «El Markask'a me llevó siempre a la alameda» (347).

En Condebamba está el cuartel, lugar emblemático de la represión; allí vive la gente principal de Abancay. Pese al encuentro con las muchachas, tal sitio le resulta insoportable al héroe-narrador. Le urge volver a otros lugares que le comuniquen impresiones de vida y libertad como es el caso del barrio de Huanupata y el Pachachaca («Corrí por la alameda, huyendo. Volví», 349). En el antiguo puente de piedra, Ernesto divisa a Marcelina trepando a la cruz y arriesgando la vida para recuperar el rebozo de doña Felipa. Al anochecer vuelve el protagonista sosegado a Abancay. La oscuridad invade nuevamente el espacio a imagen y semejanza de la opresión reinante.

1. 10. Capítulo 10: «Yawar Mayu»

«Yawar Mayu» está dedicado a la condenación de Abancay. El título metafórico sugiere la emergencia de una violencia irreprimible como respuesta a la imposición, una violencia que tiene la misma intensidad que un río en crecida¹⁶. La acción está reconcentrada en

¹⁶ Martín Lienhard define el motivo del *yawar mayu*: «El *yawar mayu* arguediano de los *Diarios*, símbolo positivo/negativo, a la vez tradicional y muy personalizado, evoca, pues, una gama múltiple de significados que resumen la

Abancay y se prolonga hasta la noche, apenas alumbrada por la luna. Por fin llega el domingo, día de paz y libertad de los colegiales.

El principio del capítulo resulta la continuación inmediata de «Cal y canto». Transcurrida la noche, el héroe-narrador apunta los signos más ínfimos de una ruptura del orden en el colegio («No bajó a rezar el rosario. El Padre Director no presidió la mesa», 357). El hermano Miguel, que compartía las alegrías y consolaba las penas de los niños, va a ser expulsado del colegio por haberse rebelado; se convierte en el Hermano por antonomasia:

«Al Hermano le dio la luna en el rostro; me tocó la cabeza con las manos y me besó; se inclinó ante Palacitos y lo besó en la frente». (360)

El Chipro se siente capaz de pelear con el gran Valle pero supera el odio. La paz vuelve a imponerse después de la condena al infierno del Añuco enviado al Cusco y tras la huida de Lleras en la misma dirección.

Las otras tres unidades textuales evocan las actividades del domingo. El héroe nuevamente está autorizado a salir y se lanza a descubrir la ciudad. Como en el segundo capítulo dedicado a los viajes, vagabundea

escritura y la vida de Arguedas: violencia (el río revuelto que lo arrastra todo), hervor (calor y movimiento del líquido que hierve, y su capacidad de modificar, de ablandar los objetos sólidos que sumerge), profundidad (de las quebradas) y sangre (vida desbordante y muerte). La conflictividad, la violencia de la lucha entre lo antiguo y lo nuevo, lo extranjero y lo autóctono, que caracteriza el mundo andino, su poderosa capacidad de resistencia, también: todo ello encuentra en el *yawar mayu* su símbolo, su esencia, su resistencia» (Lienhard, 1981: 54).

por Abancay, conoce a un peregrino que va errando por los Andes y, en medio del orden impuesto, Ernesto intuye signos de resistencia. Pero primero presencia una misa mayor celebrada en castellano con motivo de la derrota de las chicheras. La banda militar que había de consolidar el discurso autoritario restablece la armonía de la naturaleza en el seno de la población. La luz del sol reflejada por los instrumentos de música inunda la ciudad. Si bien los instrumentos son criollos, los músicos son indios levados como Prudencio, oriundo de la misma aldea que Palacios. Aquellos cholos desarraigados, pese a su ignorancia, saben tocar marineras y valsés que recuerdan la costa; además tocan un huayno que despierta el entusiasmo en la ciudad atemorizada¹⁷.

Antero, el futuro hacendado con que se amistara primero Ernesto, está fascinado por Gerardo, costeño e hijo del comandante de la guardia civil. Ambos representan la alianza de los poderosos, la oligarquía unida con el ejército represor. Al contrario, la indianidad se identifica con la pareja Palacios/Prudencio. Ernesto se queda solo y regresa al colegio para almorzar. La pausa está eludida por un blanco tipográfico que separa la tercera y la cuarta parte del capítulo.

¹⁷ Recordemos lo que escribía Arguedas en 1938 acerca del huayno en *Canto Kechwa con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*: «Los que no bailan empiezan a cantar el wayno que tocan el arpa o las guitarras. Y la fiesta es india desde entonces: todos cantan, bailan, se palmorean y gritan como los comuneros en sus fiestas. Ése es el Perú del Ande. [...] El wayno es arte, como música, como poesía. Sólo falta que se haga ver bien esto. Lo indígena no es inferior» (Pinilla, 2004a: 97).

Llega la tarde del domingo, una tarde de libertad en la que el protagonista recobra su identidad al oír huaynos en la chichería de doña Felipa. Considerado hasta entonces como un niño, Ernesto recibe un gran vaso de chicha («Toma, pues niño. Como para hombre, te he traído», 374). Al superar aquella prueba iniciática, se ve admitido en el espacio de la sociabilidad masculina y deja de estar solo. Se forma una tercera pareja entre Ernesto y un desconocido de barba rubia y ojos claros.

Ernesto reconoce al cantor de la Virgen de Cocharcas por haberlo oído años atrás cuando acompañaba a su padre en los viajes. El cantor tiene a la vez el nombre del tío y del padre de Ernesto; reivindica su identidad mestiza repitiendo sus tres nombres: «Jesús Warank'a¹⁸ Gabriel» (382). Por un momento sustituye al padre de Ernesto; como él, representa la otra cara del mestizaje, la indianidad de los mistis¹⁹.

Una triple unidad estructura el episodio: unidad temporal y unidad espacial hasta el cierre de la picantería²⁰, así como unidad temática por la música. Tres voces se

¹⁸ Warank'a significa mil en quechua.

¹⁹ «Aunque lo nieguen los mestizos, los principales de los pueblos chicos encuentran en el arte indio la expresión de sus sentimientos más hondos y propios» (Pinilla, 2004a: 97).

²⁰ La palabra «picantería» está empleada con mayor frecuencia en este episodio en lugar de «chichería», usada en otros momentos de la novela. Elena Llosa refiere lo siguiente: «Todos los testimonios escritos hasta mediados de siglo de historiadores, indigenistas y viajeros hablaban siempre de chicherías al nombrar estos locales en la sierra. La palabra picantería, pues, sería una adquisición más o menos reciente, que fue ganando prestigio, al menos en la ciudad del Cusco, a costa del nombre más antiguo» (Llosa, 1992: 225).

sucedan y restablecen brevemente la comunicación. Un arpista canta primero un huayno de infinita tristeza, luego se oye la voz del cantor que repite la misma tonada y después una chichera que al reemplazar a doña Felipa, se atreve a desafiar a los soldados presentes tachándolos de huayruros en un jaylli navideño, parecido al jarahui cantado después de la huida de doña Felipa (339).

La tensión dramática crece y decrece sucesivamente hasta la detención del arpista por los soldados ebrios. Se detiene la música, se impone el silencio y va reapareciendo el compás del tiempo con la hora del sol:

«Era tarde. La luz del sol caldeaba el corredor, le daba de lleno el sol que iba cayendo sobre las montañas filudas de enfrente, por el camino de Andahuaylas». (391)

En la unidad textual siguiente ya ha desaparecido la luz del sol y Ernesto vuelve a errar por la ciudad, preso de la soledad. La noche es rara y su singularidad está subrayada varias veces con especial énfasis:

«*Aquella noche* me dediqué a apartar a los grillos [...]. Por fortuna, *aquella noche* llegaban pocos al parque que estaba cerca de los terrenos baldíos». (394, subrayados nuestros)

La reconquista de Abancay por los señores principales y los oficiales costeños resulta insoportable. Frustrada la visita al arpista encarcelado, el protagonista planea ir a ver al notario enfermizo encargado de reemplazar a su padre pero «la enfermedad, el aislamiento,

las quejas [lo] amurallaban» (398). El tiempo se acelera repentinamente («Disponía de media hora», 398) antes que sea la hora de reintegrar el colegio. Éste deja de ser una prisión y se convierte en un refugio, en la confrontación con el espacio carcelario de la ciudad («el Colegio me abrigó aquella noche», 398). Ernesto saca fuerzas de flaqueza antes de lanzarse anhelante en la oscuridad hostil de Abancay para ir a salvar a Marcelina.

Refugiada en el campanario, aureolada con un nimbo lunar, y arropada en el rebozo de doña Felipa, la demente de Abancay no necesita nada ni a nadie. Su presencia en la cumbre de la iglesia, sus risas al ver a la gente principal presagian un nuevo orden que el protagonista es incapaz de adivinar, confundido por la ambigua experiencia de aquel domingo del motín liberador en que hasta las flores del parque fueron pisoteadas.

Las divagaciones de Ernesto reproducen el vagabundeo de su padre, sombra lejana a la que recuerda efímeramente el errante cantor de la Virgen de Cocharcas. La referencia a ésta no es casual: es venerada como la Virgen viajera y llevada por sus devotos, los quimichos, por los caminos de los departamentos de Apurímac, Ayacucho y Cusco²¹.

Libérandose de sus miedos, el protagonista va accediendo al status de héroe.

²¹ La fiesta de la Virgen de Cocharcas se celebra el 8 de setiembre en San Pedro de Cocharcas, en las riberas del Pampas, también en Andahuaylas; su culto se relaciona con las lluvias y la fertilidad de la tierra.

1. 11. Capítulo 11: «Los colonos»

«Los colonos», último capítulo de la novela, es el más largo y más fragmentado de todos, con nada menos que trece apartados. Desaparece la noción de tiempo; ahora transcurre sin un cómputo de los días mientras asoma el tema de la ubicuidad de doña Felipa:

«Siguieron recibiendo noticias, a diario, del avance de doña Felipa y su acompañante, de su huida hacia Huamanga. Otros afirmaban que había instalado una chichería en San Miguel, en la frontera con la selva, adonde llegan ya parvadas de inmensos loros azules». (405)

Cualquier fecha está suprimida; la concisión del resumen se sustituye a la extensión del relato. Ernesto intenta comprender la desgracia de las jóvenes seducidas y abandonadas por los militares. Desanimado recibe el apoyo de Palacios fortalecido desde que encontró a Prudencio y recibió el tesoro de las bolitas de cristal legadas por el Añuco²². Los recuerdos iterativos se superponen a la escena entre los dos colegiales.

El protagonista queda solo pues Antero lo ha abandonado y una discusión ha terminado por sellar la ruptura entre los dos amigos. La campana del colegio restablece el orden y regula nuevamente el desarrollo de las jornadas. Después de un momento de incertidumbre,

²² «Pequeños bazares y librerías vendían de todo [en Abancay], pero sólo uno de ellos tenía los codiciados *daños* —bolitas de cristal— para los juegos de la muchachada» (Pinilla, 2004b: 46).

Ernesto se libera de la nefasta influencia de Antero enterrando el trompo que simbolizó la amistad entre ambos y la subordinación de Ernesto.

Sucede entonces una escena sin fecha entre el Peluca y el protagonista tomado como testigo. Crece súbitamente la tensión:

«¿Qué sucederá? –me dijo el Peluca que rondaba en el pasadizo– Ocho días que no viene [*la opa*]». (421)

Un peligro de muerte se cierne sobre el colegio, peligro que precisan los fragmentos de conversación entre los internos:

«Si es la fiebre llegará, de cañaveral en cañaveral, como un incendio cuando el viento empuja al fuego». (423-424)

La parte a continuación situada en el epicentro del capítulo es la revelación de la tragedia: el tífus amenaza Abancay, así como al microcosmo del colegio. Contagiada en alguna hacienda muere Marcelina; Ernesto, quien la asistió en la agonía, está puesto en cuarentena. Este episodio dramático tiene una duración muy precisa y corta, solo una noche y la mañana siguiente, según el mismo esquema que el capítulo anterior. Todo comienza a la hora del rezo, luego los internos van a dormir y cunde un silencio de terror entre ellos. Por fin aparece una fecha que permite deducir cuánto duraron los sucesos evocados desde el principio del capítulo y hasta entonces situados en un pasado tanto más lejano cuanto indeciso:

«[*La opa*] fue con el Padre Augusto a Ninabamba, hace ya como dos semanas». (431)

Ensimismado, Ernesto deduce qué día es porque no llegan los externos que suelen traer las noticias de Abancay («No oí la campana. No oí llegar a los externos. Recordé que era día sábado», 435). Como doña Felipa vuelta inmortal, Ernesto triunfa en una lucha sobrehumana con la peste, atendiendo a Marcelina moribunda. El episodio siguiente pone en escena al Peluca, quien pierde el juicio y aúlla como perro. Los internos van dejando el colegio y solo permanece Ernesto.

Después de tres días de encierro, el protagonista se ve autorizado a salir. Presencia la huida despavorida de los abancainos que se alejan hacia el Cusco. La enfermedad procede de las haciendas próximas a la selva, en el margen opuesto del Pachachaca, por donde huyó doña Felipa. La han difundido los colonos enloquecidos ante la muerte superando el temor a la ancestral prohibición de abandonar las tierras de sus dueños. Ya nada detiene a los siervos sanos; tienden oroyas para cruzar el río cuyo puente de cal y canto ha sido tapiado por los guardias civiles. A nivel del colegio, el director finge restablecer el orden organizando con minuciosidad la salida de Ernesto:

«-Te despertarás a las cuatro -me dijo-. [...] En tres horas habrás llegado a la cumbre; antes del anochecer, entrarás a Huanipaca; allí te esperan. Al día siguiente, a la hora del almuerzo, verás

la hacienda de tu tío, desde el camino, a poca distancia». (456)

Linares prevé todos los detalles, eligiendo hasta la hora de la partida con la precisión de un relojero («Le dio cuerda a un reloj que mandó traer de su dormitorio; era un reloj alto, de metal amarillo», 456). Cuando a las doce repican las campanas, celebra el oficio de difuntos; luego llega la hora de la partida para el héroe, despierto antes de lo previsto («Estaba despierto cuando el reloj dorado del Padre Director tocó una cristalina marcha europea, una diana que repitió diez veces», 460).

A la llamada de las campanadas en la noche («A la medianoche repicaron tres veces las campanas», 457) contesta el toque militar del reloj del director. Pese a todas las precauciones y a expensas de las órdenes recibidas, Ernesto elige su destino y sale en dirección contraria a aquella que le fuera indicada. Desiste de subir la cuesta y encaminarse hacia el Cusco. Resuelve bajar hacia el Pachachaca e ir rumbo arriba, hacia «Toraya, y de allí a las cordilleras», o sea marcharse hacia Coracora, siguiendo las huellas de su padre.

Termina el tiempo de la sumisión. Un futuro de esperanza empieza para el héroe por fin libre de la peste y de todos los males:

«Por el puente colgante de Auquibamba pasaría el río [...]. El río llevaría [*la peste*] a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como al Lleras!» (461-462)

2. Elementos para datar

La lectura de *Los ríos profundos* da la impresión de una novela situada fuera del tiempo como es el caso de los cuentos tradicionales. Remite a una época indefinible, a la vez lejana y próxima. Siguiendo al narrador protagonista, el lector está preso en la trama del relato. ¿De dónde procede esa impresión de incertidumbre que contradice las reglas del realismo? Unos ínfimos indicios van a confluír para enraizar la narración en la historia del siglo XX. La dimensión mítica armonizará así con la realidad.

Desde el primer capítulo, en el entorno histórico del Cusco se atisban algunos signos de la modernidad invasora. Primero tenemos la referencia a la estación de trenes, un lugar desconocido que asombra al protagonista que ha venido andando desde un horizonte indefinido donde agotó sus energías:

«La estación del ferrocarril y la ancha avenida por la que avanzábamos lentamente a pie, me sorprendieron». (139)

La llegada del ferrocarril al Cusco data de 1908; había de inaugurar una era de progreso en la ciudad empobrecida a lo largo del siglo XIX. El alumbrado eléctrico, otro símbolo de la modernidad, es incapaz de atenuar las sombras (139). Sin embargo, los medios de transporte modernos facilitarán la huida del héroe hacia otros lugares tal vez más acogedores («Encontramos un camión en la puerta de la casa [...]. Ya en el tren [...] descubrí el Sacsaihuaman», 169).

Tras una caminata interminable silenciada por la interpolación de los recuerdos anteriores a la estadía cusqueña (cap. 2), la etapa siguiente corresponde a la ciudad de Abancay (cap. 3). Al contemplarla, el héroe-narrador está desengañado y proyecta en el presente de la escritura la vista antiestética de las casas²³ con cultivos foráneos que rompen la armonía del paisaje y la exuberancia de la vegetación originaria:

«Debió de ser un pueblo perdido entre bosques de pisonayes y de árboles desconocidos, en un valle de maizales inmensos que llegaban hasta el río. Hoy los techos de calamina brillan estruendosamente; huertas de mora separan los pequeños barrios, y los campos de cañaverales se extienden desde el pueblo hasta el Pacachaca». (188)

La imprecisión en la cronología se mantiene hasta el capítulo 8, donde por fin, de forma inesperada surge una fecha, como recordando un suceso histórico famoso e incuestionable:

«Dicen que viene un coronel que estuvo en Huanta y que quinteó a los indios en el panteón. [...] Así quintearon a los indios en el panteón. –¡Animal; eso fue en 1910!» (319)

²³ La misma percepción negativa se vislumbraba ya en *Yawar Fiesta* (1941) como lo observa Sara Castro Klarén: «Las puertas de varios colores y los techos de calamina no son del agrado de los indios ni tampoco del narrador. Son parte del misti, corresponden a su gusto. Hay gran diferencia entre la presentación fría y distante de los mistis y la tierna y cariñosa de las de los indios» (1973: 63).

El episodio sobrevive en las memorias junto con un signo de mal agüero, el recuerdo de un cometa («los últimos mantos de luz débil y pestilente del cometa que apareció en el cielo, hacía sólo veinte años», 320). La alusión a Halley confirma la fecha; en 1910 fue cuando se vio el famoso astro. Pero en la novela, los ánimos siguen obcecados por la imagen de una represión que no recopilan los anales de la historia. En 1896 fue cuando tuvo lugar en Huanta la guerra de la sal con tremendas masacres ordenadas por un coronel. La información seudohistórica permite integrar la dimensión realista. La fecha es incierta pues el escritor se libera del cepo de la Historia²⁴. Además si recordamos el año de su nacimiento, 1911, el año 1910 («¡Animal; eso fue en 1910!») se ubica en las vaguedades de un tiempo cercano pero no vivido, un *illo tempore* definitivamente pretérito. Así como pide préstamos a la realidad para configurar sus personajes, de la misma manera reconstruye el Tiempo a su antojo, sin intentar actuar como historiador. La imprecisión dominante deja la obra abierta, forma ya elegida por José María Arguedas en *Yawar Fiesta*.

Otra alusión, relevante y destructora, surge en el sermón del padre Linares contrarrestando el mito emergente del retorno de la rebelde doña Felipa: «¡Hay que recordar Cajamarca!», exclama amenazante el

²⁴ José María Arguedas dejó el siguiente testimonio: «Vive [en los indios] el recuerdo digno de terror del escarmiento de 1924-1925. Eso está dentro de la tradición viva. Y mucho más tarde aún se tenían recuerdos muy frescos de las matanzas que hizo el coronel González en el panteón» (Ortega, 1982: 107).

director al recordar la captura de Atahualpa y el principio de la dominación del Perú.

Una tercera referencia histórica, breve pero notable, corresponde a la aparición en ese mismo capítulo de un apellido para el personaje de Antero, el amigo del héroe narrador que hace esta solemne declaración:

«Soy Antero Samánez. Si usted desea pretender [*esa muchacha*], tiene que hacerme desaparecer, o más difícil, amansarme. Soy del Apurímac». (368)

El apellido de Samánez no es insignificante pese a su aparición tardía en la novela. El hacendado David Samánez (1866-1947) tomó parte en un complot contra el presidente Leguía y se apoderó de la ciudad de Abancay en 1910, antes de verse obligado a retirarse. Samánez asumió brevemente el cargo de presidente del Perú en 1931. La inclusión de este apellido participa en la construcción de un trasfondo histórico. Antero plasma la tradición del gamonal, aquel dueño de tierras para quien los indios son animales y que está afiliado al Partido Demócrata.

Una indicación histórica complementaria se descubre en la discusión entre los alumnos sobre el tema de la raza. El presumido de Valle se burla de la mitificación del cholo:

«– Las chicheras son peor que los hombres, más que soldados –contestó el Chipro.

– ¡El mito de la raza! Las cholos duermen igual que los indios si las ametrallan. [...] Repicaron las campanas.

- El regimiento está formado por cholos –gritó Romero para hacerse oír.
 - Nuevamente, el mito de la raza. ¡Que se maten hasta el fin de los siglos! Yo soy un espectador infausto. –¿Infausto?
 - ¿Qué es eso? Pero un cholo puede borrartelo».
- (327-328)

El pleito entre Valle y el Chipro remite al auge del indigenismo cusqueño por los años 20. El etnólogo Luis Valcárcel afirmaba la fuerza del indio y veía en su capacidad de resistir a la opresión y en los vestigios del imperio inca, los indicios de un posible derrocamiento del orden hispánico, un nuevo pachacuti. Su libro *Tempestad en los Andes* (1927) se insertaba en una lógica mesiánica pero dejaba de lado al mestizo.

La reivindicación del mestizaje es obra de otro cusqueño, José Uriel García. Uriel García valora al «cholo» y ve en él el salvador del Perú. *El nuevo indio*, título de uno de los libros de Uriel García, es el mestizo, más exactamente la mestiza cuya aculturación interpreta como el signo de una extraordinaria capacidad de adaptación y superación de la adversidad²⁵. Además Uriel García se interesa por el espacio de las chicherías valorado como «la caverna de la nacionalidad» (Llosa, 1992: 41).

²⁵ «La chola avanza desenvuelta y sin miedo hacia la ciudad y el presente [...]. Es más trabajadora que el hombre y tiene más afanes de adquirir prestigio económico [...] sostiene al amante, al cholo vago y ocioso que la explota y la hace trabajar a fuerza de golpes. [...] La india es la madre de la chola y conserva su primitivismo en constante fuga del tiempo, mientras que la chola recupera su energía espiritual para el comienzo de otra vida» (Llosa, 1992: 60).

Otro intelectual, Luis Felipe Aguilar, autor de *Cuestiones indígenas*, describe en los mismos años, la vida miserable del pongo (Tamayo Herrera, 1980: 217); en cuanto a Francisco Ponce de León, su denuncia de la sumisión de los colonos influyó fuertemente en Mariátegui, leído con avidez por Arguedas a finales de los años 20.

Al fin y al cabo, la impresión de una ausencia de fecha en *Los ríos profundos* nace de las lecturas muy rápidas de la novela. Por cierto, como escritor, José María Arguedas apunta a la perennidad, más allá de los sucesos precisos que interesen al cronista, pero a la vez va pergeñando de modo innegable un marco temporal, el del Perú de los años 20, tiempo de sublevaciones campesinas y periodo del auge indigenista, un momento coincidente con la adolescencia del autor matriculado en el colegio de Abancay justamente en 1924-1925.

Si la novela prohíbe cualquier delimitación de un tiempo histórico y alcanza una dimensión simbólica, por el contrario las peripecias remiten al ciclo de la semana y paso de los meses. Es el tiempo monótono de los días de clase con escasos momentos de libertad que conforma el basamento de *Los ríos profundos*, tiempo de la infancia y de la rememoración selectiva.

Asombra la configuración de los once capítulos. Sara Castro Klarén definió tal estructura como episódica,

es decir como sucesión de narraciones dotadas de autonomía. Emitía severas críticas sobre ello:

«Tal como se presenta el argumento, evidencia una falta de previsión o planeamiento por parte del creador. Tanto los cambios en la estructura causal cuanto en la ambigüedad del molde revelan la ausencia de un sentido claro de dirección y una concepción ambivalente del tema de la novela». (Castro Klarén, 1973: 152)

Lejos de eso, considero como una gran modernidad la concatenación de episodios: cada capítulo forma un todo y ocupa un lugar singular por los efectos de ecos y anuncios, contrastes y complementación en la trama de la obra. Los episodios de *Los ríos profundos* no son en absoluto sucedáneos folletinescos; por cierto son narraciones legibles como otros tantos cuentos autónomos, pero estos relatos también se vinculan extraordinariamente unos a otros, llevando en germen el porvenir.

El transcurso del tiempo se parece al *yawar mayu*. En el centro de la novela («El zumbayllu») estalla el motín. La violencia confluye hacia esta explosión y luego se expande la rebelión. La novela se ciñe a una cronología interna que no es la de las fechas famosas de la Historia, pero ello no significa una falta de dominio técnico: a lo largo de los capítulos se sustituye la hora solar al compás domeñado de las campanas. La desubicación del narrador unívoco, en provecho de una voz inaprensible perteneciente ya al pasado, ya al presente, asienta la propuesta arguediana de una literatura alternativa.

3. Cronología, duración temporal y duración narrativa

El cuadro a continuación sintetiza la construcción de los 11 capítulos. Pone de realce el status singular del primer capítulo, el más largo junto con el último con el que forma un díptico. Entre ambos son de extensión parecida los capítulos 2, 3, 4 y 5 centrados en las experiencias personales del protagonista; el capítulo 6 es el pivote de la novela; los capítulos 7, 8, 9 y 10 constituyen otra unidad dedicada a la acción colectiva y paralela al grupo 2-3-4-5. Esta estructura complementaria y binaria contribuye a la cohesión de la novela.

Capítulo	Duración	Paginación
1. El viejo (3 partes)	Una noche y un día	36 páginas
2. Los viajes (7 partes)	Duración indefinida Retrospección Acción anterior al capítulo 1	14 páginas
3. La despedida (2 partes)	Diez días Continuación de los cap. 1 y 2	14 páginas
4. La hacienda (3 partes)	Duración indefinida Algunos domingos Continuación del capítulo 3	10 páginas
5. Puente sobre el mundo (7 partes)	Duración indefinida Algunos domingos Continuación del capítulo 4	10 páginas

Capítulo	Duración	Paginación
6. Zumbayllu 5 partes	Fuera del tiempo Un día y una noche del mes de mayo Continuación del capítulo 5	28 páginas
7. El motín (3 partes)	Un medio día Continuación del capítulo 6	32 páginas
8. Quebrada Honda (4 partes)	Dos días Domingo y lunes Continuación del capítulo 7	28 páginas
9. Cal y canto (8 partes)	Una noche y dos días Noche del lunes y martes Elipsis de tres días Día sábado	32 páginas
10. Yawar Mayu (3 partes)	Dos días Noche del sábado y domingo Continuación del capítulo 9	30 páginas
11. Los colonos (13 partes)	Cinco días Elipsis de dos semanas en relación con el capítulo 10 Noche del sábado y mañana del domingo Elipsis de dos días Tarde del martes y noche del miércoles	57 páginas

CAPÍTULO II

RETORNO AL PASADO

La novela de José María Arguedas ha sido leída como una narración vuelta hacia el pasado e impregnada de nostalgia. Antonio Cornejo Polar concluía su valioso estudio de *Los ríos profundos* con este juicio:

«De la aventura que se relata [...] sólo queda al final el fracaso de un muchacho cuyo porvenir, contradictoriamente, se encuentra en el pasado. Hacia él, se dirige, para encontrarse con su niñez perdida, mientras el mundo, irremediamente conflictivo, avanza en la historia». (Cornejo Polar, 1997 [1973]: 137)

De hecho los recuerdos invaden la narración arguediana como lo veremos, sobretodo acerca del primer capítulo. Para Ernesto plasman una forma de sobrevivir y arraigarse en el mundo a falta de poseer algo. No solo está presente la rememoración en momentos en que el narrador y héroe dice que recuerda. La búsqueda del tiempo perdido estriba en la exploración concreta del espacio, especialmente en el descubrimiento de Cusco; se manifiesta mediante la evocación de los monumentos, como en sucintas alusiones a mitos y leyendas. Al fin y al cabo, el fracaso del presente y el fallo en el regreso al lugar originario resultarán secundarios.

1. Recuerdos y supervivencia

La memoria constituye uno de los principios fundadores de la novela a partir del cual se desenreda la madeja de los recuerdos. Paulatinamente, en escasas páginas van apareciendo las palabras «acordarse» («Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante», 144), «recuerdo» («Mejor es el recuerdo», 146), «recordar» («Estábamos juntos; recordando yo las descripciones», 154), «memoria» («todo se convertía en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria», 155); y esas palabras se repetirán como letanía a lo largo del primer capítulo (157, 158, 164, 170, 171).

El recuerdo estructura la narración a dos niveles: se trata de la retrospectión de un narrador adulto hacia su adolescencia, un cimiento desde el cual se construye toda la narración desde el verbo inicial en imperfecto («Infundía respeto», 137).

Las analepsis, trátense de las biografías de personajes secundarios (el Añuco, Lleras, Palacios, Antero) o de la historia reciente de Abancay («En los pueblos andinos no hay moreras. A Abancay las trajo un sericicultor que fracasó porque los hacendados consiguieron hacer dictar un impuesto contra él», 247) se vinculan con el recuerdo aún cuando algunos *flash back* conllevan omnisciencia del narrador, insostenible con el saber limitado del protagonista.

Angel Rama identificaba a dos narradores de identidades distintas: un narrador principal, correspondiente a Ernesto, llegado a la edad adulta que recordaría el pasado sin conceptuar un hipotético lector, y otro narrador secundario, un etnólogo anónimo cuya meta sería transmitir su saber científico al público (Rama, 1980: 69-91).

En tal búsqueda del tiempo perdido se insertan los recuerdos de la niñez rememorada de manera errática, ya por efecto de una emoción fulminante, ya como posibilidad de evadir un presente doloroso. La música despierta y acompaña el recuerdo, sea la voz de la María Angola, el zumbido del trompo o la música de un huayno. Recordar una música equivale a formar parte de una comunidad aunque no se posea nada en concreto. El padre del protagonista ha convertido la memoria en un espacio extraordinario; en los recuerdos anhela refugiarse al amparo de las desilusiones de la realidad del momento presente («Mejor es el recuerdo», 146). La felicidad dura poco y nace de las reminiscencias vinculadas con melodías. El arraigamiento en la memoria se intuye como un peligro, signo de la instalación duradera en algún sitio. Establecerse, enraizarse resulta un imposible para el vagabundo de Gabriel:

«Pero mi padre decidía irse de un pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria». (174)

Desengañado, despojado de cualquier pertenencia, guarda en la mente la identidad de los lugares:

«A mi padre, le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto». (174-175)

La existencia del padre de Ernesto está fragmentada e irán asomando los recuerdos a lo largo de la narración. La remembranza se identificará con un objeto como el reloj recibido en herencia, a la vez símbolo del pasado y emblema de riqueza que permite sobrevivir en un universo adverso. También signa el inexorable transcurso del tiempo:

«Era un recuerdo de su padre. [...] Frente al bosque de hierbas venenosas que crecían en el patio, acariciaba su reloj, lo hacía brillar al sol, y esa luz lo fortalecía». (158)

El miedo obstaculiza a veces la rememoración y paraliza la comunicación (257). En la hacienda de Patibamba los colonos no comprenden el idioma originario que les recuerda Ernesto («ya no escuchaban ni el lenguaje de los ayllus», 200); su capacidad de diálogo y su identidad resultan atrofiados: «les habían hecho perder la memoria» (200).

Por estar diseminados y reiterados, los recuerdos del narrador-héroe resultan asombrosamente actualizados. El tema de la infancia feliz en el seno de un ayllu tiene especial importancia como forma de homenajear a los

protectores indios de Ernesto; representa la consagración por la letra, tradicionalmente elitista, de unas figuras de la realidad nombradas con pelos y señales mientras que los representantes del Mal, los verdugos permanecen sumidos en un anonimato parecido a aquél sufrido por las masas explotadas:

«Cuando los políticos dejaron de perseguir a mi padre, él se fue a buscarme a la casa de los parientes donde me dejó. Con la culata de su revólver rompió la frente del jefe de la familia y bajó después a la quebrada. [...] Al salir de la misa, entre cohetazos y el repique de las campanas, mi padre abrazó en el atrio de la iglesia a Pablo Maywa y Víctor Pusa, alcaldes de la comunidad». (201-202)

La música y la armonía con la naturaleza, por la fusión en el canto del mundo («La tierra debía convertirse en oro en ese instante», 154) o por la danza capaz de unir el cielo y la tierra («Yo recordaba al gran *Tankayllu*, el danzarín cubierto de espejos, bailando a grandes saltos en el atrio de la iglesia», 240), la dulzura de las voces («el dulcísimo hablar de las sirvientas indias y de los *concertados*», 142), y la luz acorde, éstos son los recuerdos que ayudan al protagonista en su lucha cotidiana por sobrevivir en el corazón de la soledad:

«En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto de despedida que me dedicaron las mujeres [...]. Espinos de flores ardientes y el

canto de las torcazas iluminaban los maizales. Los jefes de familia y las señoras, mamakunas de la comunidad, me protegieron y me infundieron la impagable ternura en que vivo». (201)

El vaivén entre presente y pasado crea un sentimiento de incertidumbre, una duda existencial entre la actualidad implícita donde se ubica el narrador adulto, y una intemporalidad que, sobrepasando la experiencia individual, radica en la expresión de una verdad universal: «Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante» (144). La memoria es fiel y hasta cierto punto selectiva; no borra todos los momentos de desgracia, como el desamparo sufrido en el valle de Los Molinos («En esa quebrada viví abandonado durante varios meses; lloraba a gritos en las noches», 229). El dualismo de las reminiscencias permite así enfrentar las dificultades del presente.

La memoria ayuda a poseer lo que no es de nadie, trascendiendo la fugacidad del tiempo. Gracias al recuerdo y contra vientos y mareas, se existe y se vencen las circunstancias adversas. El héroe va reemplazando la experiencia insoportable por un momento predilecto del pasado. No se trata en ningún caso de tener una actitud pasiva sino la capacidad de avanzar, cualquiera que sea el obstáculo.

2. Cada monumento tiene una historia

Llegar al Cusco resulta un verdadero acontecimiento. Para el protagonista, se trata de concretar un sueño, poder llevar a cabo una exploración personal después de haber oído repetidas veces el testimonio emocionado de su padre. En efecto, para Gabriel volver al Cusco equivale a regresar al lugar de los orígenes, un retorno a la «ciudad nativa» que se parece a aquel del Hijo Pródigo aunque, al volver, el personaje intenta «realizar un gran proyecto» (140).

El primer capítulo presenta el relato de este deambular que aparece tanto como un viaje turístico al estilo del efectuado por José de La Riva-Agüero hacia 1910, como una peregrinación religiosa. El espectáculo que ofrecen las ruinas incas y las iglesias coloniales asume la forma de un descubrimiento fragmentado, que ha sido sugerido por los efectos de anticipación y ha antecedido la evocación precisa de los vestigios.

Desde la estación de trenes, ubicada en la parte baja de la ciudad, los dos viajeros ascienden lentamente hacia el centro. El recorrido no tiene ni un ápice de fantasía, ni el más mínimo desorden; el trayecto corresponde a lugares reales, conocidos de todos los cusqueños como la Piedra de Doce Ángulos del palacio de Inca Roca, el palacio de Huayna Cápac, llamado también Amaru Cancha y la calle de Loreto, conocida también como Loreto Kÿllu.

Ernesto experimenta primero un gran desengaño ya que se halla confrontado a una ciudad colonial igual

a las que vio a lo largo de su periplo («Los había visto bajo el sol de Huamanga», 140). La capital del Imperio, que anhelaba ver en todo su esplendor, ha desaparecido («Pero ¡ni un muro antiguo! [...] Yo escudriñaba las calles buscando muros incaicos», 140). El padre que desempeña el papel de guía, comunica repentinamente una emoción:

«—¡Mira al frente!—me dijo mi padre—. Fue el palacio de un inca». (140)

El primer monumento vislumbrado en la penumbra es el palacio de Inca Roca, con muros de proporciones sobrehumanas que causan tres exclamaciones sucesivas pues ejerce sobre el protagonista una fascinación misteriosa.

Rápidamente el muro es humanizado y a Ernesto se le presenta una cara oscura como el rostro trigüeño de los indios («Era oscuro, áspero; atraía con su faz recostada», 140). Lleva los estigmas de la Conquista, mutilado por la imposición de un piso encalado («La pared blanca del segundo piso empezaba en línea recta sobre el muro», 140). La descripción se hace más precisa; se anima el muro; la piedra, símbolo de lo inanimado, se convierte en vida y movimiento («Avanzaba a lo largo de una calle ancha y continuaba», 143). El tacto resulta una forma de comunicar con la piedra viva que es a la par agua y fuego, unión de los elementos naturales y prueba de una sabiduría desde entonces olvidada. Aquel conocimiento de los incas consistía en construir muros juntando piedras

de distintas formas sin acudir a una argamasa aparente («sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras», 143), a diferencia de las construcciones coloniales de proporciones rectangulares y con visible argamasa («de cal y canto», 169).

Prosigue la evocación del muro mediante una reflexión lingüística: la expresión *yawar mayu/río de sangre* metaforiza la vida del muro prehispánico. Las piedras materializan un poder que supera la imaginación. Son la concreción misma del poder de Inca Roca, citado con tanta insistencia que la repetición del nombre revela una secreta admiración¹:

«Dondequiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán». (147)

Pero las piedras son las del palacio de Inca Roca, aunque cada una es más alta que la cima del palacio (150). Inca Roca es el sexto inca en la genealogía tradicional, representa la unión del poder civil con el poder militar. Vencedor de los pueblos vecinos, es elogiado por haber llevado a cabo innumerables obras. El narrador se abstiene de hacer referencia a la etimología de su nombre para posibilitar que la intuición analógica del lector amalgame el reinado de Inca Roca con la edificación en piedra o roca:

¹ «El Rey Inca Roca, cuyo nombre [...] significa príncipe prudente y maduro», escribió el Inca Garcilaso de la Vega en los *Comentarios reales* (1985: 195). Entre muchas otras obras, Inca Roca mandó edificar un puente sobre el Apurímac para pasar el río con todo su ejército y llegar al valle de Abancay. En El Cusco su palacio pasó a manos de un conquistador que obtuvo el título de marqués de Buena Vista y *Roca Fuerte*.

«Dondequiera que vaya, las piedras que mandó formar Inca Roca me acompañarán». (147)

Las citas a Inca Roca connotan poderío e intercambio, en claro contraste con el acaparamiento egoísta que caracteriza a los señores principales del Cusco moderno («Todos los señores del Cusco son avaros», 147). El motivo de la avaricia se presenta en varios cuentos populares recopilados por José María Arguedas (entre ellos *El lagarto*). Las tradiciones ponen de manifiesto cómo el individualismo es contrario a la cosmovisión indígena cuyos valores son el bienestar de la comunidad y la solidaridad. El grandioso Inca Roca aparece como un antimodelo que no puede suscitar sino la censura airada del tío de Ernesto, el Viejo:

«Inca Roca lo edificó. Muestra el caos de los gentiles, de las mentes primitivas». (164)

Nombrar a otro Inca, a Pachacútec, consolida la lectura histórica de Cusco hecha por los dos viajeros; al contemplar la plaza de armas de Cusco, el padre de Ernesto declara solemnemente: «La hizo Pachakutek', el inca renovador de la tierra» (151).

Se evidencia la admiración hacia el inca que dirigió la expansión del imperio hacia los cuatro suyos y cuyo nombre significa «el que cambia el mundo». Pachacútec organizó el Tahuantinsuyo desde la plaza mayor del Cusco. La impuso como centro del universo favoreciendo el culto al Sol, una creencia que asume de modo inesperado el padre del protagonista:

«– Será por eso que guarda el resplandor del cielo. Nos alumbra desde la fachada de las torres [...].

– Puede que Dios viva mejor en esta plaza, porque es el centro del mundo, elegida por el Inca». (151)

Sensible a la fuerza de la naturaleza en aquel espacio remodelado por la mano del hombre («Los arcos aparecían como en el confín de una silente pampa de las regiones heladas», 148), Ernesto se dispone a esperar el prodigioso cambio del mundo; suplica: «Papá, ¡Amanezcamos aquí!» (151).

La Catedral, que constituye un obstáculo, impide que la visión se proyecte hacia las montañas y hacia la fortaleza de Sacsayhuamán (150). Se asemeja a una masa enorme que detiene al joven viajero. Ernesto escruta la iglesia más grande que ha visto en su vida y con su padre, se demora en cruzar el atrio, quedándose al exterior del templo hispánico, venerando una divinidad en el fondo indefinida («permanecí con la cabeza descubierta, rendido», 149). Rezar afuera, de pie, en voz alta, equivale a establecer un rito sincrético, equidistante de los cultos prehispánicos celebrados al aire libre y de la devoción mecánica y ostentatoria de que hace gala el Viejo al entrar en la catedral al día siguiente. La catedral maravilla a Ernesto capaz de reconocer en su arquitectura las señas del mestizaje, basado en la dominación:

«La catedral parece más grande cuando de más lejos la veo. ¿Quién la hizo? – El español, con la piedra incaica y las manos de los indios». (149)

Una vez más, las piedras, las rocas constituyen un hito en la narración. En estas piedras que fueron sacadas de Sacsayhuamán y talladas para formar un nuevo edificio, subsiste un resabio del poderío del Sol:

«Golpeándose con cinceles les quitarían el ‘encanto’. Pero las cúpulas de las torres deben guardar, quizás, el resplandor que dicen que hay en la gloria». (150)

Dejando de lado sus dimensiones extraordinarias, comparables a las de una montaña (lo que la asimila a un Apu, divinidad tutelar andina), la catedral simboliza el triunfo de la conquista; los arcos exteriores en lugar de los dinteles y formas trapezoidales de los incas, las columnas, la luz indirecta, la imagen del sufrimiento plasmada en el Señor de los Temblores, representan la sumisión del indio y subyugan la mente del visitante:

«Entre las columnas y los arcos, rodeados del brillo del oro, sentí que las bóvedas altísimas me rendían». (165)

La iglesia de la Compañía, de menor dimensión, no genera el mismo malestar, sino más bien alegría y deseos de cantar (152). De forma idealizada, esta iglesia es sentida como el resultado exitoso de la fusión de culturas basada en la solidaridad y no en la servidumbre.

Después de admirar los monumentos católicos, Ernesto observa otros vestigios del imperio inca: las ruinas del palacio de Huayna Cápac, el Amaru Cancha, la calle de Loreto, Loreto Kyllu, el templo de las Vírgenes

del Inca, el Aclla Huasi transformado en convento. Más adelante, al dejar el Cusco en tren, divisará la fortaleza de Sacsayhuamán invisible en la oscuridad de la noche. A pesar del mal estado de los monumentos, el entusiasmo de los viajeros se mantiene incólume. La contemplación de los vestigios de la grandeza pasada inspira una admiración constante y un sentimiento de comunión entre padre e hijo.

En realidad, gracias a las piedras talladas por los incas, la naturaleza ha logrado mantenerse en el corazón de la ciudad. Está presente con las rocas vivas que constituyen los muros de la calle Loreto parecida a una quebrada («Como esa calle hay paredes que labraron los ríos, y por donde nadie más que el agua camina, tranquila o violenta», 153) y terminada en una abra que desemboca en la plaza mayor, como aquella por donde pasará Ernesto antes de llegar a Abancay, una quebrada viva capaz de reflejar la luz en lo más oscuro de la noche («la calle era lúcida, no rígida», 153).

El peligro se cierne omnipresente durante toda la exploración de las tinieblas. Toma la forma de serpientes esculpidas que persiguen a los visitantes o se confunde con las piedras mismas que amenazan devorar a los niños («Las murallas son peligrosas. Dicen que devoran a los niños», 150).

La amenaza se disipará con la luz del día, cuando el héroe pueda contemplar Sacsayhuamán, edificado con piedras de dimensiones sobrehumanas, a veces de forma

redonda, dispuestas en zigzag en un espacio que parece estar esperando un nuevo destino donde águilas y halcones (*huaman*) sirven de vínculo entre el cielo y la tierra como si fueran los guardianes de la Eternidad («—Son águilas de la fortaleza. No necesitan comer; juegan sobre ella. No mueren. Llegarán al juicio final», 169).

El periplo por el Cusco no llegó a ser el momento grato anhelado por el héroe. Ernesto se siente descorazonado ante la piedra viva del palacio de Inca Roca. La plaza mayor, la imponente catedral, los muros casi siempre derruidos, no son lugares ordinarios ni tampoco únicamente monumentos². La memoria del protagonista les confiere nueva vida.

La exploración de la ciudad es también una implacable lección de historia sobre la destrucción del imperio inca. Como piedra de toque, revela la utopía que el padre de Ernesto ha venido desarrollando en su destierro interior, a imagen y semejanza de algunos indigenistas de los años 20, más incaistas que indigenistas, prontos a soñar con el imposible retorno de un pasado idealizado.

La búsqueda de la ciudad originaria desemboca, al final del primer capítulo de *Los ríos profundos*, en el desborde de la visión histórica en beneficio de una esperanza milenarista. Por ahora, en vano, el héroe

² José María Arguedas escribió el ensayo titulado *El nuevo sentido histórico del Cusco* en 1941: «...la reminiscencia y la evocación del Cuzco imperial ilumina con tanta fuerza; por eso la ciudad de hoy es todavía un poco mágica, cautiva, o inspira en quien entra en ella un secreto e inmenso respeto, lo exalta y lo subyuga» (1989 [1941]: 105).

aguarda una resurrección que ponga fin a los estragos de la Conquista e invierta el orden secular. La única respuesta a esa espera será un viaje hacia nuevos horizontes, hacia los confines del mundo.

3. Leyendas y mitos

El pasado colonial no llega a ser postergado por la valoración del imperio inca. Las piedras permanecen silenciosas pero Ernesto oye una voz, más bien un canto, el de la campana llamada María Angola. Con la evocación de sus orígenes el lector se remonta hasta el siglo XVII, mediante la intervención del héroe que cuenta una leyenda conocida de todos los cusqueños:

«María Angola, ella sola , llevó un quintal. ¡El oro, hijo, suena, como para que la voz de las campanas se eleve hasta el cielo; y vuelve con el canto de los ángeles a la tierra!» (159)

El alcance de este relato interpolado va a superar el de la simple edificación espiritual que suele corresponder a las leyendas cristianas. La campana de Cusco viene a ser el objeto sincrético perfecto que une dos visiones del mundo, la cristiana y la quechua, sin que ninguna de las dos llegue a ser hegemónica. La María Angola plasma la armonía a la que aspira el protagonista a lo largo del aprendizaje de la vida que conforma la novela. La campana de Cusco es renombrada por el oro que contiene, oro de procedencia y origen misteriosos:

«Ese metal era del tiempo de los incas. Fueron, quizá, trozos del Sol de Inti Cancha o de las paredes del templo, o de los ídolos». (159)

Con esta explicación se sobreentiende que el oro no es apreciado por su valor económico sino por el lugar de donde proviene y sobre todo por su poder sobrenatural; permite al mismo tiempo comunicar con el mundo celeste de la cristiandad («el canto de los ángeles», 159) y recordar el boato del imperio inca, ya que revela el poderío sin límites del sol.

La armonía musical que engendra la María Angola proviene de aquel oro que es la concreción o consustanciación de Inti, el venerado dios Sol. La melodía transfigura el mundo, iluminándolo y poniéndolo en movimiento. En la oscuridad de la noche, el oro oculto parece resurgir e invadir el espacio que se convierte en efímero El Dorado:

«La tierra debía convertirse en oro en ese instante; yo también, no sólo los muros y la ciudad, las torres, el atrio y las fachadas que había visto». (154)

Esta presencia sobrenatural es propia de todas las campanas fabricadas con oro («Las campanitas de ese pueblo tenían oro. Fue pueblo de mineros», 159) mientras que la impureza de ciertos metales, una mala alquimia va a producir atroz cacofonía, como cuando repiquen las campanas de Abancay, poco antes del desenlace:

«A la medianoche repicaron tres veces las campanas. Ninguna de ellas debía tener oro ni

plata, ni grasa humana, porque sus voces eran confusas y broncas». (457)

Desde el momento que plasma la riqueza material, occidental y no andina, el oro se degrada, pierde su brillo celestial, su encanto y poder mágico. El templo del Sol en el Cusco, Inticancha fue despojado de las láminas doradas que tapizaban las paredes, pero tal vez ese oro haya servido en la amalgama de la María Angola, tal como lo refiere el padre de Ernesto, confiriéndole así el inmenso poder mágico que el oro andino recibe del Sol y que se ha empañado en el salón del Viejo. Ese hombre avaro recibe a sus parientes en una sala con muros cubiertos por espejos de «oro opaco» incapaces de reflejar nada, ni la luz del sol ni la imagen de los vivos («Este espejo no sirve. [...] Aquí sólo se mira la cara el diablo que hace guardia junto al señor para llevárselo a los infiernos», 162). El pensamiento del protagonista establece constantes paralelos y sugiere con frecuencia analogías que instauran vínculos con el pasado para interpretar el mundo presente. Así, lo incomprensible encuentra un sentido gracias a las reminiscencias de un orden desaparecido.

La campana, a pesar de ser el emblema del catolicismo, continúa realizando prodigios; permite ver, pese a la distancia, por encima del espacio y del tiempo, a la comunidad que acogió a Ernesto cuando estaba desamparado. Gracias a ella, el sentimiento divino está presente aunque permanezca indefinido. Al oír la

campana, Ernesto vislumbra a sus protectores rezando como lo hiciera él, fuera de la catedral, comulgando al sol y al aire libre con el universo entero.

El deambular es constante entre la experiencia vivida por el héroe y los relatos transmitidos de generación en generación. Un mito se sobrepone a la leyenda; la historia de la María Angola va a enlazar una triple cronología: la época colonial y el imperio inca, pero también un tiempo indeterminado, el de los orígenes, cuando los pueblos podían desaparecer súbitamente bajo el efecto de una voluntad superior. Una alusión bíblica a las aldeas sumergidas completa la evocación de la campana cusqueña:

«Todo se convertía en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria. En los grandes lagos, especialmente en los que tienen islas y bosques de totora, hay campanas que tocan a la medianoche». (155-156)

Esta mitificación andina de la destrucción de Sodoma y Gomorra recopilada por los antropólogos peruanos³ evoca por contigüidad otra leyenda sincrética. Desde el fondo de un lago, alertados por las campanas sumergidas, emergen los toros, metamorfosis hispana del poderoso Amaru, el dios serpiente que rige las profundidades de la tierra:

³ Efraín Morote Best (1988) recopiló algunos de los relatos etiológicos que refieren la formación repentina de lagunas sumergiendo pueblos a modo de castigo divino.

«A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada; porque en el Perú los lagos están en altura. Pensé que esas campanas debían ser illas, reflejos de la María Angola que convertiría a los amarus en toros». (156)

El héroe elabora paso a paso un universo imaginario complejo, basado en tradiciones populares en las que cree profundamente. Gracias a estas representaciones podrá sobrellevar los violentos conflictos a los que se verá confrontado. La serpiente mítica, columbrada y rememorada se materializa y multiplica: las serpientes del palacio del Inca se animan y acompañan a Ernesto («En la penumbra, las serpientes esculpidas sobre la puerta del palacio de Huayna Cápac caminaban», 157). Sin embargo, a contracorriente de la simbólica occidental, la serpiente no es necesariamente mala sino que anuncia un trastorno del orden en los Andes. «Como todos los signos religiosos, el sapo y la serpiente son símbolos ambiguos y además, construidos como etapas de un continuum» recuerda el historiador Pablo Macera (1983: 241).

En lo que se refiere al tema de la aldea sumergida, no solo está evocado sino también reactualizado. El Cusco, la capital del imperio, mal iluminada por la noche oscura, se aparenta a una de aquellas ciudades desaparecidas y condenadas hasta el fin de los tiempos. Una puesta en abismo del mito asoma en la evocación de la catedral, ya que el templo da la impresión de estar sepultado bajo el hielo, lejos del mundo de los vivos:

«La luz filtrada por el alabastro de las ventanas era distinta de la del sol. Parecía que habíamos caído, como en las leyendas, a alguna ciudad escondida en el centro de una montaña, debajo de los mantos de hielo inapagables que nos enviaban luz a través de las rocas». (165)

Más allá de la belleza de esta imagen, de su fuerza plástica, la comparación equivale a una asimilación. La catedral es realmente una aldea sumergida y carece de luz solar, que es la fuente divina de la vida. Las personas que están allí se hallan desprovistas de identidad, deshumanizadas o infantilizadas («Oí rezar desde lo alto, con voz de moscardones [...]. Indias con mantas de colores sobre la cabeza lloraban», 165). Ninguna existencia llega a desarrollarse en ese espacio confinado.

Al motivo sincrético de las aldeas sumergidas que estructura de manera imperceptible el primer capítulo de *Los ríos profundos*, y a la imagen de las campanas, símbolo del dominio religioso y fuente de poder sobrenatural, se agregan otras referencias que no son simples figuras de estilo sino elementos que refuerzan la coherencia del universo mental del protagonista. El mito es «un arma de defensa contra la cultura hostil de los mistis» (Rowe, 1979 [1969]: 27), es decir contra la clase dominante. Renovando sus mitos la población indígena ha podido resistir a la aculturación:

«Cuatrocientos años de catequización cristiana mediante caminos y oraciones en quechua, y

flagelación de los idólatras, dieron por resultado una afirmación más rotunda y honda de las antiguas creencias llamadas idolátricas. Esas creencias protegieron y protegen aún a la población indígena». (Rowe, 1979 [1969]: 27)

Para los etnólogos, el mito es identificado como tal solo por la mirada exterior al establecer una relación de superioridad mientras que en realidad se trata de una verdad absoluta para los creyentes. La marginalidad social de Ernesto, arraigada en la infancia que vivió en una comunidad indígena, le permite hacer suyas las creencias populares. La hipersensibilidad constituye en él una forma alternativa de conocimiento frente a los cánones de la razón occidental. A través del tacto, la vista y el oído, Ernesto se yergue como testigo transparente del mundo capaz de intuir y referir las analogías andinas que ordenan y rigen el universo. Esta aprehensión implica una entrega total, un compromiso anticartesiano que se manifiesta en el abandono de la lucidez del héroe que se confunde con su percepción:

«Yo tenía los ojos nublados. Veía [...] las pequeñas serpientes del Amaru Cancha, los lagos moviéndose ante la voz de la campana. ¡Estarían marchando los toros a esa hora, buscando las cumbres!» (158)

De esta manera, evocar los tiempos pretéritos no significa para el narrador identificar como simples huellas del pasado los monumentos que lo rodean. Su

comprensión intuitiva abarca los mitos que conciernen a hombres y objetos.

La creencia en los condenados es el punto de partida de *Los ríos profundos* y constituye uno de los *leitmotifs* fundamentales que fortalecen la cohesión de la novela aunque puedan ser imperceptibles en una primera lectura que confunde al condenado quechua con el réprobo cristiano víctima del fuego eterno. Valiéndose de este mito, expresión clara del sincretismo andino, es como Ernesto y los escolares que lo rodean, intuyen la maldad en los hombres. El término «condenado» aparece desde la primera página para explicar el comportamiento del avarísimo Viejo:

«Desde las cumbres grita, con voz de condenado, advirtiéndolo a sus indios que él está en todas partes [...]. Irá al infierno, decía de él mi padre». (138)

La palabra «condenado» reúne dos sentidos: sugiere en efecto el infierno donde pecadores e idólatras van a arder para siempre, pero también sintetiza la concepción andina como lo muestra Nicole Fourtané al estudiar ese tema en la obra de José María Arguedas:

«'El condenado' ha perdido todas sus cualidades humanas, borra todas las referencias que transforman el espacio natural en un universo ordenado para instaurar el caos. [...] Es pues el símbolo del desorden, de una emanación del Ukupacha y como se manifiesta en un momento

en que el sol ha desaparecido constituye incluso una amenaza para el orden cósmico». (1989: 96)

Aunque vivo, el Viejo se condena por su codicia; acapara las riquezas en lugar de favorecer los intercambios y participar en la vida de la comunidad. La soledad del huérfano es su verdadera pobreza ya que ninguna persona podrá solidarizarse con él. No son las llamas del infierno las que lo amenazan sino el riesgo de vivir errante y aislado en las cimas heladas de las montañas, lo que constituye también una metáfora de la soledad espiritual del personaje («desde las cumbres grita», 138).

Se trata además de un usurpador que se ha atribuido las prerrogativas del Inca. El Viejo se halla a la cabeza de cuatro haciendas que configuran su imperio y se da el lujo de ostentar emblemas y colores representativos del poder inca («Los muebles eran altos, tapizados de rojo», 161; «pendían muchos bastones, todos con puños de oro», 163). La borla colorada llevada en la frente por el Inca era la prueba de su divinidad junto con el oro que configuraba la omnipotencia del Sol, lo que ahora el Viejo se afana en negar. Estos signos están constantemente invertidos al punto de sugerir y legitimizar la destrucción del Imperio, como lo hace la Iglesia al confiscar en su provecho el simbolismo del rojo sacrificador:

«Es mentira que en el sol florezca el pisonay.
¡Creencias de indios!». (307)

«[...] Cuando el trono de ese Crucificado aparecía
en la puerta de la catedral, todos los indios del

Cuzco lanzaban un alarido que hacía estremecer la ciudad, y cubrían, después, las andas del señor y las calles y caminos, de flores de ñujchu, que es roja y débil». (165-166)

Durante la segunda estada en Patibamba de Ernesto, el padre Linares se sustituirá a la autoridad del Inca:

«Era el mismo camino atroz de la víspera. Pero ahora lo cruzaba en automóvil, junto al santo de Abancay. El Padre iba rezando. Las flores inmensas de los pisonayes pasaban rápidamente como una roja franja, en lo alto». (298)

Ernesto, gracias a su hipersensibilidad, es capaz de ver detrás del boato de la Iglesia la suplantación y el engaño. Así, el Viejo, pese a su altanería y a los privilegios que lo rodean no es sino un embustero cuyo cuerpo corresponde al de un muerto en vida; tras la ostentación de riquezas oculta su verdadera naturaleza de condenado:

«Descubrí entonces que su rostro era ceniciento, de piel dura, aparentemente descarnada de los huesos [...]. Cuando pasó por mi lado comprobé que el Viejo era muy bajo, casi un enano». (163)

En otro fragmento de la novela, Palacios, uno de los pocos indios del colegio, será capaz de profetizar el destino de condenado que caerá sobre Lleras, culpable de espantosas violencias que terminarán por excluirlo de la especie humana:

«¡El Lleras se condenará vivo! Le crecerán cerdas de su cuerpo; y sudará en las cordilleras, espantando los animales. Gritará de noche en las cumbres; hará caer peñascos, sus cadenas sonarán. Y nadie, nadie, ni su madre ya lo perdonará». (357)

Lleras se convertirá en un monstruo antropófago que solo el fuego ha de reducir en cenizas.

Con las visiones de Palacios y de Ernesto, cuyas edades son justamente las de los sueños y de las utopías, el sincretismo andino toma cuerpo y modifica el curso de los sucesos. Lo maravilloso ofrece a aquellas mentes puras una explicación del mundo.

La tradición del condenado, omnipresente en *Los ríos profundos* no es la única. La leyenda del *nakaq*⁴ (226) que degüella a sus víctimas por la noche, mantiene en vilo a los internos del colegio. Ernesto cree también en las *illas*, término genérico que designa a los seres monstruosos y a los objetos que un capricho de la naturaleza dota de poderes misteriosos (156; 235). De esta manera, en todo el universo se hallan obrando fuerzas sobrenaturales perceptibles sólo por los corazones generosos que están a la escucha de los demás.

La instancia narradora, dejando de lado el antropocentrismo, destila la convicción de que el mundo no es un lugar inanimado, ni compuesto únicamente de

⁴ Efraín Morote Best dio a conocer sus investigaciones acerca del *nakaq* o degollador en *Letras Peruanas*, años antes de la publicación de *Los ríos profundos*.

materia bruta sino que al contrario, todo es vida, todo tiene un significado y la materia es densa y luminescente.

El héroe, y aquí la palabra cobra todo su sentido, tiene la capacidad de descifrar en el espacio que lo rodea analogías increíbles. Los fenómenos climáticos, ya sea la lluvia o el rayo, el brillo del sol, el movimiento de la luna e incluso la aparición de una estrella fugaz («¡Lucero grande, *werak'ocha*, ¡lucero grande!, llamándonos, nos alcanzó el peón; sentía la misma exaltación ante esa luz repentina», 183) son significativos. Un cerro erguido en medio del paisaje también implica una fuerza invisible que es menester respetar (257). Estas impresiones están diseminadas a lo largo del relato bajo forma alusiva y conllevan una fuerte tensión dramática:

«¿Llueve sobre la catedral? [...] ¿Cae la lluvia sobre la catedral? ¿Por qué preguntas? –El cielo la alumbrá; está bien. Pero ni el rayo ni la lluvia la tocarán». (150)

La conversación entre padre e hijo permanecerá elíptica; lo esencial es lo sobrentendido. El lector, a la espera de una explicación, ha de llenar los vacíos y así adherirse al pensamiento del protagonista, es decir, hacer suyo el pensamiento mítico que comparte Ernesto con los comuneros.

La cosmovisión quechua, expuesta a veces desde un punto de vista exterior por el discurso omnisciente del narrador etnólogo, suele ser asumida y trascendida por el héroe. Si bien en el Cusco, Ernesto contempla desengañado la destrucción del imperio inca, reconstruye su propia vida gracias a su conocimiento de condenados y degolladores, illas y aldeas sumergidas. Como lo escribe Angel Rama, en *Los ríos profundos*, «un blanco se asume como indio, con el fin de socavar desde dentro la cultura de dominación para que en ella pueda incorporarse la cultura indígena» (Rama, 1982: 205).

La mediación de Ernesto, con ese nombre de pila que no remite a ningún ángel ni profeta de la Biblia a diferencia de Gabriel, el padre, y de Manuel Jesús, el tío, el enfoque del protagonista confiere una nueva dimensión a los mitos y leyendas. Estos dejan de serlo para convertirse en la Historia, una historia en la que desaparece el orden de la cronología. Para la imagen arguediana del mundo es imprescindible la memoria colectiva, a la par repetición, resistencia espiritual y confirmación de que toda comprensión mecánica y materialista del universo está equivocada ya que deja de lado la esencia del mundo.

CAPÍTULO III

EL TIEMPO SUSPENDIDO

La lectura de *Los ríos profundos* avanza con un ritmo especial pues la narración parece a veces repetirse, otras veces interrumpirse y quedar en suspenso, desvinculada de cualquier progresión. La impresión de algo ya leído es extraña pues no se ajusta a los cánones estéticos, ni sobretudo a la norma que proscribía la repetición, como prueba de descuido e ineficacia en la narración. ¿Es la repetición un defecto de parte de José María Arguedas que hubiera descuidado el aspecto técnico y cometería así fallas en la construcción novelesca¹? Angel Rama cree distinguir en las reiteraciones una forma de composición musical:

«Los temas se repiten, se contrastan, se alternan, dialogan o se suman en coro. Es posible reconocer en su combinación de episodios narrativos que pudiera parecer a una mirada ya regida por las normas del realismo, como torpe e deshilvanada,

¹ Véase por ejemplo la alusión de Mario Vargas Llosa en un artículo de 1966 que luego pasó a ser el prefacio de la edición Ayacucho: «Arguedas no se preocupaba demasiado por el aspecto técnico de la novela e incurría en defectos de construcción [...] pero a pesar de ello su intuición solía guiarlo certeramente en la distribución de sus materiales» (Arguedas, 1978: XIV).

la adecuación a un soterrado criterio musical que no mide situaciones, personajes, conflictos en términos de su directo significado lógico, racional, sino en términos de su aporte melódico o rítmico, de su exigencia armónica de tipo musical». (Rama, 1982: 217)

El análisis de la construcción de esta temporalidad peculiar se hará aquí tomando en cuenta la primacía de la repetición que contagia toda la narración. Luego analizaré cómo funcionan las descripciones y cómo se interpolan cantos en medio del relato. La impresión de la unidad del Tiempo estriba también, como se verá en una última parte, en la creación de redes de imágenes.

1. Una estética de la repetición

Los ríos profundos tiene la apariencia de un relato repetitivo pues el lector descubre varias veces la narración del mismo suceso, solo que con la introducción de variantes y desde distintos puntos de vista. También se enfrenta a la iteración cuando se expone una sola vez un hecho que ocurrió varias veces.

El segundo capítulo titulado «Los viajes» justamente tiene como tema la repetición. El título en plural remite a la experiencia del héroe y también se desempeña como un eco del título *Los ríos profundos*. Este plural se explica por la presencia de varios ríos, ya ascendidos unos a la dignidad de héroes de novela, ya otros solo figurantes. El Apurímac, el Pampas, el Mariño,

el Cañete terminan por confundirse con el Pachachaca, encarnación y frontera de la libertad. Los ríos unen climas y paisajes muy variados, el nevado y la quebrada, la selva y la costa, como también son reunidas las tres dimensiones: la horizontalidad infinita plasmada en el Pampas, la verticalidad extrema del Pachachaca y el movimiento perpetuo del agua.

Todos los ríos en su diversidad forman un solo río, como todos los viajes de Ernesto se fusionan en un viaje sin fin. La unidad textual que abre el segundo capítulo prefigura los relatos de aquellas peregrinaciones con una hipérbole y una enumeración:

«Conocí más de doscientos pueblos [...] Pampas, Huaytará, Coracora, Puquio, Andahuaylas, Yauyos, Cangallo». (173)

Cada uno de esos topónimos es sugestivo para la memoria colectiva o se inscribe en la memoria individual del narrador y así se van dibujando itinerarios que se cruzan y se entrecruzan en el sur andino. Después de unas páginas, otra enumeración conectará cada pueblo con un huayno cantado por Ernesto mientras el espacio referencial se acerque a Abancay, limitándose ya a los departamentos de Ayacucho y Apurímac:

«cantaba huaynos de Querobamba², de Lambrama, de Sañayca, de Toraya, de Andahuaylas». (179)

² En la primera versión de este texto publicada en 1948, «Coracora» aparecía en lugar de «Querobamba».

La repetición solo es una impresión. Para el narrador, a diferencia del lector, ninguno de aquellos pueblos se confunde con otro; todos tienen una identidad propia que se expresa en la riqueza del patrimonio musical.

La primera parte de «Los viajes» como en «El viejo» incluye en germen todo el desarrollo del capítulo. Las poblaciones de Yauyos y Cangallo serán aludidas al cabo de unas páginas (179; 182-184); surgirán otros nombres (Cusi, Huancapi, 178; 181) y después de la etapa en Huamanga que remata el capítulo, el periplo parecerá prolongarse indefinidamente con esa frase a modo de cierre:

«Nosotros seguimos viaje con una lentitud inagotable³». (185)

Todos los lugares cruzados no están nombrados. Evitar nombrar a algunos no se explica por la preocupación de eludir una repetición sino que se inscribe en una estrategia de denegación como podemos observarlo en la cuarta parte del capítulo, cuando el relato se hace singulativo:

«Cierta vez llegamos a un pueblo cuyos vecinos principales odian a los forasteros». (176)

Este episodio requiere la mayor atención. La descripción de la población coincide en todo punto con la presentación negativa de Pampas hecha tempranamente en 1941 por José María Arguedas en su artículo titulado «La fiesta de la cruz»:

³ Variante en la versión de 1948: «seguíamos».

«Es un pueblo grande y raro. Un pueblo donde los vecinos principales odian a los forasteros. En las tierras próximas al pueblo siembran linaza y esto también es raro, porque es la única tierra de la sierra donde he visto sembrar linaza; y cuando la linaza está en flor, todo el campo parece un lago azul, un lago que sube a las laderas [...]. Este pueblo se llama Pampas y está en el Centro del Perú». (Arguedas, 1989 [1941]: 87)

La omisión del nombre del pueblo es tal vez una precaución, pero sobretodo permite sobrepasar la dimensión anecdótica. Una primera alusión ya había surgido al principio de la novela:

«Sabía que al fin llegaríamos a la gran ciudad. —¡Será para un bien eterno!, exclamó una tarde, en Pampas donde estuvimos cercados por el odio». (144)

Se trata de una población casi sin indios, adonde sólo acuden para celebrar la fiesta de la Cruz, una noche de mayo. Si la aventura de Pampas no se repite («Cierta vez llegamos»), por medio de la narración, adquiere un carácter repititivo. Esta situación se debe a la circularidad del episodio que termina volviendo al odio evocado al inicio de la unidad textual:

«Luego regresaba a mi casa, despacio, pensando con lucidez en el tiempo en que alcanzaría la edad y la decisión necesarias para acercarme a una mujer hermosa, tanto más bella si vivía en pueblos hostiles». (179)

La violencia de los sentimientos halla un eco en la memoria del lector que tiene la impresión de algo ya leído a causa de la alusión a la malevolencia de ese pueblo aparecida en el primer capítulo:

«En aquel pueblo de los niños asesinos de pájaros, donde nos sitiaron de hambre, mi padre salía al corredor». (158)

La alternancia de los tiempos verbales, los pasados de esta cita y el presente («En los pueblos trigueros se arma a los niños», 177), el recurso al imperfecto de repetición («Todos los niños se lanzaban sobre los árboles, en la tarde y al mediodía», 177), el cómputo de las aves masacradas («reunían los cadáveres a la salida de las huertas, en el camino, y los contaban: veinte tuyas, cuarenta chichuacos, diez viuda-pisk'os», 177) que hace eco a la presentación de las distintas especies en el apartado anterior (176-177), la evocación de los árboles que recuerda la enumeración del principio del capítulo, todos estos elementos participan de la creación de un efecto de saciedad en el lector impaciente.

Sin embargo, ese mundo de la naturaleza en el que todo es repetición y continuidad, y en el que las aves emigran instintivamente todas las noches a los mismos árboles, resulta armonioso; más allá de las semejanzas también ofrece una extraordinaria diversidad:

«Cuando empieza a oscurecer se reparten todas esas aves en el cielo; según los pueblos toman diferentes direcciones, y sus viajes los recuerda

quien las ha visto, sus trayectos no se confunden en la memoria». (176)

Todo es igual y a la vez diferente para quien sabe mirar. Algunos elementos naturales constituyen motivos recurrentes y son emblemáticos de un lugar, integrando un espacio que resulta a la vez especial y familiar; los capulíes y los sapos definen así el pueblo que no tiene nombre.

La constancia de la naturaleza contrasta con el desbarajuste de los recuerdos, evocados desordenada e independientemente de la cronología. El narrador parece relatar cada momento llevado por el flujo desigual de la rememoración, con una libertad indiferente al criterio de la reconstrucción narrativa lineal. Una expresión anafórica convierte al enunciador en locutor («En el pueblo del que hablo», 177), conforme a las características de la oralidad que se libera alegremente del rigor de la cronología. Sucede entonces el episodio de la bajada de la Cruz y enseguida huyen Ernesto y su padre, aprovechando la noche. Otro retroceso en la misma unidad textual refiere el odio hacia los forasteros:

«En ese pueblo quisieron matarnos de hambre [...] odiaban a los forasteros como a las bandas de langostas». (178)

Luego es retomado el tema del aborrecimiento y del pasado lejano pasa a prolongarse en un presente indefinido: «Era un pueblo hostil que vive en la rabia, y la contagia» (178). El recuerdo destructor vuelve así de modo obsesivo atormentando la memoria del lector.

La única salvación, la huida, es evocada tres veces en la misma página, creando un efecto de eco («Yo abandoné ese pueblo», «Salí a pie, hacia Huancayo», «yo salí a pie en la noche», 178). El final de la unidad textual vuelve nuevamente hacia atrás, a algún momento de esa vida cotidiana ocupada en merodear para sobrevivir en el pueblo inhóspito. La instancia narrativa recuerda también en dos ocasiones los huaynos que el protagonista iba a cantarle a una joven desconocida. Gracias a su voz, por la magia de la música, Ernesto se transforma en indio y se integra a una comunidad, a diferencia de su padre eterno misti desarraigado e incapaz de cantar:

«Varias noches fui a esa esquina a cantar huaynos que jamás se habían oído en ese pueblo». (178)

«A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar». (174)

Para Ernesto, la repetición predice la fusión con el entorno, con la tierra en la que se evalúa el tiempo por las estaciones que vuelven de manera cíclica. Para Gabriel, su padre, repetirse, permanecer en el mismo lugar, instalarse en la rutina equivaldría al contrario a una pérdida de la identidad sentida como bien único y propio de cada individuo.

Finalmente, la cuarta parte de «Los viajes», al principio singulativa, ha pasado a ser iterativa: el oscilar continuo entre pasado y presente, el anonimato del pueblo malévolo que le confiere universalidad, los motivos recurrentes, las enumeraciones, lo circular del relato que

a la vez vuelve a ser punto de partida de la narración y, como por efecto de un espejo, reproduce los temas esparcidos en otras secuencias, en suma, la transitividad del capítulo, dista de ser una flaqueza y viene a fortalecer la coherencia de la narración.

Cada episodio prefigura a otro. La enemistad vivida por el héroe narrador en Pampas es la misma experimentada en el Cusco y más adelante, en Abancay. La historia es repetición, sempiterno regreso a ciudades y aldeas sumergidas en la noche, hundidas en el odio al forastero y el desprecio al indio. El tiempo ficcional de la repetición figura el estancamiento de los siglos de opresión. La aceleración de la acción resultará violenta e imprevista, como el desborde de un río en crecida («yawar mayu») cuando tengan lugar el motín de las chicheras y la invasión de los colonos.

2. Las descripciones

En las antípodas del ritmo trepidante de una novela casi contemporánea como *La ciudad y los perros*⁴,

⁴ La trama misma de *La ciudad y los perros* (1963), la vida de los internos del colegio militar Leoncio Prado contada por un narrador poeta que ayuda a un amigo apodado el Esclavo, traslada el universo sórdido de *Los ríos profundos* a Lima. Si los lugares, la época y los adolescentes son distintos, el mayor aporte de Vargas Llosa radica en la introducción del monólogo interior como flujo desordenado del subconsciente. En *Los ríos profundos*, Vargas Llosa gusta de hallar algunos rasgos que van a marcar su propia novelística como el efecto de las cajas chinas y el anhelo de una novela total: «Como en esas cajas chinas que encierran, cada una, una caja más pequeña, en *Los ríos profundos*, la materia que da origen al libro es la memoria del autor: de ella surge esa ficción en la que el protagonista, a su vez,

la lentitud de los cinco primeros capítulos de *Los ríos profundos* patentan la representación de un mundo en que el tiempo no se mide con la precisión de los relojes sino que está inmovilizado en la eternidad. La coherencia de esta representación implica al contrario la instalación escrupulosa de todos los elementos del decorado, antes de que empiece la catástrofe, el inicio del pachacuti y se implante un orden radicalmente diferente⁵.

La variedad de los paisajes está descrita mediante las peregrinaciones de Ernesto y su padre: así descubrimos el angosto valle de Yauyos, «la quebrada ancha y fría» de Huancapi, la inmensidad del Pampas. La naturaleza se convierte en personaje de pleno derecho y es objeto de descripciones sucesivas que no cumplen solo un rol de ornamento postergando la acción, sino que a menudo se organizan de modo redundante. En ese sentido, la evocación de la estadía en el pueblo de Huancapi es ejemplar. El narrador, presente en la frase que abre la unidad textual («En Huancapi estuvimos sólo unos días», 181), se escabulle de inmediato dejando el paisaje a la vista. Aquí la residencia humana carece de

vive alimentado por una realidad caduca, va sólo en [sic] su propia memoria» (Arguedas, 1978: XI).

«La literatura atestigüa así sobre la realidad social y económica, por refracción, registrando las repercusiones de los acontecimientos históricos y de los grandes problemas sociales a un nivel individual: es la única manera de que el testimonio literario sea viviente y no cristalice en un esquema» (Arguedas, 1978: XIV)..

⁵ William Rowe propone esta definición complementaria del *pachacuti*: «concepción de la realidad alternativa como un mundo que ya existe en el espacio, por el otro lado o por debajo del mundo actual» (1993: 41-62).

interés; por eso, apenas es evocada escuetamente como la población arquetípica de Kíllac pintada en el siglo XIX por Clorinda Matto de Turner:

«Todas las casas tienen techo de paja y solamente los forasteros: el juez, el telegrafista, el subprefecto, los maestros de las escuelas, el cura, no son indios». (181)

La vida se ha refugiado en los lugares circunvecinos y se descubre en los verbos de acción y movimiento que animan el paisaje de modo muy singular:

«En la falda de los cerros el viento sacude la paja; en el lecho de la quebrada y en algunas hondonadas crece la *k'eñwa*, un árbol chato, de corteza roja. La montaña por donde sale el sol termina en un precipicio de rocas lustrosas. Al pie del precipicio, entre grandes piedras, crecen también esos árboles de puna, rojos de hojas menudas; sus troncos salen del pedregal y sus ramas se tuercen entre las rocas». (181)

En este espacio inhóspito, las especies vegetales se han adaptado e integrado. La capacidad de resistencia, la supervivencia de la *k'eñwa* en un medio hostil es emblemática, a imagen del genio de los hombres para resistir en condiciones adversas.

La naturaleza es armoniosa como lo sugieren las aliteraciones y asonancias reveladoras de la vocación poética de José María Arguedas («sale el sol», «rocas lustrosas y oscuras», «su lecho es ancho», «un bosque

virgen donde viven palomas», 182). Los ecos sonoros son innumerables de modo que el signo tipográfico trasciende el silencio de la página y revela todo un mundo animado.

La melodía de la prosa coincide con la variedad de los matices naturales («a gran distancia, se distingue el tronco rojo de los árboles, porque la luz de las nubes se refleja en la piedra», 181). Esta armonía de los tonos contrastará con el brillo agresivo y extraño de las casas de Abancay («Hoy los techos de calamina brillan estruendosamente», 188).

El espacio cruzado por Ernesto y su padre solo es inmóvil y callado ante la mirada indiferente. Las especies vegetales y animales se animan, o bien con un compás apenas perceptible como los peces disimulados bajo las piedras del río (182-183), o en un movimiento fascinante y grandioso como los enfrentamientos de cóndores y gaviñanes, parecidos a algún combate ritual cuyo fin se conoce de antemano.

El curso del tiempo histórico está detenido; el presente de verdad universal prolonga indefinidamente la escena ya vista:

«Esta ave ataca al cóndor y al gaviñán en son de burla; les clava las garras y se remonta; se precipita otra vez y hiere el cuerpo de su víctima». (181)

Más allá del didactismo, la representación de la pelea animal tiene otro alcance; figura el orden natural en el que se organiza el enfrentamiento milenario de las especies, a diferencia de las masacres de loros perpetradas

por los hombres⁶. No es la misma matanza que se repite, sino una escena en todo punto simétrica y opuesta. Pese a las apariencias, la descripción intemporal cumple con prolongar la narración; la victoria de los más débiles, los cernícalos, sobre los más fuertes, cóndores y gavilanes, brinda una esperanza a los indios que entonan un huayno guerrero en homenaje a las aves de rapiña.

La descripción fortalece también el relato cuando la primera persona asume la dicción, como es el caso en la caminata hacia el Pampas. El río se vuelve perenne gracias a un presente intemporal y está pintado por anticipación, antes incluso de ser visto por el protagonista. Bruscamente, el espacio se metamorfosea con la aparición de un lucero. Las distancias lejanas («la vía láctea pasaba junto a la cumbre», 182) se anulan y la luz cósmica une cielo y tierra, hombres y caballos en el espejismo de un lago helado:

«Era como si hubiéramos entrado en un campo de agua que reflejara el brillo de un mundo nevado». (183)

El paisaje no traduce los sentimientos del héroe; el alma de éste se convierte en paisaje y se confunde con todo lo que le rodea. Se mineraliza adquiriendo así la densidad de la materia. Aquel prodigioso espectáculo

⁶ La representación crítica de esas masacres merece relacionarse con el ensayo que Arguedas dedicó en 1942 a los niños cazadores de pájaros, «Los wayak'» (1989: 121-124). En dicho artículo, la caza destinada a proteger las cosechas es una tarea confiada a los niños indígenas y constituye «un verdadero juego entre los niños y los pájaros» sin que aparezca un solo juicio negativo.

no puede describirse salvo con expresiones hiperbólicas («una estrella más luminosa y helada que la luna», 183) y comparaciones insólitas. La analogía intenta traducir lo indecible o decir lo intraducible⁷; el cuadro viene a ser un poema:

«Las hojas de los lambras brillaron como la nieve; los árboles y las yerbas parecían témpanos rígidos; el aire mismo adquirió una especie de sólida transparencia. Mi corazón latía como dentro de una cavidad luminosa». (183)

¿Qué papel cumple esta descripción en la economía del capítulo? La sublimación del paisaje libre de cualquier explotación humana se opone a la oscuridad, repugnancia y demás frustraciones sufridas anteriormente en el pueblo que parecía sumergido en la laguna de los campos de linaza:

«Todo el valle parece sembrado de lagunas. La flor azul de la linaza tiene el color de las aguas de altura. Los campos de linaza parecen lagunas agitadas». (177)

La aparición del lucero es sentida como una señal misteriosa, creando un efecto de suspense volcado hacia el futuro del relato. Como lo escribe Américo Ferrari, se

⁷ En *Español quechuízado o los límites de la imaginación occidental*, Elmar Schmidt explica que «Arguedas ofrece al lector una frase que formalmente no se diferencia de otras. Pero como se trata de la traducción literal de una expresión quechua, entendible sólo en el contexto de la cosmovisión indígena interrumpe el flujo del proceso de lectura, como quien cierra el grifo que hace girar una rueda hidráulica y da paso a un momento de vacío capaz de reforzar en el lector la impresión de hallarse frente a una diferencia cultural insuperable» (2005: 145).

borra la frontera entre mundo interior y mundo exterior. Así está asegurado un equilibrio eficaz entre relato y canto, acción y contemplación, historia y naturaleza (Ferrari, 1911: 194-205)⁸.

Después de la evocación de los espacios recorridos, los capítulos 3, 4 y 5 están dedicados a presentar la ciudad de Abancay. La etimología, como la nominación en quechua de la flora y la fauna, desempeña un doble rol, simultáneamente identitario y descriptivo. Los étimos «amank'ay» y «awankay» al recordar ya «una flor silvestre, de corola amarilla», ya «el balanceo de las grandes aves», contraponen la imagen de una naturaleza preservada y la opresión humana en «un pueblo cautivo, levantado en la tierra ajena de una hacienda» (188). La misma etimología introduce a veces una forma de poesía que refuerza la tensión narrativa.

Esta virtud descriptiva sirve también para apuntar contrastes entre el río Pachachaca ponderado en el epígrafe «¡Pachachaca! Puente sobre el mundo, significa este nombre» (207) y el antiguo barrio de Huanupata, cuya bajeza radica en el origen mismo de su nombre:

«Debió ser en la antigüedad el basural de los ayllus, porque su nombre significa 'morro del basural'». (207)

⁸ Ferrari se basa en una cita del poeta surrealista Emilio Westphalen, amigo de Arguedas: «Esta especie de comunión universal, de inmersión poética en que se anulan objeto y sujeto, es para muchos de nosotros todavía una cima inaccesible aunque intuitiva, ensoñada o, simplemente, deseada».

La etimología propuesta por el narrador no es neutra; corresponde a una interpretación que no corroboran otros lexicógrafos. La degradación del mundo va a ir creciendo. El capítulo titulado «La hacienda» empieza con un retrato arquetípico del hacendado. Las costumbres, la vestimenta, la violencia de los gamonales tanto con los indios como los caballos, todo ello está referido de forma genérica, en un presente que es el tiempo de la investigación científica y se convierte en el tiempo de la lectura. Este realismo excluye cualquier comparación y cuadra con la objetividad y la omnisciencia de los artículos publicados en la prensa por José María Arguedas diez años atrás.

La descripción de una hacienda típica, en estilo depurado («La casa tiene un patio y un corral grandes; un corredor, una despensa [...]», 199) se combina con la evocación del fundo de Patibamba, adornado con flores exóticas («Rosales y lirios orillaban las aceras», 199), en cuyo centro están una casa silenciosa y una jaula desmesurada («su cúpula llegaba hasta la cima de los árboles», 199).

El detalle cumple una función simbólica; Patibamba es el lugar del encierro⁹. La mezcla de los tiempos verbales crea un margen de incertidumbre de tal modo que el lector duda si se sitúa la acción en un

⁹ «La ciudad se encuentra completamente rodeada por la hacienda Patibamba que la oprime como un estrecho anillo de hierro, haciendo que sus habitantes sufran la constante presión de los dueños del fundo, que les privan del uso del agua, pastos, y leña y demás elementos indispensables para la vida» (Pinilla, 2004b: 203).

pasado remoto o en el momento presente. La ambigüedad se prolonga a lo largo de la descripción entrecruzándose pasados y presentes:

«Abancay está cercado por las tierras de la hacienda de Patibamba [...]. El parque de Patibamba estaba mejor cuidado y era más grande que la Plaza de Armas de Abancay. [...] El sol arde sobre la miel seca, sobre los restos blancos de la caña molida». (199-200)

Patibamba remite a un espacio llano (pampa) plantado de patis, árboles de ramaje exuberante y cuyas raíces sirven de alimento en caso de hambruna. Los incas los consideraban como sagrados¹⁰. En Patibamba los patis han desaparecido; en su lugar están los cafetales y cañaverales para la agricultura industrial.

La descripción de las chicherías también viste especial relevancia. Estos ámbitos van a constituir un lugar fundamental de la acción: serán el refugio del héroe y el punto de partida de la revuelta. Las chicherías están en el único barrio animado de Abancay, en Huanupata donde se reúne la población trabajadora, especialmente los artesanos, gracias a los que vive la ciudad mientras que las calles de la gente principal en el barrio de Condebamba están tan descuidadas que las invaden la mala hierba y los bichos asquerosos. Sin embargo las

¹⁰ «El pati unico arbol grande tiene papas grandes es de color medio rosado y salva las vidas de los habitantes de la zona cuando no hay alimentos osia que en epocas de sequias», cuenta el narrador quechuahablante Carmelón Berrocal (1999: 16).

chicherías no son lugares limpios; la primera imagen es tan repulsiva como la visión del barrio de los colonos de Patibamba:

«Oleadas de moscas volaban en las puertas de las chicherías. En el suelo sobre los desperdicios que arrojaban del interior, caminaba una gruesa manta de moscas. [...] Todo era negro de suciedad». (208)

Esta representación que recuerda la imagen de la cocina tiznada del primer capítulo (142) ha de relacionarse con las descripciones hechas por Uriel García. Pese a esos defectos, exaltaba en 1929 el espacio de las chicherías como refugio de la nacionalidad e identidad india:

«Penetremos en la caverna. Un sórdido aposento, con los muros ennegrecidos por el humo [...]. Basta trasponer el dintel de la chichería para que el troglodita que vive soterrado y encadenado en lo más recóndito del alma recobre su personería dominante y resurrecta [...]. Ésta es la chichería en su máxima frontera, en su lindero de peligro». (García, 1973: 175-177 [citado en Llosa, 1992: 205])

En el fondo, el espacio urbano es feo. Son las mujeres, las chicheras las que ennoblecen Abancay gracias a los colores vivos de las mantas de Castilla, a su alegría, su hermosura y desparpajo. La tradición popular les reconoce una energía fuera de lo común, tópico que va a retomar la novela de José María Arguedas

convirtiendo el personaje de doña Felipa en figura mítica. Los retratos de personajes como el padre Linares (205) o el Añuco (214) completan la construcción del marco dramático integrándolos en la narración. La evocación de lugares y hombres responde a un afán de exhaustividad y expresividad.

En *Los ríos profundos* nada sucede por casualidad ni procede de una simple intuición. Como apunta Xavier Solé acerca de *Diamantes y pedernales*, Arguedas escribe por «acumulación asociativa yuxtapuesta, complementariedad, similitud, oposición, contradicción» (Solé, 2004a: 318). Su concepto de la obra novelesca sobrepasa ampliamente la perspectiva lineal propia de la novela de aprendizaje. Repeticiones y descripciones no son obstáculos que entorpecen la lectura sino muy al contrario, hitos que facilitan su progresión.

3. Jarahuis, huaynos y jaylli¹¹

La superación de la linealidad que induce una ruptura de la temporalidad es la consecuencia de la riqueza genérica de *Los ríos profundos*. El tiempo se suspende bruscamente cada vez que la mirada es detenida por algún cambio tipográfico, la inclusión de un canto, la interpolación de un texto quechua y la traducción correspondiente.

¹¹ Me atengo en este análisis a la grafía «huayno» y «jarahui» dominantes en *Los ríos profundos*. José María Arguedas emplea también «harahui» (11, 459) y «wayno» en numerosos artículos.

Un margen de silencio aisla entonces el intertexto del conjunto de la narración. La palabra separada cobra singular intensidad como es el caso en momentos del recitado del jarahui del capítulo 4. El imperfecto durativo anuncia y prolonga la melopeya. El canto ofrece una reiteración y una síntesis del episodio anterior. La separación padre e hijo es revivida de manera inesperada por el recuerdo de la partida de Ernesto del ayllu («Las mujeres cantaban el jarahui de la despedida [...]. Mi padre se fue demasiado pronto a Abancay», 202-203). José María Arguedas no abogó por un retorno al quechua sino que al contrario, promovió el aprendizaje del castellano como forma de ascenso social:

«Yo soy fervoroso partidario de la castellanización total del Perú y estoy convencido de que el castellano como idioma general del Perú es conveniente y de absoluta necesidad». (Fell, 1982: 1031-1035)

Pero valoraba a su máximo el quechua como idioma dotado de una potencia poética singular, traduciendo la quintaesencia de las emociones sentidas en contacto con la naturaleza:

«El kechwa es la expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. Con el kechwa se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia». (Arguedas, 1989 [1939]: 24).

Esta dualidad de la razón y del corazón interfiere en *Los ríos profundos* y el jarahui de la separación («No me olvides [...]») en quechua y en español plasma el desgarramiento del héroe así como la ambivalencia de los sentimientos del novelista.

El lector hispanohablante bruscamente se ve sumido en un universo lingüístico incógnito. Su mirada pasa de una a otra columna comprobando su repentina incompetencia para con el texto escrito y la existencia de un desajuste en la traducción contigua. La impresión de una inexactitud, de una infidelidad asoma desde las primeras palabras:

«¡Ay warmallay warma/yuyaykunkim!//
¡No te olvides, mi pequeño/ no te olvides!» (202)

El grito lanzado («ay») y la doble invocación al niño («warm») se omiten en la traducción. La frase está reorganizada como va a serlo todo el canto, resultado de una adaptación peculiar que se empeña en reducir las repeticiones del texto originario quechua. Se trata de una simplificación cuya motivación se explica a lo mejor por el cuidado del estilo ya expuesto por José María Arguedas en 1938 acerca de *Canto Kechwa*:

«No son traducciones rigurosamente literales, son traducciones un tanto interpretativas, que quizá desagradarán un poco a los filólogos, pero que serán una satisfacción para los que sentimos el kechwa como si fuera nuestro idioma nativo. Me falta sólo decir que en esas versiones se

encontrará, sin duda, la influencia de la parte que tengo de español, pero eso no lo podía evitar. Más tarde, otro que sienta lo indio más auténticamente que yo nos dará versiones más propias y puras». (Pinilla, 2004a: 102)

El jarahui constituye el «género lírico más refinado del Perú prehispánico y exige el mayor cuidado en su composición» (Husson, 1993: 63-85). Suele ser dedicado a la expresión de la nostalgia causada por la pérdida del ser amado («Hijo mío/has de volver...», 203). En *Los ríos profundos*, la naturaleza ha de proteger al viajero, ésta es la meta de las súplicas femeninas («Cerro blanco, hazlo volver», «Halcón, cárgalo en tus alas»); pero la naturaleza puede también maltratar al forastero («Mal viento, no lo toques», «Lluvia de tormenta, no lo alcances», 202-203). El canto interpolado dice el exilio que amenaza e infantiliza al hombre en un universo vuelto hostil.

El peligro que intuye Ernesto y lo hace llorar se explica por la ruptura del vínculo que le unía a la comunidad, esa fusión con los hombres y la tierra que lo habían acogido. Ser rico para un indio no significa poseer tierras en nombre propio sino estar integrado en un grupo en el que la solidaridad y la reciprocidad son las pautas de la vida. Las consideraciones de Martin Lienhard acerca de los huaynos arguedianos y la «soledad cósmica que manifiesta el pueblo quechua en sus cantos» corresponden a esta interpretación del jarahui:

«El hombre andino se piensa en términos de ‘hijo’ de la comunidad [...]. Cuando surge el estatus de ‘individuo’ aparece como resultado de una pérdida o ruptura, no como opción social. Producto de una situación adversa, el individuo no es sino un huérfano, un waqcha. [...] En buena medida, los waynos se dedican a mostrar al ‘hijo’ amenazado de ‘orfandad’ o al ‘huérfano’ soñando con la recuperación de su status de hijo». (Lienhard, 1993: 87-103)

Al principio de la novela, el jarahui es un lamento. Una segunda endecha será cantada por un invisible coro femenino durante la persecución de la chichera rebelde (339-340). «No dis pares, huayruro/sobre el puente sé puente» se presenta como la súplica de las mujeres a los guardias civiles. Constituye el último esfuerzo por detener la muerte, con un doble simbolismo que remite a la realidad inmediata y conocida: los motivos del canto son el huayruro cuyos colores recuerdan el uniforme negro con insignias rojas, y el puente como el que cruza el Pachachaca y representa la comunicación entre los hombres.

Un tercer jarahui se encuentra en el último capítulo y se transforma en el instrumento de la victoria contra el flagelo de la enfermedad. La oración cristiana se desvía de su vocación primitiva como expresión resignada, para trasmutarse en reto guerrero entonado por las mujeres de las haciendas:

«Improvisaban la letra con la melodía funeraria de los entierros:

*Mamay María wañachisunki/Tayta Jesús
kañachisunki/*

Niñuchantarik'sek'ochisunki//

Mi madre María ha de matarte,/mi padre Jesús ha de quemarte/nuestro Niñito ha de ahorcarte [...].

Llegarían a Huanupata, y juntos allí cantarían o lanzarían un grito final de harahui, dirigido a los mundos y materias desconocidas que precipitan la reproducción de los piojos, el movimiento menudo y tan lento, de la muerte»¹². (459)

Con ese canto sincrético que invierte los símbolos del sufrimiento eterno que son Jesús y María en favor de la lucha y la salvación inmediata de los hombres, la palabra confiscada es recuperada. El jarahui termina con un grito, aquel arma usada antes de la Conquista para espantar al enemigo. El grito marca el inicio de la resistencia y una bifurcación del curso del tiempo. Se perfila otro porvenir donde la colectividad india, por fin rebelde, será capaz de vencer.

¹² José María Arguedas explica la creencia popular en la que estriba la curación del tifus: «[un eje de la novela] es la concepción de que el tifo tiene una madre y de que hay que hacer reventar a la madre. Eso es parte del elemento mágico indígena aparte de la tecnología europea; es decir, las enfermedades tienen una madre» (Ortega, 1982: 111-112). El creso sirve como líquido aceitoso desinfectante. El verbo «grasar» empleado por los colegiales («¡Está grasando la fiebre!», 424) remite a la propagación de la enfermedad y sugiere a la vez que ésta va tomando cuerpo.

Si los jarahuis resuelven las situaciones críticas, su acción se ve completada por otros cantos diseminados en la novela que constituyen otras tantas rupturas en la enunciación, expresando una heterogeneidad del discurso. Si bien Ernesto gusta de cantar huaynos, prefiere ceder la palabra de tal forma que una multitud de voces invaden el texto gracias a la mediación de las letras cursivas.

Con el canto de las chicheras surge la visión de una naturaleza exuberante y luminosa que vive en un presente eterno («otro paisaje presentíamos; el ruido de las hojas grandes, el brillo de las cascadas que saltan», 210) sin excluir la violencia («las quebradas en que arden las flores del pisonay, llenas de hormigas rojas y de insectos voraces», 210). Con el huayno «¡Ay siwar k'enti!»/»¡Ay picaflor» resurge el paisaje de yunga inscrito en la narración, la flor roja del pisonay es asaltada y luego abandonada por el colibrí. Un doble sentido se deja descifrar: la palabra femenina, la voz que canta en primera persona reúne la muchacha y la flor, el drama del abandono se deduce de la metonimia:

«Baja y mírame,/picaflor dorado,/toda mi
tristeza,/flor del campo herida,/flor de los ríos/ que
abandonaste». (210)

El huayno definido por Arguedas como «el canto universal del Perú indio y mestizo [...] su voz y su expresión más legítima a través de todos los tiempos» (Arguedas, 1989 [1939]: 46) dice el dolor del abandono que también siente Ernesto expresando la soledad mediante imágenes consagradas. Otro huayno

que convierte al picaflor en mensajero del enamorado contesta a éste cuando Ernesto busca algún tema que le inspire para escribir la declaración amorosa de Antero (250-251).

Los huaynos están contruidos a base de símbolos, repeticiones y efectos de simetría. Una palabra llama a otra; el pájaro forma una pareja con la flor, el cerro con la quebrada²³, etc. La tensión poética no nace tan solo del efecto de sorpresa sino de la armonía creada y la importancia concedida tanto al significante como al significado, al objeto como al sujeto de la metáfora, como ya lo escribió José María Arguedas en 1939:

«En estos waynos, como en los waynos populares indios, los seres amados se simbolizan en una nube, en un árbol [...] con tanto afán de hacer saber que igual se puede amar a los pájaros y a la tierra, como a la mujer y a los padres, que no se sabe para quién es el canto, si para el símbolo o para el ser amado». (Arguedas, 1989 [1939]: 51)

Como para los jarahuis, la traducción propuesta por el narrador de *Los ríos profundos* no corresponde a la transcripción del huayno; las infidelidades son numerosas, consecuencia de una verdadera reescritura poética («siwar k'enti» se traduce sucesivamente por «picaflor» y «alas de esmeralda»; «k'ori rapra» — «alas

¹³ Godenzi & Vengoa Zuñiga (1997: 148-177) proponen una lista de dobletes semánticos con las respectivas connotaciones en *Canciones de amor y sufrimiento. Análisis del arte poético quechua*.

de oro» — primero aparece como «alas de esmeralda»). Es que el enunciador se enfrenta a un desafío que va más allá del simple ejercicio de traducción. Se trata de recrear un mundo, trasmudar todas las impresiones sensoriales y todas las emociones en una operación compleja por la que el idioma castellano reemplaza al quechua, la escritura se sustituye a la palabra cantada y cada significante ha de adquirir la consistencia o densidad intuida en el idioma de origen, sentida como concreción perfecta del significante y del significado. Tal superación que es el fin de una «pelea verdaderamente infernal» ha sido explicada por el autor:

«Creo que en la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno sólo podía ser el fin: el castellano como medio de expresión legítima del mundo peruano de los Andes [...]. No se trata, pues, de una búsqueda de la forma en su acepción superficial y corriente, sino como problema del espíritu, de la cultura, en estos países en que corrientes extrañas se encuentran y durante siglos no concluyen por fusionar sus direcciones, sino que forman estrechas zonas de confluencia, mientras en lo hondo y lo extenso las venas principales fluyen sin ceder increíblemente». (Ortega, 1982: 92)

El huayno de la araña, aquel recuerdo surgido en la noche del colegio:

«como un estribillo tenaz, escuché en sueños, un huayno antiguo, oído en la infancia y que yo había olvidado hacía ya mucho tiempo». (264)

Pone en escena el ansia de muerte de Ernesto preso del torbellino de la soledad nocturna («con tus cabellos que son la muerte/ acaríciame, acaríciame», 264). Después de ese careo insoportable que el canto visualiza, la victoria sobre la desesperación se hace posible gracias a la danza del zumbayllu. El cuerpo a cuerpo con la muerte, al lado de Marcelina cubierta de piojos, preexiste en aquellos instantes de espanto del capítulo 6. Los cantos no solo desempeñan un papel descriptivo haciendo resurgir un paisaje. No solo sirven para recordar un pasado borroso sino que además proyectan al lector hacia el porvenir.

El hechizo de los huaynos inscribe una doble temporalidad en la narración. El tiempo aplaza su curso cuando los cantos se contestan, se repiten o se completan. Estructuran la narración convocando a la colectividad como lo hace el relato de las aventuras del héroe.

Después del carnaval de la victoria, el jarahui del huayruro, que brota como endecha de la derrota (339), halla un eco burlesco al convertirse en canto colectivo de desafío en el capítulo titulado «Yawar mayu» («Huayruro...¡Huay!, de excremento de vaca/habías sido hecho», 384-385). Sucede un fenómeno extraño, cuya explicación no llega a encontrar el protagonista:

«Tocó una danza como un *jaylli* de Navidad. El ritmo era muy semejante al contrapunto final de un *jaylli*. Los parroquianos se sorprendieron». (384)

La interpolación del canto viene a rematar toda una puesta en escena; la chichería desempeña el papel de espacio de la representación, reuniendo en el escenario los distintos grupos sociales mientras que el héroe se porta como testigo pasivo. La alegría de la música del jaylli, parecida al carnaval del motín («¡Oh árbol de pati/ de Patibamba/nadie sabía que tu corazón era de oro», 280) se adueña de los espectadores a diferencia de la infinita tristeza causada por el primer huayno del capítulo, sintomático de la soledad cósmica del indio («El ritmo era aún más lento, más triste; mucho más tristes el tono y las palabras», 378). Las palabras rompen el malestar y ordenan el enfrentamiento ritual mediante la danza, en lugar de una guerra forzosamente mortífera. La violencia verbal corre pareja con la vivacidad de la música. El jaylli se presenta como acto de resistencia, loca provocación, en momentos en que la ciudad es ocupada por la tropa. Es una convulsión después de la revuelta de las chicheras y una señal hacia la insurrección india.

Bailar significa adherirse al desafío, volver a hallar las raíces, el lazo con la tierra madre, Pachamama a quien el inca dedicaba el jaylli¹⁴ en momentos de celebrar el principio de la labranza y cultivar la parcela sagrada. La letra del canto se parece al agua cuyo retorno anuncia el fin del periodo de sequía:

«-¡*Piruchan!* -le dije al cantor-. Creo que es la danza con que celebran en mi pueblo la llegada del

¹⁴ La palabra «jaylli» significa «triumfo» y era repetida como liberadora en los antiguos ritos de la siembra (Husson, 1993: 63-85).

agua; en Chaupi, en el ayllu de Chaupi. ¡*Piruchan!* [...] Oía esa especie de himno que parecía llegado de las aguas del Pachachaca». (385-386)

El efecto del jaylli es prodigioso. El héroe narrador rememora el nombre de su aldea nativa y la llegada del agua, aquel momento supremo de felicidad. Entonces, los danzantes están en trance y pierden la identidad individual fusionándose con el aire y la tierra, liberados de la gravitación universal y de la precariedad del curso del tiempo:

«El soldado giraba en el aire, caía con las piernas abiertas, y volvía a saltar [...]. La muchacha improvisaba ya la letra de la danza; ella, como el bailarín y el músico, estaba igualmente lanzada a lo desconocido». (387)

El soldado repite los movimientos del zumbayllu. Su destreza pese al uniforme recuerda el vuelo del tankayllu y los saltos del danzak' evocados a principios del capítulo 6 («hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos», 237). La danza se prolongaría indefinidamente si no fuera roto el encanto por la irrupción de un guardia civil, un «huayruro» representante de la ciega represión. En el tiempo de la coreografía, el hombre ha renunciado a toda dominación y vuelto a encontrar su lugar en una relación armoniosa en el seno de la naturaleza.

A pesar de la heterogeneidad de los discursos, jarahuis, huaynos y jaylli encajan perfectamente en la novela. Estos cantos no dan una impresión de

dispersión; las voces que se expresan son múltiples pero no cacofónicas. Como en la tragedia griega, los coros concentran y subliman la acción. La repetición es una garantía de unidad, sean los que fueran los preceptos estéticos de la tradición letrada occidental.

4. Leitmotiv e imágenes

La peculiaridad de la percepción del tiempo estriba también en la constitución de una red de imágenes que se hacen eco a lo largo de la novela, traduciendo la visión del mundo del héroe-narrador y confiriendo unidad al conjunto pese a los lances imprevistos.

Más allá del título, el río es una de esas imágenes recurrentes y obsesivas que empapan toda la narración. El epígrafe «¡Pachachaca! Puente sobre el mundo significa este nombre» instaure así un sistema de equivalencias. El río es puente: representa la comunicación, el intercambio entre los hombres como el puente de piedra, aquel vestigio del periodo colonial invicto encima del río representa a la vez una frontera y una apertura hacia la libertad¹⁵.

La relación de equivalencia no es efímera ni está limitada en el tiempo sino que se siente como algo constante. Resulta inscrita en el presente intemporal propio del discurso lexicográfico, y da más amplitud al tiempo de la historia. El lenguaje mismo es imagen; para

¹⁵ Francisco Xavier Solé (2004b) muestra cómo *Los ríos profundos* inventan un mundo, con el ejemplo del puente de piedra en el Pachachaca, dotado de varios arcos en la novela (353) y de un solo ojo en la realidad.

el narrador como para Arguedas, el quechua sobrepasa los conceptos para referir la materialidad y dar cuenta físicamente del sentido. El significado se relaciona con el significante sin que tal vinculación sea arbitraria; muy al contrario corresponde a una analogía intrínseca entre sonido y sentido:

«*Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna». (235)

La fusión temporal que instauran tales definiciones y explicaciones etimológicas va reforzada por la interrelación entre los tiempos presente y pasado («nombra»/«nacieron») de modo que el pasado mítico de los seres monstruosos o *illas*, se integra en el presente del relato. Este pasado originario se confunde con el presente, conforme a la función de la palabra en la narración mítica, a la vez vuelta atrás, explicación de los orígenes y actualización por el discurso mismo.

Como un leitmotiv estructurador de la novela se repite la expresión «yawar mayu», «río de sangre». «Yawar mayu» plasma la violencia, la destrucción y el renacimiento. Antes de ser el título del capítulo 10, esta imagen ya ha sido aludida varias veces; en el primer capítulo, la descripción física del fenómeno va acompañada de la nominación fundada en la analogía:

«Los indios llaman *yawar mayu* a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre». (144)

El motín de las chicheras está comparado con un «repunte de agua» (270); se convierte en marejada humana, en «oleaje» (272) que sumerge a Ernesto antes de refluir.

El peligro representado por el río de sangre yace bajo las evocaciones concretas de los ríos. El Pachachaca corre al ritmo de las estaciones, apartado de la Historia y esta eternidad se percibe en el retorno cíclico de las crecidas así como en la majestad de su carrera:

«Parece un río de acero líquido, azul y sonriente, a pesar de su solemnidad y de su hondura». (231)

El poderío sobrehumano del Apurímac está incluido en su nombre, «Dios que habla»; subyuga a los niños que lo reverencian, generación tras generación (172), eligiéndolo como modelo para resistir y triunfar:

«Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura». (232)

El río vencedor de todos los obstáculos topográficos y climáticos se impone como realidad geográfica y como símbolo de la libertad. Sirve de referente pero también se compara con un caballo fogoso:

«La corriente marcha como a paso de caballos, de grandes caballos cerriles». (172)

«Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. [...]

¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!». (233)

Un sinfín de imágenes se contestan así, formando una arborescencia que va descubriendo el lector. Ernesto equipara al director del colegio con un animal de rapiña emboscado y al acecho de seres inermes:

«Lo veía como un pez de cola ondulante y ramosa, nadando entre las algas de los remansos, persiguiendo a los pececillos, que viven protegidos por las yerbas acuáticas, a las orillas de los ríos». (205)

La misma imagen se repite en el capítulo 6:

«Pretendíamos salvarnos, inútilmente, como los peces de los ríos, cuando caen en el agua turbia de los aluviones». (227)

Como por un eco, los peces están aludidos en el huayno *Río Paraisancos*:

«Si te extiendes en ramas/ en los pececillos que yo he criado/ alguien se cebaría». (378)

El peligro se cierne indefinible y, por tanto, temible. El tiempo vinculado con la red de metáforas es el presente que confiere intemporalidad a la imagen en lugar de hacerla efímera. El leitmotiv del río, esa línea directriz que estructura la totalidad de la novela, se integra en la simbología del agua, evocada o bien como agua impoluta que permite realizar algún rito mágico, o como líquido impuro que descalifica cualquier intento de comunicar:

«[*los internos*] volvían avergonzados, como bañados en agua contaminada». (277)

Los ojos de Antero como los del padre Linares (445) delatan ya la pureza, ya la suciedad de sus pensamientos:

«Vi en sus ojos un torbellino. El agua pura de los primeros días pareció volver». (416)

La purificación se cumplirá en las últimas líneas, cuando desaparezca la peste arrastrada por las aguas del Pachachaca hacia el reino de la muerte:

«Iría prendida en una rama de chachacomo o de retama, o flotando sobre los mantos de flores de pisonay que estos ríos profundos cargan siempre. El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos». (472)

Como el agua, el fuego vence los límites del tiempo y es el otro principio elemental omnipresente en *Los ríos profundos*. El bochorno que aniquila la voluntad reina de forma permanente en la hacienda de Patibamba:

«El sol arde sobre la miel seca, sobre los restos blancos de la caña molida». (200)

El cielo alumbrado por el sol pierde su transparencia y toma la densidad de la miel, causando una sensación desagradable:

«El cielo amarillo, meloso, parecía arder [...] todo parecía contaminado, perdido o iracundo». (228)

Como un espejo, el cielo refleja la apariencia pegajosa del camino de Patibamba:

«En el cielo brillaban nubes metálicas como grandes campos de miel. Mi cabeza parecía navegar en ese mar de melcocha que me apretaba crujiendo, concentrándose». (283)

La reiteración de la licuefacción del sol revela su degradación en un espacio impuro (229). Representa de manera metafórica la inminencia de la tragedia, el retorno a la opresión —un momento abolida gracias al reparto de la sal—. Entonces, se había detenido el tiempo bruscamente, un eclipse solar pareció alterar en pleno día la vista y el oído:

«Poco a poco, el silencio se extendió a toda la plaza. Podía escucharse el caer del sol sobre el cuerpo de las mujeres». (273)

La sinestesia («escucharse el caer del sol»), en su brevedad, adquiere una eficacia excepcional. La prédica del padre Linares llega a detener la carrera del sol en el cenit y el fenómeno se prolonga un tiempo indefinido, gracias al empleo del imperfecto y del infinitivo sustantivado.

Al movimiento celeste responde una sacudida telúrica; el coro de las mujeres muta en movimiento ondulatorio y toma cuerpo como plasmación colectiva e indetenible de Amaru, la serpiente mítica en el origen de todos los trastornos del mundo:

«Fue ya el grito único que se repetía hasta la cola del tumulto. El grito corría como una onda en el cuerpo de una serpiente». (274)

Después de la rebelión de las chicheras, nada puede seguir igual, como si el tiempo se desenrollara en sentido contrario. El crepúsculo tiene la apariencia de una luz grisácea de amanecer, momento de un segundo eclipse solar intuido por el protagonista, único testigo de la represión sufrida en Patibamba. Este funesto conocimiento dota a Ernesto de una doble vista, tiene la capacidad de descubrir secretas analogías:

«Entré al barrio como si una luz de amanecer lloviera sobre la calle, una luz ploma, húmeda y ondulante». (286)

El desajuste con la norma, o sea el tópico de la luz del sol ardiente y amarilla, llega aquí a su máximo. Las impresiones contradictorias se superponen por medio de una sinestesia; la luz pasa a ser lluvia gris y ondulación:

«Las nubes tan encendidas al mediodía se condensaron y oscurecieron; ahora cubrían al sol débil de la tarde». (286)

El sol ha sido absorbido por una noche imprevista y el tema de la muerte del sol despierta el temor de su devoración eterna en las entrañas de la Tierra, en el Ucu-Pacha donde antiguamente reinaba Amaru, capaz de desencadenar un cataclismo cósmico. Ya en el Cusco la oscuridad parecía eterna; el pánico domina igualmente a Palacios que predice:

«¡La luna va a llorar, el sol va a hacer llover ceniza!». (322)

El propio Ernesto hallará el poder mágico de ordenar la desaparición del astro solar cuando se enfrente con una humanidad que ha dejado de serlo, viendo horrorizado el sexo femenino roído por los parásitos:

«Esperé allí que mi corazón se detuviera, que la luz se apagara, que cayeran torrentes de lluvia y arrasaran la tierra». (453)

La noche nace del grito de espanto que profiere:

«Parecía que el sol declinante brotaba por mi boca». (455)

Anegado por el dolor, el héroe se regenera y, al sentirse investido con una nueva autoridad, como un inca pisando la alfombra de flores de pisonay consideradas como las flores del Sol («Es mentira que en el sol florezca el pisonay. ¡Creencias de indios! —exclama Antero», 307), Ernesto está listo para dirigir los ejércitos de colonos que cruzan el río mediante oroyas y van a invadir la ciudad:

«Recorrí en triunfo la carretera que va de la hacienda a la ciudad. Aplastaba las flores de los pisonayes en el suelo». (455)

El detenimiento del tiempo experimentado en la noche de Cusco termina con la transfiguración de Ernesto. El griterío de los indios horada las tinieblas de

Abancay y desgrana nuevamente las horas, marcando el principio de una nueva era.

Las imágenes no son adornos; tejen un entramado que permite comprender el mundo y vencer los obstáculos mayores que son la ignorancia y el miedo. Lo que era desconocido halla un sentido gracias a lo conocido y por la intuición de un mundo unitario.

Las imágenes tienen un carácter hiperbólico. Superan las expectativas del lector reuniendo dos realidades en una relación de complementariedad característica de la cosmovisión quechua. El efecto de sorpresa exige un tiempo de detención, una segunda lectura para descifrar los indicios textuales y movilizar las competencias necesarias para desarmar y rearmar la narración analógica.

La comprensión de las imágenes puede ser intuitiva pues pone en obra los mismos mecanismos de comunicación y comunión que los cantos quechuas. Gracias a ellas, el futuro preexiste en el presente, como interpolado en el presente, mientras que el pasado sigue resurgiendo y anunciando el porvenir. En lugar del hilo lineal de la tradición occidental, el tiempo se desenrolla y enrolla y ondula indefinidamente.

CAPÍTULO IV

EL TIEMPO DEL FUTURO

La presencia del futuro y del condicional son notables en *Los ríos profundos*. Como la realidad vivida, la narración progresa a tientas transcribiendo una percepción vacilante, faulkneriana, de los sucesos¹. En el curso de cada capítulo el lector se enfrenta a varias formas de anticipación. El narrador protagonista está en el centro de esas proyecciones, núcleo de donde se irradian múltiples desenlaces como otras tantas posibilidades de porvenir.

Ernesto fragua proyectos pero su realización concreta parece improbable. Para vencer los obstáculos, el héroe se entrega a visiones y sueños que le ayudan a triunfar de la corrupción circundante. Tales proyecciones despiertan esperanzas mientras las profecías, que son otra forma de aprehender la realidad, siembran el espanto y anuncian a menudo la muerte. Enfrentado a la imposibilidad de ver, encerrado, el protagonista presiente el fin de la confrontación; la anticipación refuerza entonces la certeza de un porvenir distinto del presente

¹ Arguedas leyó entusiasmado a Faulkner comprometido en la defensa de los afroamericanos. El autor de *El sonido y la furia* viajó a Lima en 1954 y su visita fue motivo de un homenaje unánime.

y en que el espíritu de rebeldía se impondrá a las mentes sumisas. La dimensión épica está inscrita en el porvenir.

1. Unos proyectos sin futuro

Desde el primer capítulo de *Los ríos profundos*, el origen de las aventuras de Ernesto se define como un proyecto. Un «extraño proyecto» (138) dirigido contra el patriarca de la familia es motivo del viaje a Cusco. Causante de tensión, ese proyecto está aureolado de misterio. Por él se apartan padre e hijo de su meta inicial, Abancay, y llegan de forma imprevista a la antigua capital inca. El énfasis es sistemático en las alusiones al proyecto, subrayando la actitud ambigua de los viajeros:

«Debíamos tener apariencia de fugitivos, pero no venimos derrotados, sino a realizar un gran proyecto». (140)

El famoso proyecto decisivo es abandonado en la página siguiente, apenas expuesto:

«Nos iremos mañana mismo, hacia Abancay. ¡No vayas a llorar! ¡Yo no he de condenarme por exprimir un maldito!». (142)

El padre del héroe renuncia a toda lucha, incapaz de rebelarse contra su pariente que hace de padrastro. Gabriel se resigna a no recuperar sus bienes que le convertirían en señor principal y pondrían fin a una vida de vagabundeo y mendicidad en el momento mismo en que se promulga una ley contra la vagancia. Gabriel se ha

vuelto de forma momentánea la sombra del Viejo cuando ha recibido de sus manos la vara simbólica del status social de los mistis². El anciano tío finge la humildad sin dejar de usurpar el poder indio:

«Mi padre tomó el bastón y se apoyó en él; el Viejo eligió uno más grueso, con puño simple, como una vara de alcalde». (163)

Vivir en Cusco habría significado para Ernesto instalarse en la sumisión antes incluso de hacer el aprendizaje de la vida. Pero el famoso proyecto es abandonado, y de inmediato el relato vuelve a avanzar, orientado hacia otro rumbo, en busca de otro proyecto ahora identificado con la población de Abancay. Así, la organización de la novela no responde a las primeras esperas del lector que, después de la exposición, se prepara a presenciar la realización concreta del proyecto. Esta virtualidad no está actualizada. Una primera bifurcación desvía el curso de la narración; no es una línea recta la que ha de seguir el lector; ha de acostumbrarse a las inflexiones y a los meandros del relato.

El fracaso vuelve a afectar el segundo proyecto de Gabriel, apenas llegado a Abancay. La adversidad frustra todas sus ilusiones de una brillante carrera de abogado:

«Durante el largo viaje me había hablado de su amigo y de la convicción que tenía de que en

² Véase a modo de ilustración la fotografía de los fundadores del colegio de Abancay ostentando orgullosos sendos bastones emblemas de su autoridad, en Pinilla (2004b).

Abancay le recomendaría clientes [...]. Pero el notario era un hombre casi inútil». (189)

La hospitalidad del notario de Abancay que recibe a Gabriel con su hijo como a parientes y los aloja en la habitación de sus hijos, no puede ocultar su pobreza, en todo punto opuesta a los dorados del palacio cusqueño del tío abuelo.

Un tercer proyecto, una tercera vía se abre aún con el encuentro del hacendado de Chalhuanca. Esta nueva oportunidad se dibuja de manera más precisa gracias a una multitud de verbos de acción y al empleo del futuro convirtiendo ya en realidad el porvenir resplandeciente predicho a padre e hijo: por fin van a ser dueños de tierras y caballos y accederán al status de hacendados que pondrá fin a la vergüenza del desarraigo y del vagabundeo:

«Es necesario afincarse, no seguir andando así, como un Judío Errante». (195)

No obstante, el cumplimiento del proyecto se ve postergado y luego definitivamente aplazado después del tardío anuncio de otro viaje del padre hasta Coracora al cabo de una espera que se prolonga a lo largo de seis capítulos («Si tu padre estuviera en Chalhuanca, yo te despacharía mañana; pero ya llegó a Coracora, a cien leguas de aquí», 330).

La huida de Gabriel es a la vez una huida en el espacio y en el tiempo. Con él se frustran todos los proyectos y no hay esperanza en algún futuro. Nada tiene sentido; el personaje termina por difuminarse en la lejanía.

A esa inanidad en el futuro se sustituyen los proyectos de los adolescentes recluidos en el colegio y en busca de un más allá, de una identidad. Las intenciones de Lleras son desenmascaradas por Ernesto que adivina en ése un proyecto de fuga («Creo que desde entonces Lleras decidió fugar del Colegio, aun teniendo en cuenta que debería abandonar al Añuco», 223). El pasado de Lleras se ve envuelto en el misterio, su lugar en el colegio junto al Añuco, su soledad, la ausencia de familia, las relaciones ambiguas que le unen con el padre Linares:

«ni el Padre Director se atrevía a acercarse a Lleras. Sólo en la noche lo llevaba a la capilla del Colegio; lo abrazaba, y así juntos, iban hasta la capilla. Casi siempre Lleras salía con los ojos hundidos, pero con el semblante despejado». (214)

Todos estos elementos configuran un programa narrativo en ciernes. Los blancos invitan al lector a que imagine una continuación, a que llene las lagunas en la espera de una respuesta definitiva del narrador. La ilusión novelesca funciona al máximo y la posibilidad de una explicación queda en suspenso hasta la desaparición del personaje. La novela acaba planteando una hipótesis:

«El río la llevaría a la Gran Selva, país de los muertos. ¡Como al Lleras!». (462)

El nombre de Lleras remata *Los ríos profundos* y deja en suspenso una serie de interrogantes sin que la onomástica dé ninguna llave. Lleras no es un apellido frecuente en el Perú. Un muchacho llamado Llerena

habría inspirado a Arguedas (Pinilla, 2004b: 94). Los juegos anagramáticos podrían también ofrecer una solución pero un acercamiento entre Linares y Lleras se funda en la grafía, lo que equivale a olvidar la oralidad fundamental para Arguedas. Sus convicciones acerca de la etimología y la importancia de la onomatopeya, su certidumbre de la capacidad del quechua en absorber el léxico castellano son antiguas intuiciones a las que el escritor permaneció fiel:

«El quechua atrapa el término castellano, lo incorpora, lo diluye, hasta que se pierde en la conciencia de quien lo emplea, la noción objetiva de la procedencia del término. [...] Los poetas, los nobles espíritus, podrán acaso lograr una identificación tan completa como la del hombre de habla indígena pues si bien no es posible para ellos penetrar en la belleza del mundo andino a través de la onomatopeya quechua que contiene casi en materia tal belleza, en cambio la mayor fluidez del castellano, su ilimitada riqueza, ha podido equivaler en muchos puntos a esa virtud difusa y penetrante de las lenguas primarias». (Pinilla, 2004: 165-166)

«Lleras» forma parte del vocabulario del juego; en efecto, es una exclamación informal de entusiasmo equivalente a «¡Olé!» o «¡Bravo!» empleado por los niños del Apurímac cuando juegan al trompo³. La

³ Esta aclaración me ha sido proporcionada por Gabina Córdova, lingüista nacida en una comunidad quechua de Andahuaylas.

expresión es usual cuando dos zumbayllus⁴ se chocan; «¡Lleras!» viene a ser un grito de guerra para atacar al enemigo y liberar la energía interior. La violencia así es intrínseca al apellido del personaje malévolo. Lleras es un doble de Ernesto. Uno desaparece en la Selva, espacio de los muertos, mientras que otro, al contrario, se interna en el Ande.

Los personajes de Valle y Antero exponen igualmente sus proyectos para el porvenir, abriendo la posibilidad de una vida adulta después de la adolescencia en el colegio. Aquél, sin sombra de duda, anhela instalarse en Lima o en el extranjero, lejos de los indios a los que desprecia y desconoce:

«Por fortuna, no necesitaré de los indios; pienso ir a vivir a Lima o al extranjero». (256)

Valle plasma la enajenación cultural, la dependencia histórica de la élite peruana. Antero se da aires de terrateniente, soñando con dominar por el terror a una frágil esposa y a decenas de colonos anónimos. La devoción que espera inspirar es un sentimiento complejo, una mezcla de respeto y temor a lo divino, ese sentimiento que los indios mostraban antiguamente hacia el inca:

⁴ Aunque no se da cuenta de ese sentido en los diccionarios de peruanismos, el zumbayllu (zumbaillo) es una clase de árbol como se ve en esta cita sacada de *Aves sin nido*: «Al frente casi de una pequeña ventana con balaustres y hojas de madera pintada con tierra amarilla estaba colocada una antigua cuja hecha de madera de zumbaillo» (Matto de Turner, 1889: 17).

«Tendría el aspecto de un hacendado pequeño, generoso, lleno de ambición, adorado por sus indios». (294)

Ernesto vive en la incertidumbre. Enfrentado a la duda, no deja de elaborar nuevos proyectos que lo ayuden a sobrevivir en un entorno inhóspito. Esta búsqueda se vuelve desesperada en los dos últimos capítulos, de tal forma que se le ocurre refugiarse en casa del notario enfermizo. De vuelta del colegio, Ernesto espera nuevamente darse a la fuga y en el momento siguiente está por ir a compartir la vida miserable de los indios sojuzgados por el tío abuelo:

«Iré. ¿Dos días, dice usted? Yo llegaré en día y medio. Rezaré con los colonos, viviré con ellos». (444)

Los futuros y la inclusión del discurso atributivo («dice usted») objetivizan el proyecto en lugar de hacerlo irreal. La hipótesis presentada en ese desenlace y que constituiría un regreso al punto de partida de la narración, cierre y encierro del protagonista junto al tío demoníaco, sigue válida hasta la última página, donde se da una última peripecia. Ernesto deja entonces de armar proyectos y toma una decisión que de inmediato empieza a realizar:

«¡Mejor me hundo en la quebrada! –exclamé– La atravieso, llego a Toraya, y de allí a la cordillera [...]». (461)

2. Proyecciones, sueños y visiones: otro mundo posible

Si los proyectos se parecen a vanos sueños, la apertura hacia el futuro se hace igualmente gracias a proyecciones diseminadas en la novela. Son todas aquellas formas de anticipación mental, realizables o imposibles que implican exteriorizar el pensamiento íntimo y alentar el desdoblamiento del imaginario individual.

Ernesto se complace en las confabulaciones que permiten enfrentar un universo extraño. De ellas saca fuerzas para vislumbrar la cara oculta del mundo. Por sucesivas proyecciones, el protagonista deja de ser sujeto para convertirse en objeto, ser dominado, absorto en sus intuiciones. La razón como facultad de discernimiento es reemplazada por otra forma de conocimiento que prepara al lector a lances posteriores gracias al mecanismo de la ironía trágica. Otras veces la proyección no llevará a ninguna acción en concreto y seguirá en el campo de lo virtual.

La multiplicidad de esas anticipaciones fragmenta el curso de la narración, introduciendo zonas secretas tan importantes como las más visibles peripecias. Así Ernesto anticipa la partida de su padre en un monólogo interior narrado («Comprendí que mi padre se marcharía», 191). Los condicionales constituyen la seña tangible de esos deslizamientos de la realidad a la imaginación. No solo desempeñan la función de futuros en el pasado, sino que refuerzan la irrealidad mientras que la acumulación de

verbos da una impresión de gran precisión y permite seguir mentalmente las andanzas del fugitivo:

«De todos modos empezaría bajando [...]. Y luego subiría la cordillera de enfrente [...] vería Abancay por última vez [...]. Y entraría en otro valle o pampa, ya solo; sus ojos no verían del mismo modo el cielo ni la lejanía; trotaría entre las piedras y los arbustos sin poder hablar». (191)

La ficción de esa partida se convierte en realidad cuando el padre de Ernesto anuncia su proyecto de instalarse en Chalhuanca. La visión del alejamiento, diferida durante dos páginas por la vuelta a lo real, reaparece mediante un juego de espejos. A la frase:

«Cuando andábamos juntos el mundo era de nuestro dominio, su alegría y sus sombras iban de él hacia mí». (191)

Contesta a modo de eco:

«Y nos separamos casi con alegría, con la misma esperanza que después del cansancio de un pueblo nos iluminaba al empezar otro viaje». (196)

Nuevamente el narrador-protagonista visualiza la salida de Gabriel y la contigüidad textual provoca una verdadera iluminación:

«Él subiría la cumbre de la cordillera que se elevaba al otro lado del Pachachaca; pasaría el río por un puente de cal y canto, de tres arcos. Desde el abra se despediría del valle y vería un campo nuevo». (196)

El capítulo «La despedida» termina o más bien se abre previendo la soledad del héroe enfrentado a la adversidad, pese al modelo de libertad brindado por la naturaleza:

«recibiría la corriente poderosa y triste que golpea a los niños, cuando deben enfrentar solos a un mundo cargado de monstruos y de fuego, y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas». (196)

La continuación de la novela, es decir la historia de Ernesto, su lucha contra el monstruoso Lleras y contra la peste ya se ven anunciadas en este *explicit* del capítulo 3.

De la misma manera, otra visión cierra el capítulo siguiente titulado «La hacienda». Héroe y lector son proyectados en un universo imaginario donde todo se hace posible. El sueño encaja en la realidad, sobrepasando el realismo unidimensional y limitado a la sociabilidad de las novelas realistas decimonónicas.

En lugar de vivir en una torre de marfil, José María Arguedas solía frecuentar a los surrealistas peruanos partidarios de trasladar el subconsciente a la creación. Por medio del sueño, como un juez enfrentado a un reo, el héroe vidente llega a descifrar las contradicciones del padre Linares: «Yo lo confundía en mis sueños» (205). El director del colegio es «adorado» por las mujeres (205), es decir respetado, temido y querido como la imagen de Dios en la tierra. Lo sagrado resulta intocable,

inasequible; cualquier profanación generará de forma ineludible las peores catástrofes. Linares finge encarnar el poder divino, al estar presente en todas partes y surgiendo de improvviso:

«Los jóvenes y los hombres creían que era un santo, y ante los indios de las haciendas llegaba como una aparición». (205)

Pero Ernesto está dotado de una especie de doble vista:

«Lo veía como un pez de cola ondulante y ramosa [...]; pero otras veces me parecía don Pablo Maywa, el indio que más quise, abrazándome contra su pecho al borde de los grandes maizales». (205)

El sueño hace posible la metamorfosis, el cambio de naturaleza y de especie. La imaginación está dotada de un poder de conocimiento distinto de la razón, ofreciendo otra parte de la realidad. Linares es a la vez una figura maléfica y protectora que reemplaza la tutela paterna. El director del colegio no está representado de modo maniqueo como un monstruo capaz de cualquier atropello. La institución de la Iglesia no se ve condenada en sí, mediante un personaje que sería caricaturesco. Ella está instrumentalizada en la dominación impuesta por los gamonales y cumple el papel de difundir el miedo.

En momentos de la proyección que es una forma de evasión, el cuerpo del soñador cambia abandonándose al subconsciente:

«Mi cabeza parecía navegar en ese mar de melcocha que me apretaba crujiendo, concentrándose». (283)

La cabeza del héroe se compara con un barco. El cielo pierde su transparencia pasando a un estado entre sólido y líquido, que bien puede recordar algunos cuadros surrealistas cuya meta era crear lo maravilloso mediante deformaciones y acercamientos insólitos.

La metáfora, proceso retórico infrecuente en *Los ríos profundos*, hace fusionar en una relación de inmediata cercanía, dos realidades extrañas una de otra. En esta sublimación, el héroe pierde su identidad, sobrepasa por un instante la soledad cósmica para fundirse en el mundo, convertirse en río de sangre, «yawar mayu»:

«Cerré los ojos. Se balanceaba el mundo. Mi corazón sangraba a torrentes. Una sangre dichosa, que se derramaba libremente en aquel hermoso día en que la muerte, si llegaba, habría sido transfigurada, convertida en triunfal estrella». (283)

El amor del mundo invade y sumerge el cuerpo que ha sido testigo de la revuelta y de la solidaridad. Las figuraciones imaginarias quechuas y católicas se reúnen en la visión de un corazón ofrecido en sacrificio por la salvación de los demás («Mi corazón sangraba a torrentes»). El estado segundo en que está enfrascado Ernesto, se prolonga pese a los indicios de una vuelta a la realidad; en el umbral del sueño, una aparición femenina se presenta con la dulzura y los atributos de María:

«Tarde, al declinar el sol, una señora gorda, vestida de rosado, me despertó. Cuando abrí los ojos, me humedecía la frente con un pañuelo empapado en agua [...]. Pero ella era blanca y de mejillas encendidas, de ojos azules». (283)

Esta epifanía termina de manera repentina aunque continuará alumbrando a Ernesto más allá del tiempo:

«En el momento de despedirnos, la señora me besó en los ojos. [...] Pero como un sol inapagable veo siempre sus ojos azules, sus inmortales y tiernos ojos». (285)

Vinculado con el sueño, el tema femenino constituye un motivo recurrente del capítulo 7, «El motín». La insoportable realidad se ve desplazada por un ideal evanescente. Así, con motivo de una ensoñación, nacida de la promesa de un encuentro, el protagonista se proyecta nuevamente en la infancia y en la contemplación imaginaria de un paisaje en miniatura esmaltado de barcos de papel. La muchacha perfecta aparece allí en medio de inmaculada blancura, irradiando la luz de su hermosura absoluta. En esta visión, el pasado se actualiza, se convierte en presente y futuro, instante que se hace eterno en la memoria de manera que el narrador adulto vuelve a hallar emocionado la intensidad de las fantasías infantiles:

«Echado sobre el pasto, veía cruzar los pequeños barcos. ¡Muchas veces creía que a bordo de alguno de ellos aparecería la niña impar, la más

bella de todas! ¡Sería rubia! Los arcos de hielo la alumbrarían con esa luz increíble, tan blanca. Porque el sol a ninguna hora es blanco como la luz que brota de la nieve endurecida sobre la delgada grama». (289)

El sueño despierto forma el lugar privilegiado de la proyección amorosa y ofrece una posibilidad de supervivencia al héroe enfrentado a un entorno que le agrade. La visión femenina es ambivalente, imagen a la vez de una adolescente («dedicando mi pensamiento a esa joven alta, de rostro hermoso», 228) y de una niña («me figuraba otras niñas más jóvenes [...]. Debía ser delgada y pequeña, de ojos azules, y de trenzas», 228). El cuerpo femenino es la plasmación ideal de una mezcla de tipos humanos, mujer-niña, ángel con trenzas, blanca india que estará dispuesta a oír las hazañas de Ernesto hecho hombre al regresar como Ulises de sus viajes («alguna que [...] pudiera adivinar y tomar para sí mis sueños, la memoria de mis viajes», 228).

La proyección nace de una experiencia infantil pero desborda en el presente metamorfoseando al héroe. A veces ya no se trata de una ensoñación sino de una verdadera alucinación que altera al protagonista y hace que cambie del todo. Esta transfiguración sucede en un contexto religioso. En momentos de la oración, mientras Ernesto está atemorizado por la idea de pelearse con el esquelético de Rondinel, en desigual lucha de razas, cholo contra blanco, («[*Rondinel*] le decía a Lleras:

–¡No me des consejos! A ese cholito lo tumbo yo solo!», (256), tiene una visión; el espacio tétrico de la capilla se alumbra repentinamente, Ernesto halla el habla para una invocación:

«Entonces, mientras temblaba de vergüenza, vino a mi memoria, como un relámpago la imagen del *Apu K'arwarasu*. Y le hablé a él, como se encomendaban los escolares de mi aldea nativa, cuando tenían que luchar o competir en carreras y pruebas de valor». (257)

El discurso dirigido al espíritu del cerro está desorganizado, elíptico y aparentemente incoherente. Cumpliendo un ritual, Ernesto halla a tientas, como poseo, las palabras para rezar, los gestos tradicionales de los mineros quechuas antes de entrar en el territorio sagrado, al interior de la mina. El cerro es mágico, está habitado; no es un simple elemento en un paisaje decorado; su potencia representa una amenaza visible que los indios concilian día a día por oraciones y ofrendas. Es lo que explica Elena Aibar Ray acerca de los wamanis:

«Según las creencias andinas, los wamanis son dioses que cuidan a los indios y que se encuentran dentro de las montañas. Ellos tienen como atributos su generosidad y su poder de destrucción contra los que atacan a los indígenas. Por eso la gente de las comunidades les rinde un culto diario a las montañas». (Aibar Ray, 1992: 83)

El cernícalo o killincho parece nacer del cerro; es la encarnación animal de la divinidad. Al alzar el vuelo, reúne los espacios terrestre y celeste. Por la oración, Ernesto se libera del espacio del colegio y se separa del tiempo profano que reina allí, para acceder al tiempo sagrado cambiando de identidad. El colegial está extraviado entre dos mundos, en tanto mestizo solitario, marginalizado por su doble pertenencia cultural y afectiva. Niño hasta entonces, Ernesto siente que se convierte en hombre, integrando una nueva comunidad, la de los mineros lucanas. Por efecto de esta visión sobrenatural, la palabra de Ernesto se libera: los dos idiomas, el quechua y el castellano luchan cuerpo a cuerpo y el quechua gana la batalla imponiendo interjecciones, palabrotas y calcos semánticos:

«¡A patadas, carajo, en su culo, en su costilla de perro hambriento, en su cuello de violín! ¡Ja caraya! ¡Yo soy lucana, minero lucana! ¡*Nakak'*!». (257)

Tales imágenes, trasladadas del quechua, traducen la flaqueza extrema del adversario animalizándolo y cosificándolo. El flujo de palabras descontroladas se hace diatriba y termina como una provocación. Después de la prueba de iniciación, dominado por su nueva fe, Ernesto está metamorfoseado, ungido de un poder sobrehumano. Desafía al adversario identificándolo como un *nakaq*, ese ser sanguinario de apariencia humana que ahoga a sus víctimas y cuya sola evocación bastaba para despertar el miedo entre los alumnos («Los internos se dispersaron, procurando no rozar mucho el suelo, no levantar ningún

ruido, como si en el patio durmiera un gran enemigo, un nakak'», 226). En 1952, las leyendas sobre los *nakaq* habían sido objeto de publicaciones de Efraín Morote Best. El etnólogo recordó entonces la pertenencia étnica del legendario degollador («tiene figura humana —de blanco, o gringo, de mestizo, de fraile» [Morote Best, 1952: 87-88]) así como la motivación de sus crímenes al servicio del poder político, religioso o militar y contra la población india⁵.

Después de la visión alucinada que ha desembocado en el renacimiento y la transfiguración del protagonista en héroe, dispuesto a combatir fuerzas sobrehumanas, baja la tensión dramática. Una explicación etnológica va a complementar la escena del desafío prolongándola por la analogía de un combate ritual entre animales. Con la atemporalidad del mito, el tiempo de los orígenes fusiona en el presente intemporal del discurso científico:

«Los indios dicen que en los días de Cuaresma sale un ave de fuego, desde la cima más alta y da caza a los cóndores, que les rompe el lomo, los hace gemir y los humilla. Vuela, brillando, relampagueando sobre los sembrados, por los estancias de ganado, y luego se hunde en la nieve». (258)

⁵ «Sólo adormece para extraer la grasa o sebo o degüella de una vez. La grasa la toma con fin utilitario —para fundir campanas, para trabajar objetos de cobre, para hacer ungüentos, para dar brillo al rostro de las imágenes religiosas, para vender simplemente en las boticas, para amasar el barro con que se fabrica los puentes, etc.» (Morote Best, 1952: 87-88).

La descripción se convierte en visión poética con rara eficacia y dinamismo gracias a la alianza de colores y de movimientos contrarios. Además, asoma aquí una segunda analogía, de modo completamente inesperado, entre seres míticos de culturas distintas: el ave de fuego que ven nacer los lucanas coincide con el fénix que resucitaba de sus cenizas, en la fecha simbólica de Ceniza, a principios de la Cuaresma. Las mitologías se entrecruzan y confieren al universo novelesco una extraordinaria riqueza.

La historia de la lidia entre el killincho, esa ave de fuego que representa con forma corpórea la sobrenaturalidad del cerro, y los cóndores, es un relato mítico que escenifica la victoria del débil sobre el fuerte. Contar un mito permite al recitante, a Ernesto que se encarna en el ave de fuego y reciba su fuerza sobrehumana («brillando y relampagueando») dominando los aires y sometiendo a los señores del universo que son los cóndores imbuidos de poderío.

En el plano simbólico esta lucha anticipa el combate entre Ernesto y Rondinel, nuevos David y Goliat, y prefigura la victoria de Ernesto. Poco importa que el enfrentamiento no tenga lugar más adelante; el triunfo del héroe ha sido asegurado de hecho por la narración del mito.

En otras oportunidades, el protagonista soñará aún con metamorfosearse en ave, tener la velocidad y audacia de las golondrinas (354) o convertirse en halcón para

reunir en la red invisible de su vuelo árboles y piedras y ríos y aldeas, comunicando a todos la plenitud de la vida:

«Deseaba [...] convertirse en halcón para volar sobre los pueblos en que fui feliz; bajar hasta la cumbre de los techos; seguir la corriente de los pequeños ríos que dan agua a los caseríos; detenerme unos instantes sobre los árboles y piedras conocidas [...] y llamar después desde el fondo del cielo». (365)

Esta ilusión coincide con el deseo expresado en el capítulo titulado «Puente sobre el mundo» de una metamorfosis en río para ir a todas partes, vencer los peores obstáculos y perder la identidad individual confundiendo con el espacio. La proximidad espacial es el punto de partida de esta fusión arguediana:

«Dentro de la cosmovisión india, el concepto de contigüidad significa que si el ser humano se halla en una posición de cercanía a otro, o a un elemento de la naturaleza, puede empezar a compartir sus cualidades. Por ejemplo, la cercanía de Ernesto al río Pachachaca le permite adquirir parte de la fuerza de éste». (Aybar Ray, 1992: 269)

Gracias al poder exploratorio de la imaginación, Ernesto anhela una forma de transmigración:

«Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas, pasar indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura». (232)

Convertirse en río, con el ímpetu y la fogosidad de un caballo lanzado a galope en medio de la naturaleza, éste es el proyecto vital en que termina el capítulo. La puesta en imágenes del destino de Ernesto no clausura el episodio sino que, al contrario, se presenta como una apertura hacia el porvenir:

«¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el profundo camino terrestre!». (233)

Finalmente las visiones y proyecciones que reactualizan una escena anterior o presienten el porvenir, son tan relevantes para la construcción identitaria del héroe como las escenas de la vida cotidiana en el seno del colegio. Dichas figuraciones alteran la percepción del tiempo, avanzando o retrocediendo constantemente, en una especie de vaivén entre el futuro proyectado y el pasado revivido.

Dominar el tiempo, saber qué será el porvenir aparece como una tentación permanente. No faltan los profetas en *Los ríos profundos* y proponen sendas interpretaciones del futuro.

3. Tristes profecías

El capítulo 8 «Quebrada Honda» es el lugar de la palabra profética destinada a poner fin a la insoportable incertidumbre que sigue la revuelta de las chicheras.

Ernesto, Palacios y el portero, a su vez, dicen el porvenir. La profecía difiere totalmente de la proyección fantasmática que brindaba la ilusión de la felicidad. Es un discurso autoritario el que se expone, sin asomar la posibilidad de que contesten los oyentes. El futuro reemplaza al condicional mientras que las exclamaciones traducen la fuerza de convicciones del vidente:

«¡No habrá escarmiento! ¡No habrá escarmiento! ¡Vivirá doña Felipa!, exclamé yo, voceando para mí mismo, al tiempo que el zumbayllu giraba en la tierra». (305)

Hechizado por el movimiento infinito del trompo, Ernesto interpreta el zumbido del juguete como palabras que hace suyas:

«El zumbido fue haciéndose más intenso, penetraba en el oído como un llamado que brotara de la propia sangre del oyente». (305)

La predicción anuncia el fracaso de la represión y la supervivencia de doña Felipa. Éste es el desenlace al que se ha preparado el lector.

Sin embargo, cuando a Palacios, testigo de la agresión contra el hermano Miguel, le domina el temor de la ira divina, la visión optimista de Ernesto es reemplazada por una predicción del fin del mundo. Primero vacilante, Palacios va sintiéndose más seguro y pronostica la nada absoluta a sus compañeros, súbitamente unidos como hermanos por el sentimiento de impotencia:

«¡Qué habrá! ¡Lloverá quizá ceniza! ¡Quizá la helada matará a las plantitas! ¡El cielo va a vengarse, hermanitos![...] ¡Creo que el sol se morirá!». (311)

El hombre es ínfimo, la solidaridad humana impotente y la naturaleza entera está condenada a desaparecer en una triple destrucción por el fuego, el hielo y la noche perpetua.

Este presagio halla un eco en el discurso del portero que cuenta el rumor y predice al mismo tiempo masacres venideras:

«¡Cristianos, Abancay ha caído en maldición...! Entonces, a cualquiera ya pueden matarlo [...] ¡Cómo entrará la tropa! Dice que esta vez van a apretar Huanupata. No echarán bala [...] ¡Ahora pues váyanse, escapen; ahí está la puerta!». (319)

La profecía es elíptica, la muerte está anunciada pero la forma de la represión sigue indefinida, indecible y tanto más terrible que va aureolada de incertidumbre («van a apretar Huanupata»). El augurio coincide con el recuerdo sepultado en las memorias y olvidado en una fecha insegura. Pasado, presente y futuro parecen confluír de modo que el instante trágico adquiere un sentido, resultando de una influencia maléfica:

«Se cumplía quizá un presagio antiguo, o habrían rozado sobre el pequeño espacio de la hacienda de Patibamba que la ciudad ocupaba, los últimos

mantos de luz débil y pestilente del cometa que apareció en el cielo, hacía sólo veinte años». (320)

Como un mensajero de la tragedia griega, el portero, humilde chasqui, aún no tiene nombre. A pesar de varias apariciones, sólo recibirá el de Abraham⁶, en el último capítulo, relacionándose el drama situado en el espacio andino con el tiempo de los orígenes, el Génesis.

Segundo tablero de un díptico, la reaparición del portero en «Los colonos» hace eco al anuncio de la represión en «Quebrada Honda». El genocidio perpetrado en Huanta⁷ y vuelto legendario de nuevo es recordado por una melodía que denuncia al autor de la matanza:

«[Romero] tocó el huayno de Huanta, dedicado al coronel Ramírez que hizo quintear a los indios en el panteón». (436)

Abraham, el bíblico patriarca de la humanidad, ha cometido el crimen de lesa humanidad al abusar de Marcelina. La muerte se le presenta como un castigo divino mientras que Marcelina, como todos los simples de espíritu, hallará un lugar en el Cielo («La finada defendería a otros desde el paraíso [...]. Ya en la gloria no se acordaría de lo que ha sufrido», 437). La palabra de Abraham se hace nuevamente profecía, presentimiento de un futuro implacable cuya fuerza transmiten las frases breves, las exclamaciones y el ritmo sincopado:

⁶ Abraham es la grafía empleada por Arguedas.

⁷ La novela pasa incluso a predecir la terrible realidad sufrida en Huanta en los años 1980-1990.

«¡Me estará llamando! En dónde también me encontrará; Dios le ayuda ahora. Ya no hay salvación». (437)

De soslayo se entera el lector de que el personaje se expresa en quechua («oyendo hablar en quechua», 437). El discurso del portero presupone la traducción de una palabra y una cultura otra cuya comprensión requiere todo un saber etnológico. Como un efecto de realidad, por el calco de la sintaxis quechua⁸, Arguedas crea un efecto de traducción y por tanto de extrañeza, que refuerza la tensión de la predicción. Nuestra intuición se ve solicitada para intentar completar las elipsis de una profecía que remite a la cosmovisión andina.

Abraham, en una especie de alucinación, describe su muerte, su entierro en medio de la indiferencia, y su relegación última en un nicho del cementerio, llevando la señal del sacrilegio cometido que lo condena eternamente:

«El panteón no más es mi camino. Allá ;de frente! Mi calavera van a echar, seguro, después de años, a una ventana del cementerio. Si tú vas a mi pueblo, cuando seas grande, búscala, niño. Tendrá un verde en la frente. Le rompes esa parte con una piedra, y me entierras, aunque no sea en hondo»⁹. (437)

⁸ El aplazamiento del verbo al final de la frase y la anteposición del adjetivo son dos de las características del español quechuzado citadas por Elena Aibar Ray (1992).

⁹ En junio de 2004 la confabulación de Abraham pareció confundirse con la vida del escritor. A los treinta y cinco años de la muerte de Arguedas, su cuerpo fue

Solo la mano inocente de Ernesto, purificado al lado de Marcelina, podrá devolver la paz al cuerpo del portero al enterrarlo. La muerte ha invadido el espacio del último capítulo con la agonía de Marcelina (428-429), el recuerdo de las epidemias (425) y la proyección por el héroe-narrador de su propio entierro (440). Desde el motín de las chicheras, el lector vive un pachacuti que parece nunca acabar. La predicción siembra las dudas mientras que anteriormente las certidumbres del narrador, a la vez vidente y protagonista, delineaban un futuro. La profecía resulta involuntaria y revela el imperio del miedo que propaga inexorablemente la sumisión.

4. La epopeya del futuro

Cuando el protagonista no puede ver qué sucede, la imaginación y el testimonio ajeno vienen a liberarlo mentalmente del encierro, de modo que prevé el futuro pese a la incapacidad física de actuar. En dos oportunidades, Ernesto está castigado, obligado a quedarse en el colegio, y se ve impedido de participar

exhumado del panteón de Lima y llevado a Andahuaylas para ser enterrado en su ciudad natal, recorriendo en sentido contrario las rutas de la infancia, en un último viaje. El anacronismo de esta lectura para una mente occidental no es tan desconcertante desde el enfoque andino donde el tiempo y el espacio se unen en un concepto (Kai) y donde el futuro siempre está en camino, ya interiorizado en el pasado. «El concepto clave para la idea Inca del Espacio y Tiempo es Kai que significa Aquí (en el espacio) y Presente (en el tiempo). Junto a Kai estaban Quipa (Atrás-Futuro) y Ñaupá (Delante-Pasado). [...] Así era en el Tawantinsuyo. Es que el Futuro está viniendo, está por entrar en este mundo nuestro que es aquí el presente», explica Pablo Macera (s.f.: 124).

en alguna acción liberadora afuera. El oído se sustituye entonces a la vista y la narración de los sucesos pasa a ser indirecta, sin que decrezca la intensidad del drama. Así es como la percepción auditiva prevalece en la narración de la represión y la invasión final de Abancay.

Volvamos al primero de estos episodios. La represión del alzamiento de las chicheras es referida por un testigo. La oralidad se impone para acceder al conocimiento; el rumor popular resulta una fuente de información valiosa aunque indirecta; se enfatiza la valentía de las mujeres que reciben golpes y siguen capaces de emascular por la palabra al oficial encargado de la represión:

«Un externo, amigo del «Iño» Villegas, entró al Colegio por el postigo del zaguán. [...] –Están zurrando a las chicheras en la cárcel–dijo–. Algunas han chillado duro, como alborotando. Dice que las fuetean en el trasero, delante de sus maridos. [...] ¿Qué hechor le ha sacado su porquería? ¡Viva el hechor! ¡Le hará parir al Coronel, por Diosito! –ha dicho una de las chicheras; una de las que fueron a Patibamba». (336-337)

Aquí, el coro de las voces anónimas crea un efecto de amplificación de modo que la dimensión individual está superada a favor de lo sobrehumano. El enfrentamiento entre hombres y mujeres, soldados y chicheras, tiene un alcance simbólico y representa también una confrontación con las divinidades pues

Felipa está protegida por el río, el monte y la selva, obstáculos sobrehumanos que detienen a los guardias. Ya que el lector carece del testimonio directo del héroe, se conforma con la versión de los sucesos que proporciona el coro después de la revuelta:

«Dicen que ha huido de noche. [...] Dicen que tiene parientes en Andahuaylas. –¿Dicen que llevaba fusiles? – Por eso la persiguen tantos». (337)

El anuncio de la huida de doña Felipa abre el espacio y el tiempo. La memoria afectiva que, a partir de una sensación, resucita el pasado, deja paso a la anticipación mental. Una sucesión de impresiones visuales se convierte en serie de imágenes virtuales. Por contigüidad y no de forma lineal, una red de impresiones visuales genera como un círculo concéntrico de imágenes. Ernesto, preocupado por la suerte de la rebelde, impotente, se halla sumido en la contemplación de un enjambre de moscardones que horadan los pilares. Las picaduras en la madera y el color oscuro favorecen por analogía la emergencia de otra visión: la imagen de la cara llena de hoyos de Felipa, como tuerta y capaz de detectar la presencia de un insecto con el talento de un tirador de primera que apunta al enemigo:

«Mientras yo seguía con los ojos el vuelo lento de los moscardones, quizá ella apuntaba mirando hasta descubrir aun a las hormigas, sobre el camino de enfrente. Apuntaría con su ojo pequeño, que ardía como un diamante, en su enorme rostro picado de viruela». (338)

Lo imaginado impresiona tanto como lo real. Los modos verbales de la realidad y de la conjetura se confunden aquí de tal suerte que el indicativo («quizá ella apuntaba») se impone al subjuntivo y un narrador omnisciente sustituye la voz de Ernesto para contar la inútil persecución de la fugitiva.

La chichera no es una figura cualquiera; resulta engrandecida gracias a las pruebas por las que pasa, consagrada por el honorífico título de «doña» que la convierte de alguna manera en reina de las chicheras amazonas en el momento preciso en que ordena el reparto de la sal:

«¡Doña Felipa!;Doña Felipa! –corearon todas, despidiéndose de la cabecilla. Ella no se había olvidado de los pobres de Patibamba. Con la violencia del éxito, ninguna otra se había acordado de ellos». (278)

El nombre de Felipa se relaciona analógicamente con el concepto de reparto en los evangelios, una lectura omnipresente en los colegios religiosos como el de los mercedarios de Abancay donde estudió José María Arguedas. El apóstol Felipe presenció la multiplicación de los panes al lado de Jesús.

La sal que distribuye doña Felipa constituía la única riqueza minera del departamento del Apurímac¹⁰; fue el motivo de la revuelta de Huanta a la que aludiera Manuel

¹⁰ «Apurímac sólo tiene figuración en las estadísticas mineras como productor de sal», escribía Pedro Felipe Cortázar (1967: 138).

González Prada en el ensayo titulado *Nuestros indios* de 1904¹¹. Simboliza la vida porque es imprescindible para conservar los alimentos y también entra en la preparación de la chicha según Santiago E. Antúnez de Mayolo (1988: 90). El cretinismo de que padece Marcelina, afeada como los «gordos cuelllicortos» (352), puede incluso relacionarse por analogía con los signos del bocio, una enfermedad característica de los valles apartados, carentes de la sal que necesita el cuerpo humano.

La rebelión de las chicheras representa la defensa de la vida y de los dones de la Tierra, la Pacha Mama que asegura la subsistencia, contra el peligro del acaparamiento y la hambruna. Cuarenta mulas, un número hiperbólico, estaban listas para llevarse los costales de sal como los cuarenta ladrones de las *Mil y una noches*; solo la vigilancia femenina evita la explotación del pueblo.

Al enfrentarse con el padre Linares, doña Felipa, vestida con traje típico, lleva los colores virginales («monillo azul adornado con cintas y piñes»¹², 271; «albayalde blanquísimo del sombrero recién pintado», 271). La chichera plasma la feminidad y el don de sí con aquel pecho generoso, indicio de fuerza y salud en una población en la que hombres y adolescentes presentan un aspecto enfermizo. La apariencia física de

¹¹ La misma rebelión fue estudiada en una monografía editada pocos años antes de la publicación de *Los ríos profundos*. Véase Patrick Husson (1992: 138-142).

¹² «Piñes» es un regionalismo. Remite a unas bolitas de distintos colores empleadas a modo de perlas.

Felipa la transforma en un ser excepcional, un personaje que está en los linderos de lo monstruoso («su ojo pequeño», «su enorme rostro», 338). Tal desmesura ciclópea refuerza la tonalidad épica. Así como sobrevivió al flagelo de la enfermedad, a la viruela, doña Felipa vencerá el acoso de los hombres.

En el momento de la persecución, las cabecillas son tachadas de machorras por los guardias («Las machorras nos van a cruzar el puente a tiros», 339), una palabra despectiva que remite a la esterilidad femenina y contesta a la amenaza de emasculación proferida contra el oficial encargado de la represión («¿Qué hechor le ha sacado su porquería? ¡Viva el hechor! ¡Le hará parir al Coronel, por Diosito!», 337). El narrador prevé la apoteosis de la rebelde bajo la forma de un salto al vacío y un anegamiento en el río: el aire y la tierra serían reunidos en aquel instante y la humanidad se confundiría con las fuerzas telúricas («caerá al Pachachaca, desde lo alto del precipicio», 338). Pero ese desenlace trágico y grandioso, que el lector acaba de visualizar por lo preciso de los detalles, luego será descartado.

Otro destino es referido para doña Felipa más adelante, aunque se desconoce primero la fuente de la información. Así se crea una confusión entre los puntos de vista, un efecto de interferencia entre la perspectiva de Ernesto y otro enfoque que sigue impreciso («Pero supimos que sus persecutores encontraron una de las mulas», 338; «La historia la contaron muchos en Abancay», 340).

El engarce de las perspectivas, la fusión entre el relato en primera persona y los rumores fortalecen la tensión dramática. No se trata en absoluto de un resultado del azar ni de alguna imprevisión del autor. En los años 1950, Arguedas dista mucho de ser un aprendiz de novelista desinformado de la reflexión crítica y desatento a los efectos estilísticos. Colaborador de la revista *Letras Peruanas* en la que Jorge Puccinelli edita los mejores trabajos en literatura, filosofía y etnología, el autor de *Yawar Fiesta* reacciona y se impacienta contra la malevolencia de algunos críticos para con su obra:

«No me extrañó mucho que Sebastián Salazar Bondy afirmara que yo escribía «más allá del error y de la ignorancia», a la manera de un iluminado o de un autómeta, porque el Flaco es vehemente y apresurado; pero que en tu revista, el crítico Telémaco –que a juzgar por el estilo parece ser un colega mío– afirme que aspira a verme ingresar al «seno de una literatura de medios conscientes» me ha hecho lanzar una interjección: ¡Cómo diablos pueden suponer los doctores en crítica que un novelista escriba sin tener conciencia de los medios que emplea para interpretarse!»¹³.

El doble desenlace de *Los ríos profundos*, la incertidumbre acerca de la muerte de doña Felipa, su anegamiento o su huida exitosa, dramatiza la situación.

¹³ Carta de José María Arguedas a Jorge Puccinelli, 11 de setiembre de 1955, en Roland Forgues (1993: 53).

Contra las fuerzas del Mal identificado con los guardias, un coro inasible empieza a cantar y proyecta hacia el porvenir una amenaza infausta en momentos en que doña Felipa llega a ser invisible. El hiperrealismo macabro de la mula destripada se sustituye a la imposible castración del coronel. La violencia está exacerbada por los detalles del descuartizamiento del cuerpo que refuerzan la dimensión épica

En cambio, el rebozo de doña Felipa ondea como un símbolo de vida; desempeña el papel de bandera de la rebeldía y reemplaza el sudario visible en las cruces andinas al lado de otros objetos emblemáticos de la Pasión de Cristo. El cabestro colgado por las chicheras hacia el precipicio («de una de las cruces de piedra caía al fondo del río un cabestro», 338) es signo de mal agüero; predice la caída vertiginosa del enemigo. Felipa, en cambio, se confunde con el Pachachaca todopoderoso y perenne:

«-¿Por quién crees que está el Pachachaca?[...]
-Parece que está de parte de doña Felipa». (345)

El destino de la chichera deja de ser individual y solitario. Con la aparición del coro, la dimensión colectiva se impone al mismo tiempo que la narración se teatraliza. Las aventuras de los colegiales pasan a segundo plano, importando menos que la epopeya del combate eterno entre las fuerzas del Bien y las del Mal.

Felipa personifica las aspiraciones de una comunidad tan innumerable como son incontables e irreprimibles las voces que defienden a la cabecilla

(«en los caseríos próximos, coros de mujeres cantaron el mismo jarahui», 340). Se ha vuelto intocable y está dotada de ubicuidad («No la pudieron encontrar», 405); trasciende la muerte y alcanza la inmortalidad gracias al huayno coreado. Siendo mujer, en la sociedad andina como en la occidental, Felipa es el punto débil, el elemento dominado. La causa del motín parece ínfima, nada más que la sal. Como en los cuentos maravillosos, esta debilidad e infimidad se convierten en poderes y llegan a resolver oposiciones irreductibles.

Felipa, mestiza y dueña de una chichería, es una figura socialmente marginada como Marcelina y Ernesto. Ernesto ha sido abandonado como un huérfano en el colegio y Marcelina «no era india, tenía los cabellos claros y su rostro era blanco» (217), de modo que en grado distinto, los tres son víctimas de una situación de desencuentro y exclusión social.

Felipa, Ernesto y Marcelina están aislados entre dos grupos, el de los amos y el de los siervos, entre señores e indios. Después de haber vencido la dominación masculina, sometiendo no a uno sino a dos esposos, al asumir la causa de los parias del feudalismo, Felipa trastorna el equilibrio inestable en que descansa toda la sociedad.

La eliminación física de Felipa, la profanación de su cuerpo no debe ocurrir. Al desaparecer en la selva no muere la cabecilla de las chicheras. La Amazonía conforma un espacio ambivalente, a la vez reino de

los muertos y marco de una vida exuberante, territorio indómito de la población denominada de forma despectiva «los chunchos» por personajes como Antero. Desde hace siglos, en la memoria colectiva, la selva ampara a los rebeldes.

El rebozo de la insurgente, única huella aún visible de su existencia, adquiere un carácter sagrado e intocable («sigue en la cruz del puente. [...] El viento se lo llevará», 345). Comunica su poder mágico a Marcelina, quien lo baja de la cruz y así va a ser doblemente santificada. En este descenso de la Cruz, Arguedas junta la simbología cristiana que estriba en el sacrificio de Cristo, y la hispano-quechua comparando a Marcelina con un oso, animal a la vez feroz y torpe, presente en numerosas tradiciones populares (Morote Best, 1988: 180-181). Esta vez, la leyenda andina del oso raptor está invertida; el oso que raptó a una mujer y engendró dos monstruos, pasa a ser en *Los ríos profundos* una mujer con la torpeza de un oso y súbitamente regenerada al tocar la tela inmaculada cuyo color anaranjado connota la luz solar según Ricardo González Vigil¹⁴. La opa, animalizada hasta entonces con esos mugidos («Pero ella empezó a correr, mugiendo, mugiendo como una condenada», 352) que contrastan con los «bramidos» del Pachachaca, signos de bravura, conquista por fin la dignidad, se redime y llega a ser «doña Marcelina» (352).

¹⁴ Véase la nota 31 de Ricardo González Vigil a la edición Cátedra de *Los ríos profundos* (2000: 351).

Cuando se interna en la selva, doña Felipa se confunde en la memoria popular con la figura de Santos Atahualpa desaparecido en la Amazonía después de proclamarse Inca y luchar con las tropas realistas²². La imagen de Micaela Bastidas, esposa de Túpac Amaru y oriunda del Apurímac, asoma también en el personaje ficticio de Felipa. El porvenir se reúne con el pasado, lo cual no significa que el tiempo se repite.

La creencia en un retorno del Inca, el mito de Inkarrí sigue presente en el imaginario colectivo y el tema de una invasión al revés asoma en el diálogo polémico que separa a Antero y Ernesto: la hipótesis de una resurrección de Felipa atemoriza al valiente de Antero, convertido ahora en antihéroe frente a Ernesto. La conversación entre ambos colegiales se asemeja a un torneo oratorio y evidencia cómo cunde un rumor obsesivo en el que la destrucción de las haciendas por el fuego se impone como una visión fantasmagórica. Aquel duelo verbal viene a prolongar el coro trágico de las voces femeninas. Sin lugar a dudas, el enfrentamiento que fue evitado con los guardias, acaecerá cuando Felipa vuelva igual a un general, encabezando todo un ejército:

«Unos dicen que se ha ido a la selva. Ha amenazado regresar con los chunchos por el río y quemar las haciendas». (341)

¹⁵ «Aun después de la muerte de Juan Santos Atahualpa [ocurrida probablemente en Metraró hacia 1756], los indios conservan su recuerdo y se dice que aguardan verlo reaparecer» (Tauro del Pino, 1966: 144).

La predicción está por cumplirse. En vez de ser una simple hipótesis, la vuelta de Felipa se expresa en presente del indicativo; asoma el peligro de un contagio de la rebelión tal como el riesgo de una epidemia que no podrán detener los obstáculos naturales:

«Dicen que si vuelve con los chunchos y prende fuego a las haciendas, los colonos pueden escapar e irse al bando de la chichera». (343)

De modo que antes del final, en «Cal y canto», ya está en ciernes la invasión de Abancay que sucederá en el último capítulo cuando los colonos sustituyan a los selváticos y se conviertan en los autores de su propia liberación, haciendo caso omiso de todas las prohibiciones señoriales.

A las profecías asustadas de Antero responden los mandamientos de Ernesto, entusiasmado por la revuelta venidera, dispuesto a desempeñar el papel de recadero en la sublevación de las haciendas:

«Que venga [*doña Felipa*] incendiando los cañaverales, de quebrada en quebrada, de banda a banda del río. ¡El Pachachaca la ayudará! Tú has dicho que está de su parte. Quizá revuelva su corriente y regrese cargando las balsas de los chunchos». (346)

El regreso de doña Felipa no aparece como algo imposible. Depende de un acto prodigioso, que el río invierta su curso como cuando está poseído de furia y se metamorfosea en río de sangre, en *yawar mayu*. La

profecía citada es condenada por Antero, quien ejerce otra vez su tutela insistiendo en que Ernesto no puede cruzar el río: para preservar su tranquilidad y autoridad, lo aparta del espacio de la lucha («El Markask'a me llevó siempre a la alameda», 347).

En el caso de Antero, cruzar el Pachachaca equivale a domar la naturaleza, mientras que para Ernesto sería alcanzar un instante eterno de fusión y plenitud, confundirse con la materia y la voz del río e imbuirse de su fuerza indestructible. Ernesto no llegará al estatuto de héroe hasta el momento en que, a la cabecera de Marcelina, se enfrente a la Muerte. El capítulo 11 «Los colonos» desenreda las conjeturas y confirma la inmortalidad de doña Felipa, vuelta ya figura legendaria, presente por todas partes, a la vez en medio de los Andes y en la ceja de selva, imaginada de modo apoteósico en medio de una nube de aves:

«Otros afirmaban que había instalado una chichería en San Miguel, en la frontera con la selva, adonde llegan ya parvadas de inmensos loros azules». (405)

La tonalidad épica confiere unidad a la novela de José María Arguedas, caracterizada por la variedad de los héroes y la multiplicidad de los combates reales e imaginarios. Felipa, Marcelina y Ernesto son tres figuras heroicas individualizadas en una lucha colectiva del Bien contra las fuerzas del Mal, cuyos agentes son el Viejo, Linares, Lleras y luego Antero.

La lucha parece un cuerpo a cuerpo (Felipa/Linares; Marcelina/Peluca; Ernesto/Rondinel; Lleras/Palacios, Añuco/Miguel). Por más que los adversarios de los héroes, los oponentes, cambien de identidad y sean más numerosos, no llegan a triunfar. El combate se vuelve colectivo y anónimo, enfrentamiento entre dos bandos, entre grupos sociales de intereses opuestos, la nueva diarquía de los colonos y las chicheras, indios y mestizos, contra el poder tripartito de los gamonales amparados por la Iglesia y el Ejército.

La dimensión individual, propia de la novela realista burguesa que desemboca en el desengaño del personaje principal, está superada y es una especie de sobrehumanidad la que se plasma en los héroes. La apariencia física fuera de lo común de las protagonistas traduce de modo concreto la índole extraordinaria que fundamenta su heroicidad. La violencia está exacerbada, visualizada por escenas de espanto en que la humanidad está amenazada de putrefacción o de laceración mientras que la naturaleza sigue soberana y ajena a la tragedia.

Ernesto, Marcelina y Felipa ganan la batalla sobre la muerte y permiten creer en la aniquilación de la peste. Para aquel triunfo sacan fuerzas de la naturaleza, comunican con el universo y, por un tiempo, anulan la «soledad cósmica» y el desarraigo del indio consecuencias a la Conquista.

Así como en los cuentos maravillosos donde la acción sucede en un tiempo ahistórico, en *Los ríos profundos* cada capítulo expresa una carencia y una confrontación que conducen a la promesa de un desenlace feliz. Pero este final no es definitivo y la lucha con el Mal vuelve a iniciarse en el capítulo siguiente; Ernesto debe pasar continuamente otras pruebas, cumplir otras hazañas. De modo simbólico, tiene que morir para renacer más fuerte.

A diferencia de los cuentos tradicionales, al final de la lectura, *Los ríos profundos* sigue siendo una obra abierta: el futuro está intuido por el lector que queda libre de aceptar o desechar la esperanza. En momentos de la primera edición (1958), Julio Ramón Riberyo (1959) expresó el deseo de conocer la continuación de las aventuras de Ernesto, dándole a la novela el status de «saga», infrecuente en la narrativa peruana donde domina el género del cuento.

Veinte años después de publicada, a quienes criticaron la fragmentación de la novela, sus repeticiones e incoherencia estructural, Antonio Cornejo Polar aporta una respuesta al subrayar el vínculo entre sociedad y literatura, mostrando que José María Arguedas traslada a la narración la escisión etnosocial peruana y descarta cualquier proyecto de ficción totalizante o pura, únicamente dedicada a la perfección estética:

«La tensión que subyace en este proyecto [...] determina la apertura de la forma novela para

dar cabida a otras formas que provienen, no de la instancia productiva, sino más bien, del mundo referido. Este hecho específicamente literario, pues consiste en la modificación de la estructura del género, incluso en sus aspectos formales, resulta inexplicable al margen de su peculiar correlato social, o sea al margen de la heterogeneidad básica de la sociedad y la cultura hispanoamericana». (D'Allemand, 2001: 154)

Epopeya individual y epopeya social, *Los ríos profundos* conforma también una epopeya cultural, guerreando mediante la escritura para modificar los arquetipos de la cultura letrada y proponer otras perspectivas narratológicas. Por la violencia que empieza a imponerle a la forma y que culminará en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, con la proliferación de diálogos y la omnipresencia de la cultura popular, José María Arguedas se opone a las estrategias de la distinción literaria occidental que hacen de la novela un modelo intrínsecamente narrativo.

Por el contrario, los mitos colectivos e individuales, recogidos o inventados, se enraizan en el pasado más remoto para proyectarse hacia el porvenir y anunciar el fin del desorden secular. Recopilados y transfigurados, conforman una nueva mitología a la que se adhiere el lector, renunciando a sus prejuicios y entendiendo la coherencia de la cultura alternativa que devela José María Arguedas.

CAPÍTULO V

TIEMPOS DE ESCRIBIR Y LEER

Después de la publicación de *Los ríos profundos*, José María Arguedas fue puliendo cierta imagen de la redacción de la novela. Habría sido escrita con despreocupación, como puro producto de la inspiración. Pero tal modestia del escritor es contraria a la realidad de sus esfuerzos y a la larga, le perjudicó. El cotejo de numerosas fuentes, las reseñas en los periódicos y la correspondencia privada revelan un verdadero proyecto literario. Una primera etapa en la composición corresponde a la escritura de los seis primeros capítulos entre 1948 y 1952 mientras que redactó la epopeya de los capítulos restantes entre 1953 y 1957. Este capítulo expondrá primero los orígenes de la novela, luego insistiré en la recepción de *Los ríos profundos* en 1958-1959 antes de analizar el proceso de reescritura y los procedimientos que llevan a la creación de un realismo mágico *sui generis*.

1. Orígenes de la novela

José María Arguedas dejó varios testimonios sobre la composición de *Los ríos profundos*. En entrevistas, también en conferencias y en algunas cartas recordó en qué circunstancias escribió esta novela. Aunque una

mirada retrospectiva constituye una reconstrucción racionalista y simplificadora que no puede explicar la complejidad del proceso de escritura, estas indicaciones no dejan de ser muy valiosas y requieren que se las tome en cuenta en la historia del libro.

En 1966, tardíamente, mientras su última novela, *Todas las sangres*, era objeto de un ajuste de cuentas por parte de sociólogos y críticos literarios, el escritor refiere cómo empezó a redactar *Los ríos profundos*:

«Concebí *Los ríos profundos* en una maravillosa comunidad del Valle del Mantaro. Yo la había empezado a escribir como una novela de aventuras»¹.

La representación literaria habría nacido en la plenitud experimentada por el escritor etnólogo, en el seno de una comunidad indígena. Arguedas hizo varias estadías en el valle del Mantaro, en Huancayo y en Jauja en los años 1950. Observó apasionado la integración económica y cultural de los indígenas, vueltos social y culturalmente mestizos:

«Entre una comunidad de tipo tradicional: indios atrasados, bajo el comando de otros semianalfabetos o de mestizos que no se consideran ni se sienten iguales a sus representados, y una comunidad de Jauja, existe una diferencia tan grande como la que hay entre la cultura india tradicional y

¹ Testimonio recogido por Sara Castro Klarén y reproducido por Julio Ortega (1982: 110).

la de un mestizo cuya conducta no manifiesta perturbaciones que indiquen inestabilidad». (Arguedas citado en Fell, 1991: 87)

Sin embargo, el proyecto literario que era el punto de partida de *Los ríos profundos* es anterior y la memoria opera una selección, olvidando determinadas etapas y favoreciendo otras.

Después de estudiar Letras en San Marcos y publicar con éxito un libro de cuentos —*Agua* en 1935—, apresado por motivos políticos en el Sexto, Arguedas prefirió alejarse de Lima y ocupar una plaza de maestro en Sicuani. Esta experiencia que lo apartaba de las actividades académicas y culturales, le aportó muchas satisfacciones².

Tuvo la sensación de un reencuentro consigo mismo y con sus raíces al viajar por la sierra y en el exterior³. Editó entonces su primera novela, *Yawar Fiesta* (1941) y vivió con entusiasmo la experiencia de la enseñanza junto a alumnos quechuahablantes.

Las dificultades del aprendizaje del castellano despiertan su curiosidad y orientan su pedagogía.

² La política en cambio le procuró sinsabores según cuenta Edmundo Murrugara: «Al salir de El Sexto, Arguedas se inscribió en el Partido Comunista Peruano, del que se retiró a causa de una dura decepción. En Sicuani, donde trabajaba como profesor, también apoyaba la lucha de los comuneros indios y organizaba a sus líderes en organismos del partido. [...] Nos contó que la información que prometió enviar se remitió pero que nunca fue publicada por la censura que le aplicó el partido» (2005: 158).

³ En México, en 1940, Arguedas conoce a muchos intelectuales de su generación participantes en el primer Congreso Indigenista de Páztcuaro.

Adepto de los métodos activos⁴, impulsa los alumnos a relatar las creencias y costumbres de sus comunidades. Esa recensión de materiales folklóricos coincide con la publicación de los primeros artículos etnológicos en *La Prensa* de Buenos Aires (1939-1944) y desembocará en la publicación en 1947 de *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* y en 1953 de «Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales» en la revista *Folklore Americano*.

La vocación de etnólogo no nace de una formación teórica sino más bien de improvisados trabajos de campo. Para promover las virtudes del mestizaje, Arguedas formalizará más tarde su experiencia y escribirá varios ensayos exponiendo los temas de discusión entre los antropólogos capitalinos:

«Es inexacto considerar como peruano únicamente lo indio; es tan erróneo como sostener que lo antiguo permanece intangible [...] como resultado de la incesante reacción mutua ha aparecido un personaje, un producto humano que está desplegando una actividad poderosísima, cada vez más importante: el mestizo». (Arguedas, 1981: 2).

Las investigaciones de campo valoradas por muchos textos, entre ellos «La sierra en el proceso de

⁴ «Tengo un plan serio de investigar hasta qué punto el kechwa influye en el castellano que este grupo de indios habla, y en qué proporción han de progresar con el método que voy a emplear». Carta de José María Arguedas a Manuel M. Jimeno (1940) [Forgues, 1993: 108].

la cultura peruana» (1953), «Cambio de cultura en las comunidades indígenas económicamente fuertes» (1957)⁵ y la confrontación con los avances de las comunidades indígenas resultan estimuladoras para la invención literaria, aunque José María Arguedas afirma de modo retrospectivo que era imposible coordinar ambas labores:

«Empecé a escribir con tanto entusiasmo que dejé todo el material antropológico y me puse a escribir *Los ríos profundos* y no hice nada para el Instituto hasta terminar el libro».⁶

Las aventuras sentimentales hacen que la autobiografía sea selectiva y quede olvidada la producción de ensayos y cuentos en los años 1939-1952. La capacidad de Arguedas para desdoblarse, llevando una reflexión antropológica desprovista de efectos estilísticos, y por otro lado, su inventiva literaria son notables. Signo de esta doble vivencia que permitirá evitar la confusión entre autor y narrador-protagonista, recordaremos que José María Arguedas no fue hijo único como Ernesto, sino que estudió junto con su hermano Arístides en el colegio de Abancay. De modo que no ha de confundirse la vida del escritor con el drama del abandono y la soledad padecido por el héroe de *Los ríos profundos*.

⁵ Estos artículos están reproducidos en la edición preparada por Angel Rama (1975).

⁶ Testimonio recopilado en 1966-1967 por Sara Castro Klarén y reproducido por Julio Ortega (1982: 110).

En los años 50, Arguedas está plenamente integrado a la vida científica limeña y encabeza al mismo tiempo varios pleitos contra los artistas que falsifican el folklore en provecho de una rastrera representación comercial (Fell, 1998: 121-129); a la par lucha con el «fanatismo indigenista» contrario al progreso y a la integración de las comunidades que anhela:

«La máxima belleza del arte folklórico que reside en su llamado primitivismo, fruto del vínculo religioso del hombre con la naturaleza, [está] destinada a desaparecer bajo la influencia irrenunciable e implacable de la civilización moderna. O nos declaramos defensores de ese estado «primitivo» en que viven todavía grandes grupos humanos o intervenimos por su incorporación a nuestro status social y nos atenemos a la idea de que sus maravillosas creaciones se conviertan en objetos de museo». (Fell, 1998: 129)

Arguedas comparte el ideal político de José Carlos Mariátegui cuyos ensayos y revista favorecieron una toma de conciencia revolucionaria e indigenista en los albores de los años 30. Denunciado como comunista en el marco de la guerra fría, bajo la dictadura del general Odría, Arguedas pasa penurias económicas, luego es reintegrado y se niega a asumir el prestigioso cargo de Director de Cultura. En 1956, la democracia sucede a ocho años de autocracia mientras surge un partido con proyectos reformistas que plasma la renovación de la clase política. Bajo la presidencia de Fernando Belaúnde,

en 1963, Arguedas es nombrado director de la Casa de la Cultura, convirtiéndose en ministro hasta que renuncia después de unos meses.

La cultura literaria de José María Arguedas es muy amplia. En Sicuani (1939-1941) a pesar del aislamiento geográfico, sigue encargando libros a sus amigos y se queda maravillado con la lectura de *Poeta en Nueva York* de García Lorca, prevé leer *Residencia en la tierra* de Neruda, los clásicos rusos como Gogol, el francés Supervielle o *Palmeras salvajes* de Faulkner. No solo lee a los autores vanguardistas sino que también se conmueve al recordar una novela entre romántica y social como *Los trabajadores del mar* de Victor Hugo; además enseña literatura contemporánea a los alumnos de Sicuani, invitándolos a descubrir la poesía de Vallejo y la narrativa de Ciro Alegría⁷.

Si la aventura amorosa se relaciona con la elaboración de *Los ríos profundos*, el tema sentimental apenas asoma, opacado por la representación de los sufrimientos en el colegio. La novela se revela como una superación de las circunstancias que han permitido su aparición:

«Fue a raíz de [un] enamoramiento que yo empecé a escribir otra vez. Escribí un capítulo y me sentí con tanto entusiasmo que yo empecé a escribir otra vez. [...] Lo que había concebido era una

⁷ Las cartas escritas por Arguedas a sus familiares nos informan sobre sus lecturas. Véase la correspondencia publicada por Roland Forgues y Carmen M. Pinilla.

imagen del Viejo, unas aventuras amorosas con la hija del dueño de una hacienda próxima. Es decir una novela completamente convencional». (Ortega, 1982: 110-111)

Arguedas insiste en la liberación que conllevó la escritura, obedeciendo el flujo del recuerdo:

¿referencia?

«Llegué al capítulo que debía escribir sobre la permanencia del niño y todas las experiencias empezaron a salir y el resto se hizo casi sin plan».

El capítulo «Puente sobre el mundo» corresponde al principio de la estadía en el colegio. Tal vez la novela pueda entenderse como una novela de aventuras a causa de la violencia cometida por Lleras, el motín de las chicheras y la invasión de los colonos. Las aventuras son tanto colectivas como individuales, lo que explicaba José María Arguedas en 1950 a la hora de definir la situación de la narrativa:

«La novela en el Perú ha sido hasta ahora el relato de la aventura de pueblos y no de individuos. Y ha sido predominantemente andina. En los pueblos serranos, el romance, la novela de los individuos queda borrada, enterrada por el drama de las clases sociales». (Pinilla, 2004a: 176).

El modelo subyacente a esta reflexión es *Yawar Fiesta*, publicada en 1941 y refundida en 1958, esa obra fundamental del indigenismo que relata la lucha de las comunidades indígenas por celebrar el enfrentamiento ritual entre toro y comuneros a pesar de las nuevas

autoridades que se oponen en nombre de la modernidad y la civilización. A modo de alegato Arguedas escribió *Yawar Fiesta*, reaccionando contra la imagen degradada de los indios y la incompreensión propia del discurso dominante que les atribuía todas las lacras:

«Según estos hispanistas, el indio es el responsable de las limitaciones y defectos del país; afirman que es refractario a la civilización, freno que impide la evolución social del Perú». (Ortega, 1982: 121)

Contra una imagen envilecedora, Arguedas resuelve exponer su visión del mundo andino:

«Yo decidí escribir por las grosedades que en los libros se habían escrito antes de que me decidiera o me diera cuenta de que podía escribir». (Chester, 1983: 232)

Pero el escritor se niega a idealizar, ese error que radicaría en considerar que «todos los vicios y defectos del hombre peruano son de origen hispánico [...] que no existían en la antigüedad indígena» (Ortega, 1982: 121). Condena al Padre Lira por reescribir los cuentos populares haciéndolos más pintorescos:

«Es de aquéllos que creen que indigenista quiere decir defensor ciego e intransigente del Incanato; pero cuyas ardorosas convicciones sobre el Imperio no les impide tratar al indio actual con todo desprecio» (Forgues, 1993: 78)

Superando las limitaciones de un folklore dedicado a la representación idealizada del pasado, Arguedas

se interesa por el mundo indígena contemporáneo escribiendo una tesis titulada *La evolución de las comunidades indígenas*. Etnólogo de mucho prestigio, recibe una beca de la Unesco para realizar un trabajo de campo en España a partir de enero de 1958. Su segunda novela, *Los ríos profundos*, ya está lista en ese momento y la envía a Argentina en lugar de entregarla al editor y librero Juan Mejía Baca.

Arguedas viaja a lo largo del año 1958; primero visita España y Marruecos donde descubre una población magrebí que le parece más sojuzgada que el campesinado peruano. París constituye el punto final de su viaje y le da la ocasión de promover sus investigaciones etnológicas al presentar una ponencia en la Unesco. El escritor admira los museos y monumentos parisinos, así como la preservación de la herencia cultural. Sin embargo, le decepciona la literatura francesa sometida a la hegemonía del nihilismo y desgarrada por rivalidades individuales. En un artículo publicado a su regreso, el autor de *Los ríos profundos* indica su desamparo por la lectura de novelas como *La náusea* de Sartre; prefiere el vitalismo de un Malraux y saca las consecuencias del viaje, exaltando el mestizaje y condenando el ensimismamiento. El mestizaje resulta el porvenir del Perú:

«Estamos mezclados hasta la raíz; lo hispánico penetró hasta lo más profundo, sin destruir lo indígena, pero comprometiéndolo, revolucionándolo [...]. El mestizo es una personalidad que ha sido más discutida que

estudiada. ¿Cómo no he de creer, si todo lo tomado de la cultura occidental no ha sido sino para mejor afirmar y desarrollar lo que en esta mezcla hay de definido ya, de permanente y hecho?». (Pinilla, 2004a: 455)

2. La recepción de *Los ríos profundos* (1958-1959)

Después de la segunda edición en Lima de *Yawar Fiesta* (1958), *Los ríos profundos* sale en Buenos Aires, bajo el sello de la prestigiosa editorial Losada. La segunda novela de Arguedas había de gozar de una mejor difusión en el mercado literario latinoamericano. Se sacan otras ediciones aunque con tiradas limitadas en Cuba (1965) y en Chile (1967), mientras que una traducción al francés de *Los ríos profundos* saldrá en 1966. Todo lo cual corrobora la demora en la aprobación pública. El reconocimiento de la crítica solo se evidenciará después de la muerte del escritor en 1969.

Al publicarse *Los ríos profundos* no parece despertar reacciones de entusiasmo. William Rowe, autor de la primera bibliografía científica sobre Arguedas (1969), señala que los artículos dignos de interés son escasos antes de los años 1965-1966; destaca el de Saul Yurkievich en 1963 «José María Arguedas: encuentro con una narrativa americana» y el de Mario Vargas Llosa en 1964 «José María Arguedas descubre al indio auténtico». Lo tardío de esta recepción conduce a un

interrogante pues aquellos dos críticos gozan de prestigio internacional: ¿qué lectura de *Los ríos profundos* se hizo entonces en el mismo Perú?

El premio nacional Ricardo Palma recompensa en 1959 la novela de José María Arguedas pero la crítica expresa opiniones ambivalentes. Una primera reseña lleva la firma de Julio Ramón Ribeyro en abril de 1959⁸. Ribeyro insiste en las expectativas suscitadas por el anuncio de la novela de Arguedas desde hace años. A su juicio, pasar del cuento a la novela es un reto para Arguedas que intenta fundir los temas y motivos esbozados en relatos anteriores. Cambiar de género no solo supone una variación en la extensión de la ficción. Ribeyro expresa el deseo de que sean suprimidas unas veinte páginas de la novela; censura la repetición y el inmovilismo de los diálogos; lamenta no conocer el destino del Viejo ni el del padre del protagonista. En el fondo, si esa novela intenta ser un testimonio contemporáneo conforme a los requisitos planteados por Jean-Paul Sartre sobre la literatura comprometida, no está estructurada y carece de unidad:

«Tampoco nos parece que Arguedas se preocupe mucho por la estructura de la novela. Nos da la impresión de que se encuentra un poco embarazado por el torrente de los acontecimientos narrados [...]. La novela nos parece, por momentos, una sucesión de estampas. [...] Esta falta de unidad

⁸ Publicado en el suplemento dominical de *El Comercio* (26 de abril de 1959: 2), los críticos literarios no habían analizado esta reseña hasta la fecha.

es, en suma, el escollo más grave con el que se afronta la novela autobiográfica: refleja casi innecesariamente la incoherencia de la vida».

Limeñísimo, Ribeyro expone el punto de vista de un hombre de la urbe que descubre los Andes gracias a la novela; lo que constituye a su parecer el verdadero logro de *Los ríos profundos*:

«El repertorio de objetos que conserva su memoria es, literalmente, un repertorio de palabras. Nosotros no habríamos podido emplear jamás la palabra ‘pisonay’ porque desconocíamos la existencia de esta flor».

¿Diferencia entre las generaciones? o ¿diferencia de orígenes? Lo cierto es que asoma la incomprensión en esta primera reseña. La pluma del poeta cajamarquino Mario Florián es más halagüeña, al relacionar la novela arguediana con la obra de teatro de Albert Camus, *Estado de sitio* (1948). Florián ve en *Los ríos profundos* el término de la búsqueda literaria de Arguedas con la creación de un héroe al que define como un personaje-masa:

«*Los ríos profundos* echa por tierra, según creo, la leyenda de quienes sostienen que Arguedas no podía hacer nada superior a «Agua», su relato primigenio. [...] Sorprende además la prolijidad con que Arguedas describe sucesos y protagonistas, y el sistema simple y directo por presentar su personaje-masa en acción: procedimiento sin truco, sin lenguaje soez como el de Jorge Icaza de *Huasi-pungo*». (Florián, 1959: 10)

Florián anticipa las críticas de filólogos y gramáticos que no dejarán de censurar las incorrecciones y torpezas, la organización y puntuación de la frase arguediana. Se tratará de una crítica injusta pues Arguedas ya ha sacado provecho de la experiencia de *Yawar Fiesta* al escribir una segunda versión de esta novela, suprimiendo el glosario y numerosos quechuismos, además de agregar notas a pie de página y paréntesis explicativos (Cornejo Polar, 1997: 84-85). El escritor echa mano de los mismos procedimientos en *Los ríos profundos*. Su preocupación por el idioma, fortalecida por la práctica pedagógica, permite que reivindique la creación de un estilo y de una escritura que le sean propios.

Enfrentado al silencio, decepcionado por el desinterés hacia su novela, Arguedas tiene un sentimiento de incompreensión. La única crítica válida a su parecer, es la de César Lévano, conocido por su compromiso social y que ve en *Los ríos profundos* una proyección hacia el porvenir y la predicción de las sublevaciones campesinas de principios de los '60:

«¿Acaso sería forzar demasiado la exégesis si se viera en este episodio de unos ex hombres vueltos a la vida por obra de la fe una como anticipación de lo que serán capaces los indios, en este caso los siervos de las haciendas, cuando adquieran ese grado mínimo de conciencia y esperanza que se requiere para desafiar las balas y para apoderarse de una ciudad?». (Levano *in* Rowe, 1979: 86)

La tesis expuesta coincide con aquella avanzada por Lenin, quien pronosticaba la revolución de los pueblos más explotados. *Los ríos profundos* parece cerrar o iniciar un ciclo en la literatura peruana. Sella la culminación del indigenismo, el fin de una etapa y el principio de nuevas perspectivas. Arguedas reivindica un parentesco espiritual con Ciro Alegría, autor de la trilogía *La serpiente de oro*, *Los perros hambrientos* y *El mundo es ancho y ajeno*, tres novelas publicadas desde el exilio entre 1935 y 1941:

«Ciro y yo escribimos casi al mismo tiempo, pero su obra adquirió transcendencia internacional inmediatamente. Ha sido un error frecuente, cometido incluso por estudiosos muy importantes, considerar mis relatos como interpretaciones más auténticas del indio que los de Ciro». (Arguedas, 1990: 46)

Los ríos profundos pone en escena no solo las formas de explotación de las poblaciones indígenas sino también sus capacidades de resistencia, de adaptación e inventiva. El escritor participa de la vida pública por su pluma. La ficción nace de la vivencia personal y de una reflexión sobre la realidad. La obra literaria no puede existir sin tal compromiso individual. Arguedas se inscribe así en la tradición de una literatura social cuya finalidad no se restringe al acierto estético sino que también implica cambiar el mundo.

El debate sobre literatura pura y literatura comprometida moviliza el mundo de las letras peruanas.

En los años 50, jóvenes autores como Eleodoro Vargas Vicuña y Carlos Eduardo Zavaleta siguen los pasos de Arguedas, proponiendo relatos dedicados a la representación del mundo andino. Vargas Vicuña poetiza la realidad y brinda una imagen entre intimista y lírica de la vida provinciana. Zavaleta, traductor de Joyce y Faulkner, otorga un lugar importante al monólogo interior; es uno de los primeros críticos que analizan con justeza la obra literaria de Arguedas pese a que éste discrepe de sus juicios⁹.

Se invierten las relaciones culturales entre Lima y los Andes. Mientras que hasta entonces, la creación artística había sido producto de provincianos que añoraban el terruño¹⁰, el número de autores urbanos pasa a ser mayor y la realidad que les interesa contar se confunde con el mundo de la ciudad, enfrentado al éxodo rural. Este fenómeno socioeconómico que empezó en los años 40 recrudece y es sentido como una invasión, un huayco

⁹ Carlos Eduardo Zavaleta publica con el seudónimo de Telémaco un artículo titulado «José María Arguedas» (*Letras Peruanas*, n°12, agosto de 1955); Sebastián Salazar Bondy le rinde homenaje a Arguedas con un texto titulado «¿Quién es ...José María Arguedas?» (*La Prensa*, 11 de noviembre de 1954).

¹⁰ El testimonio de José Ortiz Reyes sobre José María Arguedas evidencia los lazos que unían a todos los creadores indigenistas a finales de los años '30, sean éstos pintores, escritores o músicos:

«Socialismo e indigenismo parecían corrientes bastante unidas en aquella época. Las personas que ostentaban ideas socialistas coincidían en su aprecio y valoración por la cultura andina. [...] José María Arguedas [...] era el gran animador de esta Peña, quien conseguía a los cantantes, bailaba y cantaba. En otras oportunidades contaba chistes o anécdotas del mundo andino. Iba el grupo de los indigenistas, con Sabogal a la cabeza, Julia Codesido [...]» (Ortiz Rescaniere, 1996: 25-26).

inesperado bajado de los Andes y que desfigura la perla del Pacífico. La producción de los narradores en ciernes se da entonces como tema de representación los barrios empobrecidos y las barriadas que surgen y van cercando Lima; así es como Enrique Congrains publica *Lima hora cero* (1954) y Julio Ramón Ribeyro *Los gallinazos sin plumas* (1955).

Nace una nueva generación de escritores. Bautizada la Generación del Cincuenta, ha de construir una obra que rompa con el modelo andino de los cuarenta, dominado por las figuras de Alegría y Arguedas. Sin embargo, con motivo del primer congreso que reúne a escritores y críticos nacionales en 1965, Alegría subraya el papel que el indigenismo sigue desempeñando como propuesta de una literatura alternativa:

«El indigenismo me parece que tiene dos aspectos bien claros, como creo que ya enuncié brevemente: uno es el tema de la lucha y el de la reivindicación [...]. Hay otro aspecto del indigenismo que es el que va a valorizar y ha estado descubriendo las calidades humanas del mundo indígena que han existido siempre y han existido heroicamente a través de siglos de opresión, porque el indio ha tratado de afirmar su cultura tradicional tercamente y la ha traído hasta nosotros en muchos aspectos. [...] El indigenismo es una afirmación del futuro y una fuerza en sí, inextinguible como afirmación de la parte indígena de la Nación». (Cornejo Polar, 1986: 250)

Dos concepciones de la literatura están en competencia: una literatura al servicio de la realidad y una literatura dedicada a su propio ser. La distancia entre las generaciones durará hasta mediados de los 70, después de la muerte de los fundadores del indigenismo peruano. En momentos de la publicación de *Los ríos profundos*, una polémica patentiza las diferencias entre partidarios y adversarios de Arguedas. El objeto de la polémica es la novela del humorista Luis Felipe Angell, alias Sofocleto, titulada *La tierra prometida*. Angell declarará haber escrito su texto en seis días, basándose en visitas hechas a las barriadas de Lima. Arguedas reivindica una larga experiencia de trabajo de campo como fuente de escritura:

«Hay que narrar las circunstancias y éstas no pueden conocerse si no se ha vivido la trama intrincada, sutil y misteriosa de que estas circunstancias son causa y efecto». (Aubès, 1998: 378)

La breve estadía de Angell no puede compararse con los años de maduración que desembocaron en la publicación de *Los ríos profundos*.

El debate recrudece a finales de 1958. Algunos críticos, José Durand, Luis Jaime Cisneros, Mario Castro Arenas se oponen a Arguedas en nombre de la libertad de creación, pasan por alto lo negativo de la representación de Angell, esas barriadas infestadas de ladrones, sin punto de comparación con el pueblo insurrecto valorado en *Los ríos profundos*.

La publicación de *Los ríos profundos* sucede precisamente cuando la oligarquía y la clase media tienen la impresión de que su espacio natural, Lima, está amenazada por los indios, que franquea entonces la barrera de los Andes. El centro histórico de la capital es abandonado a los desheredados. La alteración del orden social expuesta en la novela arguediana ha de causar solo escozores y disgustos. En el fondo, el yawar mayu simboliza el alud del pueblo quechua monolingüe que irrumpe en la ciudad. La toma de Abancay es una alegoría de las migraciones masivas hacia la costa. Pese a ser fundamental, la dimensión simbólica que señalo aquí, ha sido ignorada por la crítica hasta ahora.

En 1958, la polémica entre los intelectuales toma un giro gremial. Castro Arenas recurre al argumento de autoridad reprochando a Arguedas su doble actividad profesional y afirma que es imposible ejercer ambas labores a la vez. Según él, la etnología se vería desvirtuada por la literatura y la literatura por la formación del etnólogo:

«Por lo demás consideramos que escribir novelas de acuerdo a un criterio estrictamente etnológico, ocasiona el riesgo que, según anota Luis Alberto Sánchez, motiva que al narrador se le considere un etnólogo entre los novelistas y un novelista entre los etnólogos». (Aubès, 1998: 380)

Proporcionando armas a sus adversarios, y contrariamente a lo que demuestra su correspondencia,

Arguedas pretende que no cuida los aspectos técnicos propios a la escritura novelesca:

«Por mi parte he ignorado completamente el problema de la técnica mientras he escrito [...]. Yo no soy escritor profesional [...]. No es profesión escribir novelas y poesías». (Rowe, 1979: 41)

Tales denegaciones tienen un carácter provocador del que ha de desconfiar el lector. En los encuentros públicos, José María Arguedas suele expresarse con una espontaneidad que daña su imagen. Tiende a olvidar la realidad misma del tiempo dedicado a la escritura, las dificultades cotidianas en la búsqueda de un lenguaje que diga simple y llanamente toda la complejidad de un mundo ambivalente y desgarrado entre dos culturas. Recordando la redacción de *Los ríos profundos*, el escritor cuenta la prioridad que constituyó para él la búsqueda incansable de la expresión más justa, de la lengua menos falseada:

«En la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno sólo podía ser un fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes. [...] No se trata, pues, de una búsqueda de la forma en su acepción superficial y corriente, sino como problema del espíritu, de la cultura». (Pinilla, 2004a [1950]: 182-183)

Si el problema del idioma está en el centro de la novela, no corresponde solo a una indagación estética. No se trata de ese afán de estilismo que rige parte de la producción literaria latinoamericana definida con

el fenómeno del *boom*. La meta de Arguedas no es la creación de un lenguaje que distinga la obra y sea la marca de fábrica del escritor. El experimento verbal por el puro placer del ejercicio de estilo, la búsqueda de artefactos lingüísticos o narrativos, el perspectivismo y el objetivismo, fundamentos del *nouveau roman* seducen a numerosos escritores hispanoamericanos (Cortázar, Vargas Llosa...) que reaccionan contra la literatura comprometida y promueven una literatura pura:

«El lenguaje se convierte en el verdadero personaje; la autoreflexividad reemplaza toda utopía de transparencia referencial; se habla de novela total, de afán totalizante, del autor como deicida». (Portugal, 1995: 276)

Arguedas no participa de este totalitarismo de la ficción que se verá consagrado y aparecerá como la expresión por antonomasia de la novela de los años 60. En *Los ríos profundos*, lejos de una meta formalista, la mayor preocupación del novelista es hallar el instrumento de comunicación eficiente para denunciar la explotación inhumana, valorar la cultura quechua y mostrar la pujanza de la transculturación del mundo andino, más allá de la aculturación que significa la pérdida de la cultura originaria:

«Un blanco se asume como indio con el fin de socavar desde dentro la cultura de la dominación para que en ella pueda incorporarse la cultura indígena». (Rama, 1982: 206)

Este blanco que cambia de bando para asumir una doble cultura y socavar los fundamentos del sistema, es Ernesto y a la vez José María Arguedas. Después de reescribir *Yawar Fiesta*, Arguedas acude en *Los ríos profundos* a las mismas estrategias discursivas para dar la palabra y vencer la incomunicación en una «batalla infernal» llevada en los dos idiomas y las dos culturas que se enfrentan y se niegan mutuamente.

Los ríos profundos conlleva un mensaje político que no ha perdido su vigencia, el mensaje de una liberación del interior del país, tal como ya la conceptuaba José Carlos Mariátegui en 1928, a imagen de las revoluciones mexicana y rusa, y también a imagen de la revolución cubana coronada de éxito en enero de 1959, precisamente en momentos de la difusión de la novela arguediana. La revolución cubana fue entonces un macroacontecimiento a nivel mundial que opacó un microacontecimiento a nivel nacional, importantísimo para Arguedas: la publicación de *Los ríos profundos*.

3. Reescritura y realismo mágico

El conocimiento de la obra de José María Arguedas como etnólogo y como escritor permite descubrir la evolución de un pensamiento que desemboca en la edición de una novela después de diez años de tanteos. El texto integra unos escritos de naturaleza documental y vuelve a emplear temas aparecidos en los libros de cuentos como *Agua* (1935) y *Diamantes y pedernales*

(1953) y en la novela primigenia, *Yawar Fiesta* (1941). *Los ríos profundos* ofrece en efecto una constelación de autocitas.

La hipertextualidad es inmanente a la construcción de cualquier obra literaria. Sin embargo, las proporciones que presenta este fenómeno en *Los ríos profundos* son notables y han de ser interpretadas como los indicios de una muy larga maduración de la ficción.

Diez años antes de la publicación de *Los ríos profundos*, en 1948 fueron editadas dos partes de la novela. Otro hecho singular, Arguedas ya había elegido entonces el título: el capítulo 2, llamado luego «Los viajes» figura como «Los ríos profundos» en la revista limeña *Las Moradas*¹¹, mientras que la apertura del capítulo 6 aparece bajo la forma de un ensayo titulado «Acerca del intenso significado de dos voces quechuas» en *La Prensa* de Buenos Aires; allí propone la reflexión sobre los étimos «illa» e «yllu». Estos dos avances son de tipo heterogéneo y reflejan la doble actividad intelectual de Arguedas que se funde en *Los ríos profundos*.

El capítulo 2 resulta la simiente de toda la novela. El héroe aún no tiene nombre pero se confunde con el narrador que cuenta las andanzas de la pareja padre/hijo en un tiempo ahistórico. El curso de los ríos chicos y grandes guía los pasos de esos vagabundos amantes de la libertad y relegados por la sociedad. Las variantes con

¹¹ Con vistas a un estudio genético de las dos versiones, el investigador interesado se referirá a la valiosa edición de *Los ríos profundos* fijada por Carmen María Pinilla (2004: 203-447).

la novela son mínimas; revelan el esmero del escritor que va a limitar las digresiones descriptivas para conseguir mayor eficacia.

Ya de hecho, la versión de 1948 es una reescritura. El cuento editado en *Las Moradas* transforma los artículos etnológicos publicados en *La Prensa* de Buenos Aires: la originalidad de los huaynos había sido desarrollado en «El charango» (1940); el pueblo de Pampas y la bajada de la Cruz lo habían sido en «La fiesta de la Cruz» (1941); la enumeración de las aves y el papel de los niños cazadores se leían en «Los wayak'» (1942). La obra de José María Arguedas constituye así un sólido entramado, un todo inseparable.

En 1951, se imprimen otros dos capítulos de la novela. Con la mención «Los ríos profundos (novela inédita) capítulo V» sale «Puente sobre el mundo» en la revista *Tradicción* de Cusco. El barrio de Huanupata está presentado como un espacio de vida y libertad; luego formando un contraste se evoca el encierro en el colegio y se retrata a internos mentalmente desequilibrados que conviven en ese ámbito. En el mismo capítulo, el huayno dedicado al colibrí coincide con una publicación de 1950. Las variantes entre los textos de 1951 y 1958 son menos numerosas que en el caso del segundo capítulo, pero han sido suprimidos dos párrafos, uno que describía el paisaje y la fauna, otro sobre los huaynos y las chicheras. El principio del capítulo ha sido refundido.

En junio de 1951, en el primer número de la revista *Letras Peruanas* sale «Zumbayllu» con la indicación

«fragmento inédito del capítulo sexto de la novela *Los ríos profundos*», lo que confirma el avance de la redacción e invalida los recuerdos del autor en los años 60. El texto de junio del 51 no solo incluye la reflexión etimológica sino también todo el episodio del trompo y el retrato de Antero. El conjunto corresponde a las tres primeras partes del capítulo; la presentación de Antero y su doble apodo «Markask'a» y «Candela» hacen eco a las meditaciones sobre la luz y sobre el binomio «illa»/«yllu». El episodio de 1951 termina oponiendo la bondad de Antero a la violencia de Lleras («a veces intervenía, pero no en los juegos crueles»).

Entre las variantes relevantes apuntaremos la supresión de las expresiones «hombre primario» y «hombre ingenuo», siendo ésta reemplazada por «el hombre peruano antiguo». Al peyorativo «primitivo» sustituye Arguedas la valoración de la antigüedad de las culturas andinas:

«El hombre peruano antiguo cree tener aún relaciones profundas, entre su sangre y la materia fulgurante». (239)

En el centro del episodio, la palabra «zumbayllu» le es desconocida a Ernesto, como lo es del público culto de la revista *Letras peruanas*. «Zumbayllu» es un regionalismo entre otros muchos («daño», «lleras»...), lo que explica la curiosidad del protagonista, cuando el juego del trompo no solo forma parte de la vida cotidiana infantil sino que ya constituye un referente literario desde

el cuento de José Diez Canseco titulado «El trompo» (1941). El Colegio seguirá siendo un espacio hiperbólico al que enfatiza la inicial en mayúscula en la versión de 1951 como en 1958.

Tres años después de «Zumbayllu», en 1954, el cuento titulado «Orovilca» publicado en la misma revista tiene como marco un colegio; y se atiene a la forma del relato autobiográfico predilecta de Arguedas desde «Warmay Kuyay» y «Agua» donde el héroe narrador ya se llamaba Ernesto, un nombre sin referente bíblico y sin antecedente literario notorio.

En «Orovilca» Salcedo, el protagonista, prefigura el personaje culto de Valle, pero Salcedo pelea por defender sus ideas. Herido de muerte, prefiere desaparecer en el espacio yermo de los médanos, rumbo al mar y a su sueño de alcanzar un mítico pez de oro. El héroe-narrador intenta vanamente salvarlo:

«Me escucharon como a un niño delirante, como a un muchacho adicto a las apariciones e invenciones, como todos los que viven entre los ríos profundos y las montañas desiertas de los Andes». (Arguedas, 1983, t. 1: 186)

El narrador no consigue que los adultos compartan su visión del mundo. La magia es locura e incompreensión para los demás. Se convertirá en realidad aceptada por todos en el cuento que José María Arguedas publica el año siguiente y al que corona un premio en México, «La muerte de los hermanos Arango» (1955). Es un primer

signo del reconocimiento internacional que incentiva al escritor, siempre modesto y vacilante.

La lectura de «Muerte de los hermanos Arango» esclarece la de *Los ríos profundos*; pues el episodio final de la peste y la redención constituye el tema central de este cuento extraordinario y poco estudiado. El tifus diezma el pueblo natal del narrador; la enfermedad está representada de forma alegórica por un misterioso jinete:

«Contaron que habían visto al tifus, vadeando el río, sobre un caballo negro, de la otra banda donde aniquiló al pueblo de Sayla, a esta banda en que vivíamos nosotros». (Arguedas, 1983, t. I: 189)

El cuento de 1955 se relaciona con el género del cuento popular, como una historia ubicada fuera del tiempo y recordada por sucesivas generaciones. La enfermedad será vencida gracias a un sacristán que a la vez cree en el poder de la Virgen y de las illas, esos seres y objetos extraordinarios en el origen del bien o del mal. Para desterrar el tifus, hay que cazar el caballo illa —«La crin era blanca y negra, los colores mezclados en las cerdas lustrosas» (Arguedas, 1983, t. I: 192)— que lleva al tifus como un jinete. Durante una ceremonia que aúna creencias cristianas y andinas, la montura es sacrificada, lanzada al vacío de la quebrada, precipitada a las aguas de un río «poderoso y profundo»; así queda destruido el mal y la vida puede renacer.

El lector confunde su punto de vista con el del narrador y hace suyas las convicciones religiosas y la fe en lo sobrenatural que se manifiesta. Arguedas promueve una connivencia del lector:

¿referencia? «El autor no debe dar su obra como un espectáculo, sino como algo que desde las primeras páginas se integre en el lector».

Mario Vargas Llosa, joven de diecinueve años encargado de presentar el autor de «Muerte de los hermanos Arango» a los lectores de *El Comercio* —«Narradores de hoy», *Suplemento Dominical*, 4 de setiembre de 1955— retoma esta cita en 1955. El futuro escritor no emite ninguna crítica negativa hacia el escritor etnólogo cuyas palabras incluso reproduce:

«Arguedas cree que el cuento o la novela «debe conmover al lector, llevándolo a la vivencia total de lo que uno escribe». Asegura que el instrumento para conseguir tal fin es el estilo, tanto como el tema o la técnica». (Vargas Llosa, 1955)

Así se puede deducir en forma paradójica que el realismo vargasllosiano germina del realismo arguediano.

Los ríos profundos es una obra muy acabada, resultado de una refundición e integración de motivos polimorfos. Esta intertextualidad se observa tanto en las ficciones como en los ensayos. Los ejemplos de reescritura son innumerables: el sonido de los wak'rapukus recuerda su evocación en *Yawar Fiesta*; el Apurímac cuya visión

remata el primer capítulo de *Los ríos profundos* ha sido descrito en «El carnaval de Tambobamba» (1942):

«Apurímac quiere decir «el poderoso que habla». Porque sólo es posible verlo desde las cumbres, y su voz se oye en todas partes. Corre por el fondo de las quebradas más profundas que es posible imaginar. [...] Pero un sonido grave trota del fondo de la quebrada inmensa; jamás se calla, es como el canto profundo del abismo increíble que empieza en la nieve y termina en la selva». (Arguedas, 1989 [1939]: 117)

La poetización ya está presente con la personificación y la concatenación de las imágenes; se amplifica en *Los ríos profundos* por la insistencia en el punto de vista, de modo que el lector se identifica con el viajero que va bajando hacia el río:

«El viajero entra a la quebrada bruscamente. La voz del río y la hondura del abismo polvoriento, el juego de la nieve lejana y las rocas que brillan como espejos, despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños. A medida que baja al fondo del valle, el recién llegado se siente transparente, como un cristal en que el mundo vibrara». (171)

Otro ejemplo de préstamo, el motivo del *layk'a*, potencia mágica encarnada en un insecto o en una fruta de colores extraordinarios, se desarrolla en el artículo epónimo publicado en 1943:

«En Ayacucho sólo el layk'a San Jorge vence a los k'ampus y los devora [...]. Todo su cuerpo es de un azul brillante y oscuro; las alas rojas e inquietas, rojas como fuego, sobre el color misteriosamente azulado, de un azul de piedra dura, parecen la imagen de lo mágico. Es un layk'a». (Arguedas, 1989 [1939]: 133)

Del discurso científico, del distanciamiento del etnólogo, el enunciador y el lector se alejan para contemplar los poderes mágicos como una realidad incuestionable, admitida por el héroe de *Los ríos profundos* como por sus compañeros:

«—Claro, yo conozco a los layk'as. He visto el San Jorge cargar a las tarantulas». (305)

«—Era de verdad winku, es decir deforme sin dejar de ser redondo; y layk'a, es decir, brujo porque rojizo en manchas difusas». (307)

Numerosas imágenes impactantes se hallan así diseminadas en los artículos de los años 40.

Interpolada en la ficción, la magia se convierte en realidad y deja de formar parte de lo imposible. Las creencias quechuas se integran en las vivencias de los personajes sin que asome algún comentario contrario de un narrador externo. El realismo llega a ser realismo mágico. William Rowe explica así, en esta inmanencia, la perennidad de *Los ríos profundos*:

«El enfoque de la cultura quechua en *Los ríos profundos* demuestra una actividad nueva [...]. Se

aceptan esas creencias y se elaboran en un modo de positiva reafirmación de la realidad». (Rowe, 1979: 68)

La palabra «mágico» me parece preferible a «sobrenatural» pues ésta presenta una ambigüedad etimológica: lo que es sobrenatural está más allá de lo natural. Ahora bien, el aporte de la obra de Arguedas, la magia está en la revelación, la manifestación de la naturaleza como potencia en sí. La naturaleza no es objeto o receptáculo de una divinidad sino en sí un ser divino. Posee un poder vital que abarca al ser humano y sobrepasa la humanidad. En este enfoque el hombre no está en el centro del mundo sino que es un ser entre un sinnúmero de otros seres. El escritor no busca exhumar o resucitar algún dios oculto. El poder al que se enfrenta el héroe narrador se descubre a éste y ya solo le queda por leer, por dejarse envolver con esta fuente de vida. Ernesto se convierte en receptor de la existencia de la naturaleza; vive una relación de convivencia e intercambio con el mundo que lo rodea.

El protagonista asume parte de su identidad hasta entonces oculta como indigna¹² y su vida cobra sentido. Se anula la soledad gracias a la comunicación restablecida con el espacio originario. Los vocablos quechuas subrayados por la tipografía destacan lo intraducible, conservando la palabra vernácula algún hechizo, de la misma forma que Ernesto vuelve a hallar sus raíces indias.

¹² Eve-Marie Fell deduce de una serie de detalles que el personaje de Ernesto es mestizo por su madre. Véase Fell (2001: 95-104).

A diferencia del efecto causado por el cuento fantástico, el lector de *Los ríos profundos* no ha de sentir dudas. Se adhiere sin limitación alguna al enfoque del héroe-narrador en un acto de fe animista. El realismo mágico arguediano no puede confundirse con lo real maravilloso que promovía Alejo Carpentier en los mismos años 50. No se trata de una simple aptitud para ver lo que es extraordinario en el espacio geográfico o en el tiempo histórico. Semejante búsqueda de lo insólito corresponde a una mirada externa, superior o al margen, respecto al mundo representado:

«En cambio, a don Alejo Carpentier lo veía muy “superior”, algo así como esos poblanos a mí, que me doctoreaban. Sólo había leído *El reino de este mundo* y un cuento, después he leído *Los pasos perdidos*. ¡Es bien distinto a nosotros! Su inteligencia penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo; es un cerebro que recibe, lúcido y regocijado, la materia de las cosas, y él las domina. Tú también, Juan [*Rulfo*], pero tú de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo». (Arguedas, 1990: 11-12)

Al fin y al cabo, José María Arguedas se esmera en superar los límites de la *representación* para lograr una internalización de la *percepción*, tal como la ha descrito en *Los ríos profundos*:

«El recién llegado se siente transparente, como un cristal en que el mundo vibrara». (171)

La distancia que existía entre el mundo indígena y la mirada del narrador en *Yawar Fiesta* está abolida. Esta impregnación y fusión permiten renovar la literatura indigenista:

«Una de las premisas básicas de las novelas de Arguedas es que los indios han mantenido una cultura independiente y alternativa al lado de la cultura de occidente. Para Ernesto, el comportamiento de la clase terrateniente y los sacerdotes que les sirven es irracional y la cosmovisión indígena se ofrece como la posibilidad de un mundo más racional». (Rowe, 1979: 72)

Mario Vargas Llosa, intelectualmente cercano al Perú y a los revolucionarios cubanos, a principios de los años 60, supo detectar la innovación arguediana. Escribió entonces el siguiente elogio:

«Arguedas, al mostrar al indio en sus diferentes situaciones, al descubrir el verdadero sentido de su actitud frente al blanco, nos da todos los elementos de juicio necesarios para comprenderlo y llegar hasta él. [...] José María Arguedas es el primer escritor que nos introduce en el seno mismo de la cultura indígena y nos revela la riqueza y la complejidad anímica del indio, de la manera viviente y directa con que sólo la literatura puede hacerlo». (Giudicelli, 1991: 357-358)

La meta de la indagación arguediana, la reivindicación de la transculturación del Perú contemporáneo culminarán en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), último intento por fundir discurso mítico, discurso popular y literatura.

CONCLUSIONES

Como toda creación de extrema riqueza, la obra arguediana ha enfrentado los vientos de la contestación. La realidad representada por la ficción no coincidía con los resultados de las investigaciones científicas; el escritor sufrió un vapuleo con motivo del debate organizado en 1965 sobre *Todas las sangres*, considerada como una reconstrucción anacrónica y falaz por los científicos sociales.

La promoción editorial de la «nueva novela latinoamericana» y las interrelaciones entre escritores instalados en Europa como Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro o Carlos Fuentes marginan a los autores mayores como José María Arguedas y Juan Rulfo arraigados en su espacio originario, «provincianos de nuestros pueblos de este mundo». Una polémica entre el autor de *Los ríos profundos* y el argentino Julio Cortázar estalla en 1969; éste pondera el exilio como forma de conocimiento de la realidad latinoamericana mientras que Arguedas se niega a ver en el distanciamiento un imperativo categórico para la creación artística. Aquel año el escritor peruano vuelve a enfatizar el fundamento realista de su novela más famosa, un realismo que no se somete a los

criterios estéticos occidentales y representa una realidad singular que es ante todo lucha y resistencia:

«Con *Los ríos profundos* [...] empieza a revelarse, sin notoriedad literaria, lentamente, ese universo humano y terreno, que es de los más intrincados e interesantes del mundo, porque allí la antigüedad americana ha permanecido muy fuerte, tanto más cuanto que mayores modificaciones formales y de contenido tuvo que hacer para mantenerse y mantener por tanto una faz y una sustancia siempre nuevas y originales debido a la lucha misma por permanecer y no ser simplemente avasallado». (Arguedas, 1990: 406-407)

Contra las interpretaciones pasatistas de su obra, Arguedas reivindica un deber absoluto de rebeldía y modernidad:

«[no puede prescindir el escritor actual] de mantenerse en condición de comprender el vuelo de todas las rebeldías, especialmente el de la juventud; de mantenerse en condiciones de no ser nunca vulnerable al escepticismo y la amargura. [...] De no asustarse, sino de recibir con júbilo la prodigiosa marca de las invenciones de la técnica moderna. De considerar, de sentir que la rebeldía y la técnica harán posible que la humanidad no sea dominada finalmente por los vanidosos y los egoístas». (Arguedas, 1990: 406-407)

Medio siglo después de publicado, *Los ríos profundos* sigue destacándose por la originalidad. El tema del tiempo se ha revelado sumamente complejo: he puesto en evidencia en este estudio una temporalidad plural, una superposición de cronologías. El relato de la vida de Ernesto constituye un pretexto; la linealidad parece primero imponerse en la evocación biográfica. Pero la interpolación de los recuerdos altera el desenvolvimiento uniforme. La memoria afectiva da al traste con el orden cronológico: la infancia del héroe resurge habitada por la imagen de la vida feliz en el seno de un ayllu.

La mirada retrospectiva sobrepasa la temporalidad individual para introducir un tiempo colectivo, aquél que acompaña las faenas agrícolas, las creencias y las fiestas. Es un tiempo cíclico que se vuelve sobre sí mismo y se diferencia del tiempo histórico legible en la transculturación de los monumentos cusqueños. La memoria del lector se ve solicitada por el narrador para vislumbrar las analogías diseminadas y adivinar en el pasado los indicios del porvenir. En esta reconstrucción la razón resulta ineficiente sin la ayuda de la intuición.

Varias veces se pronostica el futuro antes de concretarse con una apariencia a la vez inesperada y previsible: Ernesto considerado como loco y despreciado por sus vagabundeos, elige la libertad y se lanza sobre los pasos de su padre. La emancipación también es colectiva, los colegiales se alejan del espacio del encierro para difundir nuevos conocimientos en su comunidad nativa o reproducir el modelo de la dominación señorial.

La revuelta está en camino, encarnada primero por la insurrección femenina y luego por la invasión de los colonos. La riqueza de *Los ríos profundos* radica también en la libertad de que gozan los lectores en el desenlace. ¿Retorno al orden secular o inicio de liberación? Tal vez el autor sugiera la segunda interpretación pero ésta no resulta patente.

El vaivén entre pasado, presente y futuro, la construcción de un tiempo ahistórico que no cabe entre los jalones de la cronología propios de la novela realista contrasta con la organización del espacio, caracterizada por un anclaje geográfico sumamente preciso. El referente espacial con los topónimos sobreabundantes se contrapone con la dimensión simbólica. Ríos y puentes, cerros y quebradas, bosques y pueblos ofrecen un amplio campo para futuras investigaciones científicas¹. Los lugares de la acción son múltiples así como se van multiplicando los personajes. Conforme progresa su aprendizaje de la vida, Ernesto pierde el status de héroe solitario para convertirse en testigo o ayudante; otros personajes secundarios pasan a ser protagonistas y prefiguran la salvación de las masas sojuzgadas.

La construcción novelesca se emancipa de una concepción unidimensional del relato; cada capítulo forma un todo, a la vez que se atan nudos complementarios y son constantes los efectos de eco. Como los romances populares

¹ La geografía real de *Los ríos profundos* contrasta con la invención en *Todas las sangres*.

y las canciones de gesta, los huaynos desempeñan una función dramática proponiendo una puesta en abismo de las aventuras individuales y colectivas, anunciando o recapitulando los sucesos. Cuando el anónimo coro quechua parece sobreponerse a la figura del narrador, el lector toma conciencia de su muy fuerte dependencia y se halla enfrentado a la omnisciencia de la instancia narrativa bilingüe.

En realidad, aunque imperceptible hasta tales momentos, la dependencia es permanente a lo largo de la novela. En ella todo es signo, motivo enlazado por una relación de contigüidad o complementación. La transcripción del mundo andino es doblemente subjetiva. La representación depende de la posición del héroe, desgarrado entre dos sociedades, amado como un niño por la comunidad indígena, pero a la vez respetado como hijo del amo².

La valoración crítica de la obra de Arguedas y la comprensión científica de su indagación literaria empiezan hacia 1973 con la publicación de verdaderos estudios, distintos de la precaria expresión periodística.

La bibliografía arguediana es amplia, innumerable y mundial. No citar aquí un libro o a un autor no significa en absoluto ejercer alguna forma de censura.

² En «Arguedas en Puquio: la construcción del personaje» Cecilia Rivera escribe lo siguiente: «Trataban pues a Arguedas y a su hermano con el cuidado y atenciones que correspondían al prestigio de su ubicación social, al cariño o pena que tenían por el niño según como juzgaran el trato que recibía, y quizá también de acuerdo a su rencor o miedo de la autoridad, haciéndole así saber siempre quién era él» (Pinilla, 2005: 278).

Los trabajos más recientes son obra de la socióloga Carmen María Pinilla que tiene a su cargo el Archivo José María Arguedas y ha publicado desde 1994 nada menos que seis libros dedicados a José María Arguedas y que renuevan el conocimiento de su vida y su obra.

Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Julio Ortega, William Rowe y Martin Lienhard fueron los fundadores de la investigación arguediana. Antonio Cornejo Polar colocó la primera piedra al publicar *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973) que brinda un análisis de las novelas y se preocupa especialmente por la construcción del personaje-narrador vuelto hacia el pasado. Cuando en los años 80 reflexiona nuevamente sobre el indigenismo, Cornejo Polar desarrolla el concepto de heterogeneidad como cimiento de la literatura hispanoamericana, manifestación de las contradicciones del Perú contemporáneo y expresión del auge de una cultura alternativa.

William Rowe explora el pensamiento mítico e insiste en un análisis cuidadoso de los textos arguedianos en *Mito e ideología en la obra de Arguedas* (1979). Sus artículos posteriores estudiarán la importancia de la música y el sonido en una escritura que quiere ser palabra y diálogo.

En *Texto, comunicación y cultura. Los ríos profundos de José María Arguedas* (1982), Julio Ortega se interesa por el problema de la comunicación intercultural y el papel subversivo del discurso. Su breve ensayo viene completado por la recopilación invaluable

de varios testimonios de José María Arguedas sobre la labor de escritor.

Ángel Rama hizo asequible los artículos y ensayos etnológicos de José María Arguedas al reunirlos en *Formación de una cultura nacional indoamericana* (1975) y *Señores e indios* (1976). En *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), Rama propone la síntesis de varios de sus artículos y toma como núcleo de reflexión *Los ríos profundos* para mostrar la validez de la noción de transculturación inventada en 1940 por el cubano Fernando Ortiz. Rama afirma la tentativa de una fusión de las culturas y el nacimiento de una doble cultura más allá de la empobrecedora aculturación.

A partir de *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (1981), Martin Liehnard analiza las imágenes y símbolos omnipresentes en la narrativa arguediana; demuestra la preocupación constante del escritor por dejar una huella escrita que concrete la esencia de la palabra quechua. Contra estetas y estilistas que reivindicaban el artificio verbal, contra la fraseología, la palabra arguediana pretende decir el mundo y descartar la literatura por la literatura:

«La palabra es nombre de cosas o de pensamientos o de reflexiones que provienen de las cosas, lo que es realidad verbal es realidad-realidad». (Cornejo Polar, 1965: 140)

Treinta y cinco años después de la muerte de José María Arguedas, en un Perú a la vez transformado e igual a sí mismo, día tras día, nuevas publicaciones valoran la obra de José María Arguedas de tal modo que presenciamos una verdadera resurrección del escritor, un homenaje del Perú andino que se identifica con el hombre y lo convierte en ícono laico a salvo de una recuperación ideológica.

Más allá de cualquier crítica, el mejor tributo que pueda recibir el autor de *Los ríos profundos* será la interpretación apasionada de un sinfín de lectores de todas las edades y todas las sangres.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

(textos de José María Arguedas)

Novelas

Yawar Fiesta, 1958 [1941] – Lima: Mejía Baca.

Diamantes y pedernales, 1954 – Lima: Mejía Baca.

Los ríos profundos, 1958 – Buenos Aires: Losada.

Los ríos profundos, 1978 – Caracas: Ayacucho.

Los ríos profundos, 2000 (González Vigil, R., ed.) – Madrid: Cátedra.

Los ríos profundos, 2004 – Lima: Fondo Congreso del Perú. Edición con las variantes incluida por Carmen María Pinilla (2004a: 203-447).

Todas las sangres, 1964 – Buenos Aires: Losada.

El zorro de arriba y el zorro de abajo, 1971 – Buenos Aires: Losada.

El zorro de arriba y el zorro de abajo, 1990 – Madrid: Archivos.

Cuentos¹

«Los ríos profundos», 1948 – *Las Moradas*; Lima.

«Zumbayllu», 1951 – *Letras Peruanas*; Lima.

¹ Esta bibliografía no es exhaustiva. Recopila las fuentes del presente volumen.

- «Orovilca», 1954 – *Letras Peruanas*, Lima, 1954. Incluido en *Obras completas*, Lima, Horizonte, t. 1, 1983.
- «Muerte de los hermanos Arango», *El Comercio Suplemento dominical*, 4 de setiembre de 1955. Incluido en *Obras completas*, Lima, Horizonte, t. 1, 1983.

Recopilaciones

- ARREDONDO DE ARGUEDAS, S., 1989 – *Indios, mestizos y señores*; Lima: Horizonte.
- PINILLA, C. M., 2004a – *¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo!*; Lima: Fondo Congreso del Perú.
- RAMA, A., 1975 – *Formación de una cultura nacional indoamericana*; México: Siglo XXI.

Artículos, ensayos

- Indios, mestizos y señores*, 1989 – Lima: Horizonte.
- «Entre el kechwa y el castellano la angustia del mestizo», [1939]: 25-28.
- «La fiesta de la Cruz», [1941]: 87-91.
- «El nuevo sentido histórico del Cuzco», [1941]: 103-108.
- «El carnaval de Tambobamba», [1942]: 117-120.
- «Los wayak'», [1942]: 121-124.
- «El layk'a», [1943]: 133-136.
- «Acercas del intenso significado de dos voces quechuas», [1948]: 147-149.
- «Canciones y cuentos del pueblo quechua», [1949] – *In*: Carmen María Pinilla (2004a).

- «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», [1950] – *In*: Carmen María Pinilla (2004a).
- «París y la Patria», [1958] – *El Comercio*, 7 de diciembre. *In*: Carmen María Pinilla (2004a).

Fuentes secundarias

Crítica literaria y lingüística

- ALEZA IZQUIERDO, M., 1997 – *Una cultura sumergida: aspectos lingüísticos de la narrativa de José María Arguedas*; Valencia: Tirant lo blanch.
- ANGVIK, B., 1999 – *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano*; Lima: PUCP.
- ALVARADO BORGÑO, M., 1998 – El sueño de la comunicación en José María Arguedas. Lectura de «Los ríos profundos». *Literatura y lingüística*, **11**: 139-163; Santiago: Universidad Católica.
- AUBES, F., 1998 – Polémique autour de *La tierra prometida* de Luis Felipe Angell (Lima, 1958). *Polémiques et manifestes*, :377-385; París: Criccal.
- CASTRO KLARÉN, S., 1973 – *El mundo mágico de José María Arguedas*; Lima: IEP.
- CHESTER, C., 1983 – Alrededor de este nudo de la vida (entrevista con José María Arguedas, 3 de agosto de 1966). *Revista Iberoamericana*, 122: 232; Pittsburgh.

¿revista o
lectivo? E
según caso
de revista
del libro

- CORNEJO POLAR, A., 1986 – *Primer encuentro de narradores peruanos* [1965]; Lima: Latinoamericana.
- CORNEJO POLAR, A., 1973 – *Los universos narrativos de José María Arguedas*; Buenos Aires: Losada.
- CORNEJO POLAR, A., 1980 – *Literatura y sociedad en el Perú-La novela indigenista*; Lima: Lasontay.
- CORNEJO POLAR, A., 1994 – *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, Lima: Horizonte.
- D'ALLEMAND, P., 2001 – *Hacia una crítica cultural latinoamericana*; Lima-Berkeley: Latinoamericana.
- DORFMAN, A., 1980 – Puentes y padres en el infierno. Los ríos profundos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, **12**: 91-137; Lima.
- FELL, E.-M., 2001 – Dégoûts et couleurs: les images parentales dans *Los ríos profundos* de José María Arguedas. In: *L'image parentale dans la littérature espagnole* (López, A., ed.), t. 2: 95-104; París: Université de Nanterre.
- FERRARI, A., 1991 – Lo poético en la narrativa de José María Arguedas. In: *José María Arguedas: vida y obra* (Forgues, R., Garayar, C. & Pérez, H., eds.): 194-205; Lima: Amaru.
- FORGUES, R., GARAYAR, C. & PÉREZ, H., 1991 – *José María Arguedas. Vida y obra*; Lima: Amaru.
- FORGUES, R., 1993 – *José María Arguedas: la letra inmortal*; Lima: Ediciones de los ríos profundos.

- GIUDICELLI, C., 1991 – José María Arguedas bajo el prismo de Vargas Llosa. *In: José María Arguedas: vida y obra* (Forgues, R., Garayar, C. & Pérez, H., eds.): 357-358; Lima: Amaru.
- GODENZZI, J. C. & VENGOA ZUÑIGA, J., 1997 – Canciones de amor y sufrimiento. Análisis del arte poético quechua. *In: Memoria de Jalla-Tucumán 1995*, vol. 1: 148-177; Tucumán.
- HUSSON, J.-P., 1993 – La poesía quechua prehispánica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, **37**: 63-85; Lima.
- LIENHARD, M., 1993 – La cosmología poética en los waynos quechuas tradicionales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, **37**: 87-103; Lima.
- LIENHARD, M., 1981 – *Cultura popular andina y forma novelesca-Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*; Lima: Tarea.
- ORTEGA, J., 1982 – *Texto, comunicación y cultura. Los ríos profundos de José María Arguedas*; Lima: Cedep.
- OSTRIA GONZÁLEZ, M., 2000 – Sistemas literarios latinoamericanos: la polémica Arguedas/Cortázar treinta años después. *In: Crisis, apocalipsis y utopías* (Cánovas, R. & Ozven, R., eds.): 423-428; Santiago: PUCP.
- PAOLI, R., 1991 – La descripción en Arguedas. *In: José María Arguedas: vida y obra* (Forgues, R., Garayar, C. & Pérez, H., eds.): 141-155; Lima: Amaru.

- PORTUGAL, A., 1995 – Muerte y resurrección del autor. *In: José María Arguedas. 25 años después: amor y fuego* (Maruja Martínez, M. & Manrique, N., eds.): 273-282; Lima: Desco-Sur.
- RAMA, A., 1980 – *Los ríos profundos: del mito y de la historia. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, **12**: 69-92; Lima.
- RAMA, A., 1982 – *Transculturación narrativa en América latina*; México: Siglo XXI.
- ROWE, W., 1979 – *Mito e ideología en la obra de Arguedas*; Lima: INC.
- ROWE, W., 1993 – Dimensiones históricas de la poesía quechua. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, **37**: 41-62; Lima.
- SALAZAR BONDY, S., 1954 – ¿Quién es ...José María Arguedas? *La Prensa*, 11 de noviembre de 1954.
- SOLÉ, F. X., 2004 – *Diamantes y pedernales de José María Arguedas: una relectura hoy*. http://convergencia.uaemex.mx/rev34/34pdf/11FCO_XAVIER_SOLE.pdf
- SCHMIDT, E., 2005 – Español quechuizado o los límites de la imaginación occidental. *In: Arguedas y el Perú de hoy* (Pinilla, C. M., ed.): 139-146; Lima: Sur.
- USANDIZAGA, H., 2004 – La dimensión mítica en *Los ríos profundos*. *In: Los ríos profundos* (Moreno, F., ed.): 109-123; París: Ellipses.
- VARGAS LLOSA, M., 1955 – Narradores de hoy. *El Comercio. Suplemento Dominical*; 4 de setiembre.

- VARGAS LLOSA, Mario, “Ensoñación y magia en *Los ríos profundos*”, en José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Caracas, Ayacucho, 1978.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La utopía arcaica-José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, FCE, 1996.
- ZAVALETA, Carlos Eduardo, “José María Arguedas”, *Letras Peruanas*, n° 12, agosto de 1955.

Antropología e historia

- AIBAR RAY, E., 1992 – *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*; Lima: PUCP.
- AMÉZCUA, F. & MELGAR BAO, R., 2005 – Alfredo Torero y José María Arguedas, testimonio de una amistad. *Agua*, 2: 267-276; Huancayo.
- DEL PINO, F., 2005 – Arguedas como escritor y antropólogo. In: *Arguedas y el Perú de hoy* (Pinilla, C. M., ed.): 377-403; Lima: Sur.
- FELL, È.-M., 1982 – *José María Arguedas et la culture nationale dans le Pérou contemporain*; Lille: Atelier National de Reproduction de Thèses.
- FELL, È.-M., 1998 – *Le folklorique et le populaire: enjeux d’une polémique arguédiennne. Polémiques et manifestes-América*, : 121-129; París: Criccal.
- FOURTANÉ, N., 1989 – El condenado: una expresión del sincretismo hispano-quechua. In: *Peruanistas contemporáneos II* (Kapsoli, W., ed.): 96; Lima: CONCYTEC.

- LLOSA, E., 1992 – *Picanterías cusqueñas. Vitalidad de una tradición*; Lima: Amidep; Tafos.
- MACERA, P., 1983 – *Las furias y las penas*; Lima: Mosca Azul.
- MACERA, P., s.f. – *Historia del Perú*; Lima: Bruño.
- MELGAR BAO, R., 1986 – Literatura y etnicidad: un replanteamiento antropológico el Yawar Fiesta de José María Arguedas. *Boletín de Antropología Americana*, **14**: 63-81; México.
- MELGAR BAO, R., 2002 – Utopías y miradas cruzadas sobre el Pacífico. Los zorros de José María Arguedas. *In: Arguedas vive* (Matayoschi, N., ed.): 97-126; Huancayo: Sociedad Científica Andina de Folklore; INC.
- ¿número de páginas? MOROTE BEST, E., 1987-1988 – *El degollador. Letras Peruanas*, **7**: ; Lima.
- MOROTE BEST, E., 1988 – *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*; Cusco: CBC.
- MURRUGARA, E., 2005 – Los pueblos convocan a Arguedas y él nos convoca a nosotros. *In: Arguedas y el Perú de hoy* (Pinilla, C. M., ed.): 151-167; Lima: Sur.
- ORTIZ RESCANIERE, A., 1993 – *La pareja y el mito. Estudio sobre las concepciones de la persona y de la pareja en los Andes*; Lima: PUCP.
- ORTIZ RESCANIERE, A., 1996 – *José María Arguedas: los recuerdos de una amistad*; Lima: PUCP.
- PINILLA, C. M., 1994 – *Arguedas. Conocimiento y vida*; Lima: PUCP.

- PINILLA, C. M., 2004b – *Los colegios mercedarios en la educación de José María Arguedas*; Lima: Biblioteca Central PUCP.
- PINILLA, C. M., 2005 – *Arguedas y el Perú de hoy*; Lima: Sur.
- RIVERA, C., 2005 – Arguedas en Puquio: la construcción del personaje. *In: Arguedas y el Perú de hoy* (Pinilla, C. M., ed.): 267-288; Lima: Sur.
- PORTOCARRERO, G., 2005 – El evento Arguedas. *In: Arguedas y el Perú de hoy* (Pinilla, C. M., ed.): 425-433; Lima: Sur.
- ROWE, W., 1969 – *Contribución a una bibliografía de José María Arguedas*; Lima. Mimeógrafo.
- TAMAYO HERRERA, J., 1980 – *Historia del indigenismo cusqueño*; Lima: INC.
- TAURO DEL PINO, A., 1966 – *Diccionario enciclopédico del Perú*; Lima: Mejía Baca.
- TORERO, A., 2005 – Recogiendo los pasos de José María Arguedas. *Agua*, 2: 277-340; Huancayo.
- VICH, V., 2005 – El subalterno no narrado: un apunte sobre la obra de José María Arguedas. *In: Arguedas y el Perú de hoy* (Pinilla, C. M., ed.): 363-376; Lima: Sur.

Estas referencias no aparecen en la bibliografía pero sí dentro del texto. Favor de clasificarlas y/o completarlas para colocarlas.

FLORIÁN, M., 1959 – Reseña sobre *Los ríos profundos*.
La prensa; 9 de junio.

«El complejo cultural en el Perú» 1981 [1952] – José María Arguedas. *Formación de una cultura nacional indoamericana*; México: Siglo XXI, 1981, 2.

MATTO DE TURNER, C., 1889 – *Aves sin nido*;

Pedro Felipe Cortázar en *Documental del Perú-Apurímac*, Lima, 1967, se, 138.

Inca Garcilaso de la Vega en los *Comentarios reales* (Caracas, Ayacucho, 1985, 195)

ANTÚNEZ DE MAYOLO, S. E., 1988 – *La nutrición en el antiguo Perú*; Lima: BCR.

Ribeyro, J. R., 1959 – Una novela de José María Arguedas: *Los ríos profundos*. *El Comercio. Suplemento Dominical*; 26 de abril.

«Problemas de la crítica de hoy» (1977), citado por Patricia D'Allemand, *Hacia una crítica cultural latinoamericana*, Lima-Berkeley, Latinoamericana, 2001, 154.

HUSSON, P., 1992 – *De la guerra a la secesión (Huanta, siglo XIX)*; Cusco: CBC.

Carmelón Berrocal en *Flora y fauna de Sarhua. Pintura y palabra*, Lima, UNMSM, 1999, 116.

García, U., 1973 – *El Nuevo Indio*; Lima: Universo.

EL OTRO CURSO DEL TIEMPO: UNA
INTERPRETACIÓN DE *LOS RÍOS PROFUNDOS*
de *Isabelle Tauzin*

se terminó de imprimir en la ciudad de Lima en el mes
de mayo del 2007 por encargo del Instituto Francés de
Estudios Andinos y Lluvia Editores.
Tuvo una tirada de 1 000 ejemplares.